

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

UNA POÉTICA DEL CUERPO

EN BLANCA VARELA Y ALEJANDRA PIZARNIK

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR(A) EN LETRAS

PRESENTA

MTRA. MARA DONAT

ASESOR: DR. ENRIQUE FLORES

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE DE 2010



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 Silvana Serafin

*Porque todo esto empezó allá en Udine
con su curso de literatura hispanoamericana
hace ya muchos muchos años
Por ella llegué a México y a la UNAM*

AGRADECIMIENTOS

A la UNAM, por la excelente enseñanza, todos los servicios del campus, la renovada disponibilidad en recibirme y desarrollar este intercambio académico, las ricas propuestas culturales y la vitalidad.

Al Conacyt, por el maravilloso apoyo durante tres años, lo que me permitió dedicarme de tiempo completo al estudio, por la maravillosa Beca Mixta para mi estancia en Perú.

A mi asesor, Dr. Enrique Flores, por su amplia cultura, sus enriquecedoras sugerencias bibliográficas, sus atentos consejos críticos, su disponibilidad y su paciencia.

A la Dra. Helena Beristáin, por sus consejos críticos, su apoyo constante desde la primera vez que me recibió en el IIFI en 2001 hasta estos días, por su aguda confianza en mis capacidades y su amor.

Al Dr. Rodolfo Mata, por sus consejos críticos y su paciencia, su precisión y delicadeza, su previa enseñanza sobre las estéticas de las vanguardias literarias en América Latina durante la maestría (esta tesis no hubiera sido posible sin estos estudios precedentes).

Al Dr. Gabriel Weisz, por su innovadora y vivaz propuesta teórica sobre cuerpo y literatura, por su enseñanza y los enriquecedores seminarios, sus exigentes sugerencias críticas, su disponibilidad.

A la Dra. Adriana de Teresa, por su inmensa disponibilidad, sensibilidad y coherencia, por sus exigentes sugerencias críticas.

A la Coordinación del Posgrado en Letras, por los servicios, el sensible apoyo, la abierta disponibilidad: Nair Anaya Ferreira, Brenda Franco Valdés, Angélica Uribe, Dagny Valdés, Rocío Marín y Candelaria Piñera.

A las bibliotecas de la UNAM, en particular la biblioteca Ruben Bonifaz Nuño del IIFI, por la maravillosa disponibilidad y los servicios, a todos los empleados, en particular a la responsable Luz María Cortés Navarro (Lucy).

A mis asistentes técnicos de la Sala de Cómputo del IIFI, por sus servicios y la afectuosa amistad desde 2001: ingenieros Julio Pérez López, Gilberto Llanos Jiménez, Humberto Gersain González González y Juan Antonio Hernández Mendoza.

Al corrector de estilo y redacción Hugo Espinoza Rubio, por su gran disponibilidad y sus consejos de redacción.

Al editor Carlos López por la revisión parcial del primer borrador de la tesis y el curso de redacción en la Casa del Lago. Por nuestro contacto desde 2001, siendo una de las primeras personas en recibirme en el D.F.

A mi compañera del posgrado en Letras de la UNAM, Isaura Contreras, por compartir nuestra gran pasión por la poesía de Alejandra Pizarnik, por su generosísima disponibilidad y ejemplar colaboración en pasarme material bibliográfico sobre la poeta, recopilado durante su estancia en Buenos Aires, por la amistad.

A mi compañero del seminario "Política, género y literatura", Antonio, por compartir interés y material sobre las culturas y las prácticas rituales. A la Mtra. Claudia Lucotti por sus consejos críticos sobre el trabajo del seminario.

A Hugo Busto por haber encontrado tirada la antología de Alejandra Pizarnik editada por Frank Graziano y guardarla para mí. Por su generosísima y atenta lectura de algunos artículos míos, sus precisas sugerencias de estilo.

A los profesores y profesoras de la Maestría en Letras, por el aprendizaje previo al doctorado, en particular al Dr. Fernando Zamora por los estudios sobre Leroi-Gouhran; al Dr. Ignacio Díaz Ruiz por los estudios sobre Bajtín; a la Dra. Luz Aurora Pimentel por los estudios de literatura comparada; de nuevo al Dr. Rodolfo Mata y a la Dra. Yanna Haddatty por los estudios sobre las vanguardias literarias latinoamericanas.

EN LIMA, PERÚ

Al Dr. Miguel Ángel Huamán de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por haberme recibido y asesorado en la Facultad de Letras con interés, una linda disponibilidad y su vasta amistad. Por sus consejos críticos sobre el primer borrador de Blanca Varela.

A Bethsabé Huamán, por su sensible disponibilidad y linda amistad, por su enorme, generosísima y ejemplar colaboración en la recopilación del material bibliográfico sobre la poeta peruana Blanca Varela durante mi primer viaje de estudio a Lima, apoyado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

A Vicente de Szyszlo Varela y su compañera Patricia, por compartir conmigo lugares y materiales íntimos de su madre, Blanca Varela, en el delicadísimo momento de su fallecimiento. Por la confianza, la disponibilidad, la profunda emoción y el afecto.

A mi amiga poeta Rossella di Paolo, por compartir la poesía, por el afecto y su atenta lectura del primer borrador sobre Blanca Varela.

A mi poeta latino, Antonio Cisneros, por su vital e irónica poesía, su lindísimo afecto, por recibirme en su casa y compartir una charla sobre Blanca Varela y la poesía peruana, y muchas cosas más, las hondas y triviales de la vida, las que en verdad hacen a la poesía. Por nuestros lindos encuentros en sus recitales de poesía en México.

A la Dra. y poeta Rocío Silva Santisteban, por nuestras charlas sobre Blanca Varela y sus sugerencias.

Al poeta Carlos Germán Belli y su esposa, por recibirme cordialmente en su casa y compartir una charla sobre Blanca Varela y la Generación del Cincuenta. Por su poesía tan biológica y lúdica.

A las poetas Ana María Gazzolo, Doris Moromiso y Giovanna Pollarolo por compartir unas charlas sobre Blanca Varela, la poesía y la crítica.

Al poeta y amigo Hildebrando Pérez Grande, por su maravillosa disponibilidad, por ponerme en contacto con poetas y estudiosos(as) de Blanca Varela, por invitarme a interesantes conferencias y acompañarme a las librerías de Lima, por las publicaciones en la revista *Martín*, así como por los piscos compartidos en los lugares más emblemáticos de esta ciudad.

A Ibis Liulla por nuestra convivencia en su casa y la gran amistad.

A LAS IMPORTANTES RELACIONES PROFESIONALES Y DE AMISTAD QUE ME ACOMPAÑARON DURANTE ESTOS TRES AÑOS DE ESTUDIO

A las revistas *K. Literatura Arte Pensamiento*, *Dosfilos*, *La otra* y *Luvina* por nuestras colaboraciones para la difusión de la poesía y narrativa italiana contemporánea en México, un maravilloso intercambio. Gracias a Marco Antonio Campos por el contacto con *Dosfilos* y *Luvina*.

A Jeanette Lozano por nuestro proyecto. Al poeta Eduardo Milán por su disponibilidad y lealtad. A José María Espinasa por haberlo intentado.

A la biblioteca Gaspara Stampa y a mi amiga bibliotecaria Dianora Zagato, por la disponibilidad y los servicios, por los lindos encuentros culturales. Al Instituto Italiano de Cultura, por ser siempre una importante referencia cultural y personal en esta gran ciudad.

A Valeria Ricci y Marco Bellingeri, por la gentil disponibilidad.

A la Dra. Maria Pia Lamberti por el congreso “Cátedra Extraordinaria Ítalo Calvino” y su cálido entusiasmo por mi ponencia sobre mi poeta y maestro Andrea Zanzotto.

A mi profesora italiana Dra. Silvana Serafin de la Universidad de Udine, Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras, por los congresos y nuestras colaboraciones a distancia. Por su maravillosa sensibilidad, su apoyo y su afecto.

A la alberca de la UNAM y los entrenadores Miguel Ángel y Gerardo, por las lindas horas de relajación.

A la Dra. Hernández Quintanar del Centro Médico de la UNAM, por ser mi doctora preferida, con su sensibilidad y apertura.

A mis amigas entrañables: Bruna, Cecilia, Lupita, Lourdes, Ivonne, Jeimy y Sylvia por compartirlo todo, en las angustias y las alegrías. A Ainoha, que se regresó a Chile, por las horas compartidas los primeros dos años. A mi vecina Marbella por su sensible apoyo el día que sufrí un peligroso malestar y la amistad solidaria.

A mis queridos amigos libreros: Édgar, Agustín, Daniel, por nuestra larga amistad, la revista y las pachangas siempre inolvidables. A René, por nuestra cálida amistad desde hace años. A los recién encontrados Héctor, Ivonne y Raúl por la inolvidable noche compartida.

A mis amigos de años, Fabio Morábito y Marco Perilli, por nuestros cafés en el Fondo de Cultura Económica de Miguel Ángel de Quevedo.

A Patricia Vega, por su generosidad y las semillas para una amistad a consolidar en mis próximas estancias en México.

A Patricia Duarte por compartir el italiano y nuestra marcada militante identidad femenina, la lindísima solidaridad y una amistad a consolidar en el futuro.

Al Festival de la guitarra de Paracho; a César, Miriam y a toda la familia Rubio.

A mi maravillosa maestra de guitarra y amiga mágica, Anastasia Guzmán, por su música, su personalidad y enseñanza.

Al Cuarteto Latinoamericano por la excelente música en los conciertos y la inspiración, en especial Álvaro.

A todos los amigos y amigas, conocidos y conocidas, que no menciono nombre por nombre, siendo mucha y muy linda gente, que me acompañaron en esta aventura profesional y vital en México.

A la comunidad del Conjunto Habitacional Miguel Alemán en la colonia del Valle, ¡por ser así como es! A la señora Esmeralda por su confianza durante estos tres años de renta en mi maravilloso departamento H109. A Clara Ferri por su apoyo.

A todo México, por su variada y rica cultura autóctona, así como sus maravillosos paisajes, su generosidad.

ÍNDICE

PREFACIO	I-III
I. EL CUERPO COMO POÉTICA: DE LA GESTUALIDAD A LA PALABRA MATERIAL	1
El cuerpo y la escritura	3
El cuerpo y la gestualidad	6
El cuerpo en la autorrepresentación	11
El cuerpo y la palabra	19
II. BLANCA VARELA	31
2.1. Personalidad y formación literaria	31
La discreción 32	
La poesía como un destino	35
La tradición literaria familiar	38
La Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la generación del cincuenta 40	
La estancia en París: el surrealismo y el existencialismo	42
Maternidad y publicaciones	45
2.2 El lenguaje poético: límite y materialidad de la palabra	49
Elementos vanguardistas y surrealistas	51
El “canto villano” y la falsedad	54
La asunción de la realidad	56
La negación ontológica: divinidad y sujeto poético	57
Hacia la palabra material	61
La configuración metafórica del cuerpo	71
2.3 La autorrepresentación del cuerpo en la poética del descenso	76
El cuerpo y la escritura en la categoría del nacimiento	76

El cuerpo y el existencialismo: el deterioro	81
La materialización de la escritura	86
El cuerpo y el existencialismo: la finitud	93
La animalidad 98	
El cuerpo maternal y el poema	103
2.4 El cuerpo vuelto palabra	108
Gestualidad y escritura: la configuración anatómica del cuerpo	108
La palabra corporal: la configuración biológica del cuerpo	118
El origen mítico de la escritura. El cuerpo como estirpe	130
III. ALEJANDRA PIZARNIK	139
3.1 Personalidad y formación literaria	139
Vida y formación juvenil en Buenos Aires	142
El viaje a París 145	
De vuelta a Buenos Aires	148
Un existencialismo nihilista	151
Extranjería y sexualidad conflictiva	154
El exilio del lenguaje	157
3.2 El lenguaje poético: de la ruptura a la poesía originaria	160
Elementos vanguardistas y surrealistas	161
La negación: el espejo y las escisiones del sujeto poético	166
Hacia el silencio	169
Hacia la palabra corporal	177
3.3 El ritual del cuerpo y la palabra	182
El cuerpo ritual: la escritura como iniciación y nacimiento	182
La escritura como metamorfosis	195
La escritura como ofrenda y crueldad	201
Hacia un corpus fragmentado	208

3.4 La palabra corporal	219
La escritura: configuración anatómica y biológica del cuerpo	219
La palabra corporal: el lenguaje semiótico	233
La palabra mítica: orfismo y polifonía	242
IV. EPÍLOGO: UNA COMPARACIÓN	253
A manera de conclusión	265
BIBLIOGRAFÍA	267
General	267
Sobre Blanca Varela	272
Sobre Alejandra Pizarnik	280

*Einzig das Lied überm Land
Heiligt un feiert*

RAINER MARIA RILKE

(Sonetos a Orfeo, I-XIX)

PREFACIO

Esta investigación propone un estudio interdisciplinario sobre la “poética del cuerpo” en la obra de la poeta peruana Blanca Varela y de la argentina Alejandra Pizarnik.

El cuerpo constituye un dispositivo de análisis para una hermenéutica del texto poético, con un enfoque de tipo semiológico. El texto poético presenta diferentes discursos que permiten lecturas abiertas en sentido estético y temático. Si en la estructura interna la textualidad se rige en la autonomía del lenguaje literario, por otro lado, en el ámbito comunicativo abarca múltiples significados codificados. Una poética del cuerpo implica una lectura abierta del texto poético, conciliando enfoques hermenéuticos diversos, desde el estructuralismo y la retórica a la semiología.¹ Implica también un estudio interdisciplinario que abarque disciplinas humanísticas complementarias a los estudios literarios, alrededor de la epistemología del cuerpo, como la filosofía, el psicoanálisis, los estudios culturales y la antropología.

El enfoque del presente trabajo es comparatista porque aborda la obra poética de dos autoras de diferentes países, pero no se trata de literatura comparada, porque las poetas comparten la misma lengua. Tampoco se establece una particular relación crítica con las disciplinas que complementan el estudio literario, sino que simplemente se hace referencia a éstas para emprender una hermenéutica literaria que implica una epistemología del cuerpo.

La investigación interdisciplinaria y comparatista de la obra de Varela y Pizarnik es posible porque comparten la poética del cuerpo en el texto poético, en sentido temático y lingüístico. Aunque en un imaginario diferente, el cuerpo está “autorrepresentado” en la

¹ En *Opera aperta* (1989), Umberto Eco propone el estudio de los lenguajes artísticos con un enfoque semiótico, que considera a un texto como un mensaje sobredeterminado; mientras que el análisis estructuralista se reduce al funcionamiento interno del lenguaje en un sistema autónomo (Culler, 1975). Creo que el análisis estructural es fundamental para analizar una obra poética, mas no suficiente, hay que completarlo con un enfoque semiótico basado en las “series” propuestas por Helena Beristáin: la literaria, la cultural y la histórica. De ahí se pasa al análisis de la estructura del poema como “sistema relacional” interno que comprende la estructura lingüística y estilística en un sistema literario determinado, en un contexto preciso (Beristáin, 2004: 63-80). Cesare Segre (1985) propone este tipo de enfoque semiótico sobre la literatura. Nuestra propuesta de una poética del cuerpo necesita de esta apertura del texto en un enfoque semiótico e interdisciplinario, no puramente estructuralista, porque comprende a la proyección de la experiencia personal del autor sobre su propio cuerpo, en un determinado contexto literario y cultural. La palabra de la corporalidad no se cierra en un sistema autónomo, sino que remite a otras lecturas que interpretan un mensaje sobredeterminado.

obra para producir una palabra corporal en un texto somático. Al final del trabajo, la comparación evidenciará los elementos contrastivos y compartidos en la poética del cuerpo común. Queda claro desde el principio que, incluso en el ámbito formativo, literario y cultural, las poetas comparten sensibilidades estéticas y expresivas comunes.

Después de desarrollar un modelo hermenéutico de la corporalidad en relación con aspectos filosóficos y culturales, así como de sus vínculos con la literatura y la escritura en la tradición occidental, comienzo con el análisis de la obra de ambas poetas, Blanca Varela y Alejandra Pizarnik. Siguiendo un eje paralelo entre los dos primeros capítulos, introduzco un primer apartado en cada uno sobre los rasgos de la personalidad y la formación cultural y literaria de las dos poetas, anterior a la exégesis sucesiva del lenguaje y los poemas. La poética del cuerpo está formulada desde la sensibilidad de las poetas en su experiencia personal y formativa, y se desarrolla en un lenguaje poético que se propone como crítica del acto creativo en ambos casos. Este aspecto del lenguaje que introduce la corporalidad a nivel metapoético y metalingüístico se analiza detenidamente en el segundo apartado de cada capítulo. Ya evidenciado el principio de la poética corporal en el lenguaje crítico específico de cada poeta, procedo a analizar cómo la corporalidad se semantiza en el texto poético.

En un tercer apartado de cada capítulo, resalto la semiotización del cuerpo en un imaginario específico en Varela y Pizarnik, poniendo de relieve el proceso de somatización del texto, a partir del esquema corporal y del cuerpo como imagen, que permiten la simbolización del cuerpo en el poema. Así, en un cuarto apartado de cada capítulo dirijo el análisis sobre la corporalización de la palabra somática, evidenciando en la materialidad del lenguaje semiótico los elementos corporales que enuncian la palabra renovada.

Estos enfoques sobre el cuerpo ponen de relieve las diferencias entre las dos poetas, pero permiten reconocer una poética del cuerpo compartida como principio de aprehensión del mundo en el texto poético y lugar privilegiado de la escritura, a través de la gestualidad que desemboca en la oralidad de la palabra.

En las conclusiones hago una comparación de la poética del cuerpo en las obras de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, para evidenciar una sensibilidad expresiva y lingüística común más allá de las diferencias filosóficas, antropológicas y estéticas analizadas a lo largo del trabajo. El objetivo será consolidar la corporalidad como estrategia

epistemológica apta para una hermenéutica profunda y completa del texto poético, analizado en las lecturas abiertas que por sí solo propone.

El objetivo es destacar cómo la palabra poética en la expresión contemporánea recupera una relación mutua y reconciliadora entre texto y corporalidad, frente a la tradición literaria occidental (o a su vertiente dominante), consolidada en la dualidad y la disyunción entre cuerpo y escritura, materialidad y palabra.

CAPÍTULO I. EL CUERPO COMO POÉTICA: DE LA GESTUALIDAD A LA PALABRA MATERIAL

En este estudio propongo una hermenéutica de la poesía de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, con base en una poética del cuerpo. Por poética entendemos el conjunto de las concepciones artísticas del autor, aunque el término abarca también los movimientos literarios y las épocas. Aquí nos interesa la expresión de dos poetas que implican la corporalidad en su escritura, en armonía con las concepciones filosóficas y epistemológicas contemporáneas, junto con las sensibilidades estéticas de la literatura del siglo XX en la tradición occidental. El cuerpo está presente en los textos como tema y sustancia del lenguaje. Esos conceptos que aquí se anuncian serán dilucidados a lo largo del presente capítulo.

Diversas teorías se conjugan para crear un modelo hermenéutico de la poética del cuerpo, mediante un enfoque interdisciplinario, que comprende los estudios literarios, antropológicos, filosóficos, lingüísticos y semióticos. No es necesario profundizar en cada uno de éstos, sino seleccionar y articular las aportaciones teóricas que me permiten construir dicho modelo hermenéutico.

A continuación introduciré unos conceptos básicos que serán desarrollados detalladamente después, para sentar las bases de un hilo conductor que permita articular diferentes aportaciones teóricas, aparentemente dispares, adecuadas para el análisis de una poética del cuerpo en la obra de Varela y Pizarnik.

Para empezar, con el fin de crear nuestro modelo hermenéutico del texto poético, asumimos el cuerpo como “dispositivo de análisis, principalmente en sus vínculos con la comunicación y la literatura”, según la propuesta de Gabriel Weisz en *Dioses de la peste* (1998: 18-19).

Con bases comunes en el psicoanálisis, la lingüística y la literatura, los autores y autoras que he incluido ofrecen aportaciones teóricas muy útiles para este enfoque. El filósofo italiano Umberto Galimberti y el antropólogo francés André Leroi-Gouhran, en sus estudios sobre la corporalidad y la escritura, se detienen en el vínculo entre el cuerpo y la palabra, en las relaciones mutuas entre la gestualidad, la anatomía y la biología del cuerpo,

la textualidad. Por su parte, la crítica literaria peruana Rocío Silva Santisteban destaca la vinculación entre cuerpo y palabra, ahora ya no como gestualidad, sino más bien como construcción del significado. Ella propone un análisis de la corporalidad en algunas obras de escritoras y poetas latinoamericanas a partir de la “autorrepresentación”. En este sentido, el cuerpo no se concibe como mera representación, sino como lugar de la escritura, porque opera simbolizaciones semánticas y lingüísticas mediante la palabra escrita, como ya veremos. La *teoría biosómica* propuesta por el crítico mexicano Gabriel Weisz desarrolla esta misma vinculación al analizar cómo el cuerpo se hace sustancia del texto literario, al punto que llega a definir a éste de “somático”. Veremos que esta somatización se cumple tanto a nivel del significado como del significante. Con mayor énfasis en el significante y en el proceso del lenguaje poético en su materialidad, el enfoque semiótico de la lingüista Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique* completa nuestro modelo, porque permite analizar la corporalidad en la palabra en sí, a nivel del lenguaje poético contemporáneo. Además, el cuerpo femenino de las poetas, autorrepresentado en el texto, coincide perfectamente con la teoría del nacimiento de la palabra postulado por Kristeva.

La conjunción de todas estas aportaciones teóricas, seleccionadas con base en el enfoque común y peculiar sobre el cuerpo y la escritura, el cuerpo y el texto, permite la construcción del modelo hermenéutico de una poética del cuerpo. Como se demostrará en los siguientes capítulos, los ejes teóricos aquí esbozados convergen en una aplicación al análisis de la obra de las poetas Blanca Varela y Alejandra Pizarnik. Tal obra se caracteriza por una poética del cuerpo porque ambas poetas autorrepresentan al propio cuerpo en un imaginario específico y diferente, pero implicando de manera similar la gestualidad, la biología corporal y la materialidad de la palabra.

En Varela y Pizarnik el cuerpo no es mera representación, directa o metafórica, sino punto de partida para la escritura en cuanto acto simbólico. Ambas poetas comparten sensibilidades estéticas y expresivas que permiten establecer una comparación. No hubiera sido posible aplicar nuestro modelo a la obra de poetas que asumen la corporalidad en otros aspectos, como el erotismo o la represión política, por ejemplo. Lo que nos interesa aquí es estrictamente el acto de la escritura y la palabra material. Sin un enfoque específico, el estudio de la corporalidad en el texto poético abarcaría innumerables aspectos que implicarían una investigación enciclopédica, lo que me parece imposible realizar. Al

contrario, sí es posible destacar elementos peculiares de la corporalidad en textos poéticos que de por sí conducen al enfoque que propongo. En efecto, maduré esta propuesta a partir de la lectura de los textos poéticos de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, no al revés, imponiendo una teoría, sino construyéndola a partir de esos textos.

El cuerpo y la escritura

La lingüística, el psicoanálisis y la antropología moderna se han ocupado del inconsciente, del signo, del lenguaje; de alguna manera se han interesado en la escritura y en la literatura, tanto como se han abierto a las investigaciones culturales que implican un estudio del cuerpo humano más allá de su biología y anatomía. Estas disciplinas se han interesado en el cuerpo como representación simbólica, medio de conocimiento y medio de relación, medio artístico en las artes plásticas y en la escritura.

En su amplia obra sobre la construcción del canon occidental en la literatura europea, Curtius dedica sólo dos páginas a las metáforas del cuerpo. Hace una mera enumeración de ejemplos y admite la escasez de estudios sobre el tema (1955: 201-203). Por eso mismo, aquí nos interesa un estudio del cuerpo relacionado con el texto poético contemporáneo.

En la tradición literaria occidental, desde la época clásica, el cuerpo siempre ha sido representado en la literatura en sentido metafórico. Incluso, como evidencia Curtius en un amplio capítulo, desde el principio los escritores han desarrollado analogías entre el cuerpo y la escritura, el cuerpo y el libro. El cuerpo y la naturaleza eran concebidos como libros en sí, la escritura como un acto metafórico que aplicaba inscripciones sobre algún tipo de material, concreto o abstracto: una lápida, un árbol, una lámina, un rollo, un libro (1955: 423-489). El punto en cuestión es que en la tradición occidental predominante esas metaforizaciones y analogías compartían una visión del mundo de tipo teológico. La corporalidad estaba concebida en un sistema filosófico y religioso de tipo dual, con raíz en las ideas platónicas sobre alma y cuerpo, luego complementadas por las ideas judeocristianas sobre espíritu y carnalidad.¹ Se privilegiaba la espiritualidad, mientras que

¹ La obra de Platón expresa estas ideas sobre el alma y el cuerpo. Véanse en particular las obras *Timeo* (1992) y *Fedro* (1997). Véase también Adriana Cavarero, “Introduzione” y “Corpo politico” (1995, 7-13; 113-137). Para la concepción judeocristiana remitimos a la Biblia, en particular al “Génesis”.

la corporalidad se percibía negativamente. La escritura se consideraba un acto sublime que elevaba el espíritu hacia la divinidad y el libro era un objeto sagrado: “Aquí la escritura y el libro tenían ya, siglos antes de nuestra era, un carácter divino: estaban en manos de una casta sacerdotal, y su función era transmitir los conceptos religiosos” (Curtius, 1955: 425). El cuerpo era símbolo de la escritura; cuerpo y naturaleza eran considerados libros que leer, mas no al revés: la escritura y el libro no eran experiencias corporales. ¿Qué sucede en la época moderna y contemporánea? Cambia esta concepción teológica del cuerpo y de la escritura, porque el espíritu y la palabra recobran su corporalidad. Ciencias humanas como el psicoanálisis, la fenomenología y la lingüística concurren todas en revolucionar la percepción del cuerpo frente al acto de la escritura, tan antiguo.

Aquí no es posible detenernos en estas disciplinas, sólo las mencionamos para destacar el cambio epistemológico sobre el cuerpo y el lenguaje. Superando la concepción dual de alma y cuerpo, éste es considerado vehículo de la experiencia e inmanencia en una relación con una espiritualidad encarnada, mundanizada.² Por lo que se refiere a la literatura, podemos afirmar en general que la escritura contemporánea, en particular a partir de las vanguardias, con la previa tradición romántica y simbolista, opera esa misma conjunción entre alma y cuerpo, espíritu y materia, cuerpo y escritura, a nivel de significado y de significante. Sin pretender abarcar este fenómeno en la literatura occidental, nos centramos en la época contemporánea y en la tradición latinoamericana, que aquí nos interesa particularmente. En *La máscara y la transparencia*, Guillermo Sucre evidencia cómo en la poesía contemporánea el cuerpo está representado en su inmanencia, sobre todo a partir del surrealismo. El cuerpo exaltado en el erotismo es el medio privilegiado para una experiencia vital que trasciende al tiempo lineal en el instante. Esta

² En su estudio sobre el cuerpo, Umberto Galimberti revisa críticamente las ideas filosóficas occidentales que, a partir de Platón, establecieron una concepción dual de la existencia. Según Galimberti, tal sistema dual suplantó el principio de equivalencia simbólica sobre el cual se regía la vida de las poblaciones antiguas, para sustituirlo con el principio de identidad y de valor simbólico. La ideología religiosa judeocristiana y la filosofía cartesiana reforzaron esta dualidad de alma y cuerpo, espíritu y carnalidad, hasta el idealismo hegeliano. Sólo a partir de la fenomenología de Husserl se replantea la dualidad, buscando una relación interdependiente entre alma y cuerpo, cuerpo sensorial y mundo. Las ideas de Merleau-Ponty (1945; 1990), Sartre (1966), Heidegger (1951) abarcan al cuerpo en la inmanencia objetual y temporal, rompiendo del todo el esquema dual. En psicoanálisis, Freud (2003) y Lacan (1971-1978) enfocaron sus teorías en el cuerpo. Lo mismo hicieron los post-estructuralistas de *Tel Quel*, como Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault. No es un caso que los autores que me permiten construir este marco teórico hacen referencia a la teoría lacaniana y derridiana, sobre todo (Galimberti, Weisz, Kristeva). En la imposibilidad de detenernos en las aportaciones filosóficas sobre el cuerpo remito a la síntesis crítica propuesta por Galimberti (1999: 17-73).

nueva sensibilidad perceptiva y estética resalta al cuerpo en la plenitud material. No ya espiritualización del amor y del cuerpo, sino al revés, corporalización del espíritu en el erotismo. Sucre escribe: “Una sabiduría —hay que aclararlo— que no es un estado intelectual, sino la disciplina de una experiencia: una mística que, por su parte, quiere fundar las relaciones del hombre y el universo sobre bases no espirituales o espiritualizantes, sino materiales” (2001: 341). Autores como César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Octavio Paz son representativos de esta nueva experiencia carnal de la existencia, reflejada en el texto poético tanto en el significado como en el significante. En el capítulo titulado “La poesía del cuerpo”, Sucre destaca cómo la pasión verbal se hace cuerpo verbal (2001: 343-358), al punto que el título de la sesión dedicada a la poesía corporal de Octavio Paz se titula “El cuerpo del poema” (373-387).³

De manera diferente, otros poetas viven la experiencia corporal de la escritura en relación con el silencio, representado por el abismo existencial de César Vallejo o por el blanco de la página y los límites de la palabra en la poesía de Jorge Eduardo Eielson, Gonzalo Rojas, Alejandra Pizarnik, por ejemplo. Eduardo Chirinos dedica particular atención al silencio de la palabra en estos autores que experimentan una corporalidad de la escritura, en la grafía, en aspectos lexicales y morfológicos, en elementos metapoéticos. Silencio y cuerpo están entrelazados en una mutua implicación, según Chirinos (1998: 131-228). A partir de estudios como éstos, se desarrolla mi enfoque hermenéutico, en el ámbito estrictamente literario.

Sería imposible estudiar la representación del cuerpo en la tradición literaria occidental, o incluso latinoamericana. Nos detenemos en el estudio del cuerpo desde la gestualidad del acto de la escritura hasta la creación de la palabra material. Dadas estas premisas fundamentales, me detengo ahora en la creación del modelo teórico general, mediante la conjunción de aspectos teóricos específicos de los autores y autoras mencionados. En los capítulos sucesivos, seguirá la aplicación del modelo a la hermenéutica concreta de la obra poética de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik.

³ En esta misma línea y aplicada a obras como las de César Vallejo, Vicente Huidobro y Oliverio Girondo, véase Saúl Yurkiévich (1978).

El cuerpo y la gestualidad

El primer aspecto de la corporalidad en la poesía de Varela y Pizarnik es la “autorrepresentación” del cuerpo en el gesto de la creación del texto. Por autorrepresentación, en la definición de Silva Santisteban, entendemos: “un magma no ordenado que se constituye como una suerte de autosignificación (códigos, subcódigos y actualización de los mismos en prácticas concretas)” (2001: 3). La representación no configura a un cuerpo ajeno, descrito o ficcionalizado, sino que parte del cuerpo propio de las poetas. En el texto, ambas autoconstruyen el cuerpo en un acto de simbolización, representado por la palabra.

La escritura es un acto corporal, porque implica una gestualidad y una materialización verbal y espacial de la palabra en la página. La escritura ya no es considerada una pura abstracción que se precipita en el signo, sino que los nuevos enfoques filosóficos, antropológicos, lingüísticos y psicológicos destacan cómo se produce concretamente a partir del cuerpo.⁴ Antes que nada, por medio de un gesto, una acción. En una perspectiva antropológica, la gestualidad de la escritura se remonta a la relación de los miembros humanos con los utensilios. Nos detenemos en algunas aportaciones teóricas sobre el desarrollo de la escritura como gestualidad, porque en los textos de Varela y Pizarnik reconoceremos esta misma configuración corporal como punto de partida hacia la creación de la palabra material.

En su estudio sobre el cuerpo, el filósofo italiano Umberto Galimberti dedica una parte a la corporalidad en el acto de la escritura, cuyo origen remonta a la relación entre el cuerpo y los instrumentos. En la visión de Galimberti, el cuerpo define su ambiente en el mundo según sus necesidades, organiza su acción por medio de las cosas en cuanto utensilios: “Con l’azione l’uomo rivela l’essenza nascosta delle cose, le loro possibilità celate” (1999: 87).⁵

La escritura es parte de este proceso de producción, por medio del órgano privilegiado de la mano libre que se relaciona con el mundo a través del gesto. Para

⁴ Me refiero a los autores mencionados en la nota anterior, junto con los estudios de lingüística y semiótica. Sobre éstos, véase la obra de Alicia Yllera (1974).

⁵ “Mediante la acción, el hombre muestra la esencia oculta de las cosas, sus posibilidades secretas” (Traducción de la autora. De ahora en adelante se indicará con la abreviatura TdA).

Galimberti, “l’uomo ha trasferito nella mano il campo della sua relazione col mondo, per cui, da allora, è l’unico corpo capace di gesti perché è il solo che ha exteriorizzato l’ordine degli strumenti” (1999: 88).⁶ En el ser humano no se trata solamente de una funcionalidad, del instrumento útil, sino también del gesto expresivo. Según Galimberti, el gesto es la elección entre las posibilidades que ofrece la estructura anatómica preexistente y exterioriza la relación con el mundo. La gestualidad crea la unidad del cuerpo, los gestos generan al cuerpo según Galimberti:

In ogni gesto c’è dunque la mia relazione col mondo, il mio modo di vederlo, di sentirlo, la mia eredità, la mia educazione, il mio ambiente, la mia costituzione psicologica. Nella violenza del mio gesto o nella sua delicatezza, nella sua tonalità decisa o incerta c’è tutta la mia biografia, la qualità del mio rapporto col mondo, il mio modo di offrirmi. Attraversando da parte a parte esistenza e carne, la gestualità crea quell’unità che noi chiamiamo *corpo*, perché non è il corpo che dispone di gesti, ma sono i gesti che fanno nascere un corpo dall’immobilità della carne (1999: 91).⁷

En su enfoque sobre el cuerpo relacionado con la escritura en tanto gestualidad, Galimberti remite al estudio antropológico de Leroi-Gourhan. En *El gesto y la palabra* (1971), con un enfoque evolucionista, este último autor analiza cómo los miembros superiores del ser humano se independizaron de las necesidades motoras en la postura eréctil para desarrollar su capacidad prensil y técnica, y en un segundo momento también la expresión. Es interesante este recorrido evolutivo, porque puede explicar cómo empezó la escritura en el ser humano a partir de la capacidad de usar utensilios, de producir objetos a través de la gestualidad, en un primer momento funcional, pero después también expresiva. De ahí viene la escritura, puesto que, según Leroi-Gouhran, el arte y el lenguaje son transposiciones simbólicas, a partir del cuerpo y sus capacidades intelectuales y técnicas:

Estas consideraciones permiten subrayar que el arte figurativo está, en su origen, directamente ligado al lenguaje y aún mucho más cerca de la escritura, en un sentido muy

⁶ “El hombre transfirió en la mano el campo de su relación con el mundo, por lo cual, desde entonces, es el único cuerpo capaz de gestos porque fue el único en exteriorizar el sistema de los instrumentos” (TdA).

⁷ “En cada gesto se encuentra, pues, mi relación con el mundo, mi manera de percibirlo, de sentirlo, mi herencia, mi educación, mi ambiente, mi constitución psicológica. En la violencia de mi gesto o en su delicadeza, en su tonalidad decidida o incierta está mi biografía completa, la calidad de mi relación con el mundo, mi manera de ofrecerme. Atravesando de parte a parte existencia y carne, la gestualidad crea esa unidad que nosotros llamamos cuerpo, porque no es el cuerpo el que dispone de los gestos, sino más bien son los gestos los que generan a un cuerpo desde la inmovilidad de la carne” (TdA). Véase este enfoque desarrollado en *Il corpo* (1999: 84-92).

amplio, que de la obra de arte. Es la transposición simbólica y no la calcomanía de la realidad; es decir, que hay entre el trazado en el cual se admite ver un bisonte y el bisonte mismo la distancia que existe entre la palabra y el útil. Para el signo como para la palabra, lo abstracto corresponde a unas sollicitaciones cerebrales cada vez más matizadas (1971: 189).

Según el autor, de la pictografía a la escritura lineal hubo un pasaje gradual; de símbolos, las figuras se vuelven signos, como utensilios de la memoria; en efecto, la escritura lineal empieza como contabilidad en la sociedad agrícola urbanizada (1971: 198-201). Leroi-Gourhan lo resalta: “de símbolo con implicaciones extensibles, [las figuras] se han convertido en signos, en verdaderos útiles al servicio de una memoria en la cual se introduce el rigor contable” (198). Luego insiste: “Si es posible concebir una contabilidad en la cual se alinean cifras y dibujos simplificados de animales o de medidas de grano, es difícil concebir la linealización de signos pictográficos expresando acciones y ya no objetos, sin la intervención del fenómeno fonético” (198). El fenómeno fonético interviene al reducir los signos pictográficos a líneas: ya no indican objetos, sino que expresan acciones. En este pasaje a la linealidad de la escritura, hay un vínculo entre el sistema pictográfico que implica una ideografía más allá de la oralidad y la escritura que se fonetiza a partir de números y cantidades:

Por otra parte, es fácil concebir un sistema que alinea tres trazos y el dibujo de un buey, siete trazos y el de un saco de grano. En este caso, la fonetización es espontánea y la lectura propiamente inevitable. Es probablemente la única forma de pictografía que haya existido en el origen de la escritura. Apenas nacida, no pudo más que confluir inmediatamente con el sistema ideográfico preexistente. [...] La mayor parte de los autores recientes han percibido muy bien la dificultad de la etapa pictográfica para conducir a la escritura fonetizada, pero no parecen haber percibido el vínculo que existe entre el muy viejo sistema de notación mitográfica que implica una ideografía fuera de las dimensiones orales y una escritura que parece fonetizarse a partir de números y cantidades (1971: 199-201).

No nos referimos a este estudio por establecer una superioridad de la escritura fonética sobre la pictografía o la no fonética. Analizamos cómo los símbolos se convirtieron en signos en un proceso de abstracción de la escritura. Ya no idea o imagen, sino reproducción de sonidos. Según Leroi-Gourhan, hay una evolución desde los ideogramas hacia la transcripción fonética, de las escrituras sumero-acádicas (3000 a.C.) a las escrituras consonánticas de las cuales el fenicio es el ejemplo más antiguo (1200 a.C.). De la representación realista, se pasó al sistema del *rebus*, hasta el símbolo rigurosamente

fonético, puesto que los símbolos transcriben los sonidos a través de asociaciones de letras. Todo esto fue posible gracias a la evolución técnica y económica en esas poblaciones mediterráneas y europeas.

Esto demuestra cómo la escritura es un acto de simbolización que se ha abstraído del cuerpo, aunque sin poder realmente prescindir de él, porque subyace al fenómeno de la escritura.⁸ El estudio de Leroi-Gouhran tiene un enfoque evolucionista, que en algunos momentos puede parecer incluso entnocéntrico. Sin embargo, el autor describe muy bien el proceso que ha consolidado la escritura alfabética, linear y fonocéntrica, en la tradición occidental. Esto nos permite analizar cómo Varela y Pizarnik, en el marco de la escritura vanguardista en general, superaron esta visión estricta de la escritura, liberándola en la corporalidad y la oralidad. Lo que nos interesa del estudio de Leroi-Gouhran es el cuerpo anatómico y biológico considerado como productor principal de la palabra.

Ya dadas algunas líneas generales de este estudio antropológico, lo que nos interesa destacar es el origen corporal de la escritura, puesto que surge de la capacidad de los miembros del cuerpo humano para relacionarse con los objetos. La escritura, entonces, no es una abstracción, sino un hecho y un acto corporales. Detrás de la palabra escrita, símbolo abstracto, aún está el cuerpo con sus gestos, su cinética. La palabra escrita remite a la oralidad originaria que la precede, reactivada por el acto de la lectura. La mano cumple un papel fundamental en la escritura del poema, junto con los ojos, los labios, la postura del cuerpo entero. El miembro anatómico privilegiado de la escritura es la mano. Ambas poetas, Varela y Pizarnik, representan al gesto de la composición poética mediante la configuración metafórica y metonímica de la mano.

Según Leroi-Gourhan, la mano permite una expresión gráfica frente al lenguaje verbal, crea imágenes y símbolos paralelos al desarrollo del lenguaje verbal. Palabra y grafía se unen en la expresión y en la conservación de un pensamiento (1971: 206-207). Hubo un pasaje progresivo del pensamiento mitológico al pensamiento racional, con base

⁸ En su estudio *The Body in Language*, Horst Ruthrof rescata a la corporalidad en el proceso semántico. Con un enfoque semiótico, crítico frente al puro estructuralismo que aísla al signo verbal en su sistema autónomo, el autor explica que los códigos sociales y culturales, junto con el cuerpo, constituyen signos no verbales que preceden y construyen al lenguaje: “In itself, then, language as an ordered sequence of words is indeed empty. It is mere syntax, mere sequence of words. Only when language is combined with something other than linguistic signs is it able to mean” (2000 : 31); “A corporeal approach to meaning reveals its force especially in the unstated ways of how we are to see the world through language” (52); “Both deixis and reference, then, take on a new character if viewed from the perspective of a body-oriented theory of language” (58-59).

en la organización social urbana y metalúrgica. La escritura comprime las imágenes hacia la linealización de los símbolos, el grafismo se subordina al lenguaje sonoro (1971: 207-208). Gracias a la liberación de la mano y del utensilio, hasta las máquinas y la electrónica, se libera la palabra, cuyo origen es el cuerpo.

También la sensibilidad estética en el ser humano tiene origen en el cuerpo, visceral y muscular. Al respecto, Leroi-Gouhran escribe: “En el hombre, las referencias de la sensibilidad estética toman su fuente en la sensibilidad visceral y muscular profunda, en la sensibilidad dérmica, en los sentidos olfato-gustativo, auditivo y visual; en fin, en la imagen intelectual, reflejo simbólico del conjunto de los tejidos de sensibilidad” (1971: 268). La gestualidad corporal relacionada con el utensilio se complementa con la ritmicidad que remite al cuerpo, en su aparato muscular y visceral, junto con el sensorial (1971: 275-290). El cuerpo visceral es la base de la vida estética (1971: 277). El ser humano comparte con la especie animal la misma estructura osteomuscular y visceral que se expresa por medio de acciones rítmicas para relacionarse con el mundo exterior, a su vez dotado de cadencias rítmicas. El ser humano construye categorías espacio-temporales fijas y cíclicas para organizar su vida social. Sin embargo, el acto estético surge de la ruptura de estos esquemas para dejar libre expresión a la libido pulsional y a la esfera sensorial, porque construye otro orden rítmico en un ámbito simbólico, más allá de las necesidades prácticas. De esta manera, Leroi-Gouhran reconoce un vínculo imprescindible entre la base muscular y visceral del cuerpo humano en relación con la expresión simbólica.⁹ Esto sucede en la escritura poética que aquí nos interesa, puesto que Varela y Pizarnik, junto con los miembros que realizan el acto de la escritura del poema, también autorrepresentan a su cuerpo orgánico en el texto. Este elemento es una prueba concreta del vínculo establecido en la teoría de Leroi-Gouhran entre biología y escritura.¹⁰ Existe una relación entre ritmo corporal y ritmo expresivo. Lenguaje y figuración están conectados, a partir del desarrollo

⁹ Leroi-Gouhran precisa: “Ahora bien, toda experiencia concreta toma sus primeras referencias en el soporte corporal, en ‘situación’ (como lo expresan las diferentes acepciones de esta palabra), es decir, en relación con el tiempo y el espacio percibidos corporalmente. [...] Para el resto del mundo vivo, tiempo y espacio no poseen otra referencia inicial que visceral, laberíntica y muscular. El hambre, el equilibrio y el movimiento sirven de trípode a los sentidos de referencia superior que son el tacto, el olfato o la visión. Nada ha cambiado para el hombre; hay solamente el enorme aparato simbólico que se ha edificado por encima y que ocupa todo el fondo de la perspectiva cartesiana” (1971: 282).

¹⁰ Curtius hace referencia al tópico de la escritura en la tradición literaria occidental por medio de la metáfora de la herida y de la sangre, pero, de nuevo, en una acepción martirizante y teológica, no concretamente corporalizante, más bien con una inclinación a la descorporalización de la escritura, en general (1955: 437).

técnico, con el fundamento común en el cuerpo —en los sentidos audiovisuales y la gestualidad, dentro de un comportamiento rítmico del ser humano desde la invención de los utensilios (1971: 351-354) —.¹¹

Creo que la expresión moderna y contemporánea recupera ese carácter rítmico que remite a los gestos, a los sentidos y a las pulsiones corporales. Por ahora quiero señalar, desde mi punto de vista, que la escritura de Varela y Pizarnik representa muy bien este carácter gestual y visceral de dicha práctica.¹²

El cuerpo en la autorrepresentación

La escritura es un gesto y un acto de representación, que produce a su vez representaciones conceptualizadas del mundo. El centro de todo este proceso es el cuerpo, porque el gesto que produce la escritura implica a la acción de los miembros superiores, sus movimientos musculares a partir de una experiencia emocional que se traspone en la palabra escrita. Se trata de una operación simbólica que va del cuerpo real al signo.

No se trata de la representación metafórica del cuerpo en el texto, sino más bien de una “autorrepresentación”. No se trata de una mimesis del cuerpo. En la poesía de Varela y Pizarnik, el cuerpo se traslada al texto, de manera activa. Es agente de la construcción del texto, como significado y como significante. En el primer caso, crea un imaginario específico; en el segundo, genera a la palabra en su materialidad constitutiva. Veremos cómo el cuerpo está implicado en este segundo proceso. Aquí nos detenemos en el aspecto de la “autorrepresentación” que sigue a la gestualidad del cuerpo.

Me apoyo en el enfoque teórico de Rocío Silva Santisteban sobre cuerpo y literatura, porque, según esa autora, en la escritura el cuerpo es un modo imprescindible de

¹¹ Leroi-Gourhan especifica: “Útil, lenguaje y creación rítmica representan, por consiguiente, tres aspectos contiguos del mismo proceso. [...] El primer útil fabricado fue obra de una continuidad de choques y no ha podido ser utilizado más que mediante percusiones repetidas. La creación de ritmos sonoros, ya no figurativos sino técnicos, es un hecho desde el origen; por otra parte, los balances rítmicos y las señales sonoras repetidas están suficientemente atestiguadas en los mamíferos superiores como para que se haga acreedores de ellos a los más viejos antrópodos. [...] La ritmicidad figurativa sonora y gesticulatoria salió probablemente a lo largo del hilo del desarrollo geológico, como lo hizo el lenguaje, en sincronía con el desarrollo de las técnicas” (1971: 353-354).

¹² Lo veremos detalladamente en el análisis de los textos. Aquí anticipé algunas ideas teóricas sobre la escritura relacionada con el cuerpo, lo que me permitirá desarrollar mi enfoque sobre la palabra corporalizada en la poesía.

aprehensión del mundo.¹³ Esta idea se ejemplifica en las siguientes afirmaciones teóricas de su tesis de maestría, *El cuerpo y la literatura de mujeres*:

Dentro de la literatura, el cuerpo, lejos de reducirse a un elemento fortuito de verosimilitud narrativa, habla ampliamente de las problemáticas del individuo frente a lo colectivo: es un modo de aprehensión del mundo. Contemplar nuestra carne es contemplar el espacio de otra inscripción distinta del espíritu pero inscripción al fin, porque la materia no sólo es la limitación de nuestra expansión en el universo sino también el *locus* donde se estructura la significación que nace del lenguaje.

El cuerpo es el lugar de la adoración y de la profanación, espacio de los significantes y de los sentidos, *soma* y *sema*, centro desde donde se expande el espíritu o donde se concentra; el cuerpo es una de las puertas del entendimiento (Silva Santisteban, 2001: 3).

Vuelto lugar desde el cual se construye el significado simbólico a través de la escritura, el cuerpo ya no es mera representación de contenido en el texto literario, sino medio de aprehensión del mundo en una síntesis relacional entre el ser y la inmanencia que lo circunda. El cuerpo ya no es metáfora de la escritura (como señala Curtius en su estudio sobre la tradición literaria europea), sino vehículo imprescindible de ésta. El tópico de la analogía entre cuerpo y escritura, cuerpo y libro, deja de compartir una visión teológica y mística del mundo, y deviene parte de un proceso de descenso y encarnación de la palabra. El lenguaje literario funciona como mediador en este proceso. Así, el cuerpo construye un significado propio más allá de un imaginario compartido en una comunidad cultural. No es mera metáfora configurante o mimesis, sino materia de significación de la palabra materializada, así, el cuerpo significado pasa de la representación a la aprehensión, como signo semiótico. Es *soma* y *sema* a la vez. Silva Santisteban aclara: “Las formas de abordar lo corporal son expresiones de la propia forma como del cuerpo emanan simbolizaciones” (2001: 3). El cuerpo se construye mediante la escritura, en el texto, crea una autosignificación a partir del cuerpo empírico de quien escribe. Volviendo al concepto de “autorrepresentación”, Silva Santisteban explica que:

sería la forma cómo nos percibimos, cómo nos imaginamos, cómo percibimos nuestro cuerpo, nuestra capacidad de ubicarnos frente al mundo, en suma, nuestra forma de concebir nuestra propia identidad personal a partir de las representaciones sociales que produce nuestra cultura, pero, al mismo tiempo, la forma como desde nuestras propias

¹³ Rocío Silva Santisteban es poeta y crítica literaria peruana; tiene trabajos publicados sobre el cuerpo y es recopiladora de la antología de la crítica sobre la poesía de Blanca Varela, a quien conoció personalmente.

percepciones y reflexiones modificamos (perturbamos) las representaciones de lo corporal (2001: 4).

Varela y Pizarnik operan estas mismas simbolizaciones del cuerpo en el texto, pero no tanto en un marco de género, sino más bien desde el cuerpo relacionado con la escritura como acto físico y corporal. Dejo de lado aquí el debate crítico sobre el género y el sujeto femenino en la literatura abordado por Silva Santisteban. Me detengo más bien en el modelo teórico de la corporalidad construido por la autora, que es sólido, sobre todo por la idea básica según la cual sobre el cuerpo empírico del autor(a) se construye el cuerpo simbólico, lo que se “autorrepresenta” en la obra literaria.

La significación surge del cuerpo, *locus* de la escritura, de la expresión, no sólo de la identidad de género, porque es “el lugar desde donde emana la significación” (2001: 46) a través del texto literario. El cuerpo de quien escribe está ahí, principal actor de la creación literaria: “La huella del cuerpo en la escritura va más allá y al mismo tiempo regresa sobre la gestión del cuerpo propio” (2001: 46).

Así, el cuerpo autorrepresentado surge de una percepción que va del cuerpo empírico al cuerpo imaginado, dos categorizaciones corporales que Silva Santisteban identifica como “esquema corporal” e “imagen del cuerpo”. Según la autora: “Existen dos niveles dentro de un acercamiento a la temática corporal para los cuales hay que tener en cuenta al cuerpo-que-no-se-escribe diferenciado del cuerpo-que-se-escribe. Esto es, el cuerpo puede convertirse indistintamente en signo o en sema. Por un lado, se nos presenta el *esquema corporal* y, por el otro, la *imagen del cuerpo*” (2001: 19). Ambas nociones, que constituyen la percepción del cuerpo propio, están entrelazadas. El “esquema corporal” es la representación mental de nuestro cuerpo, así como aparece en nosotros, o sea, como estructura genérica, compartida con los otros seres humanos: “Se trata de la forma como esquematizamos mentalmente la disposición de nuestra masa corporal, incluyendo lo que está muy adentro (me refiero a órganos internos) o lo que la cubre (el pelo, los vellos e incluso tatuajes)” (2001: 19). Del “esquema corporal” se genera la imagen del cuerpo específica de cada individuo:

El esquema corporal específica al individuo en cuanto representante de la especie, sean cuales fueren el lugar, la época o las condiciones en que vive. Este esquema corporal será el intérprete activo o pasivo de la imagen del cuerpo, en el sentido que permite la objetivación

de una intersubjetividad, de una relación libidinal fundada en el lenguaje, relación con los otros y que, sin él, sin el soporte que representa, sería para siempre un fantasma no comunicable (2001: 19).

La autora aclara que este esquema no es una percepción puramente somática, sino que es el resultado de elementos biológicos, psíquicos y sociales que se interrelacionan. Me parece que el concepto de “esquema corporal” corresponde al cuerpo anatómico y su expresión cinética, individual, pero compartida con todos los demás seres humanos.¹⁴ Silva Santisteban aclara que mientras el “esquema corporal” es el mismo para todos los miembros de la misma especie, la “imagen del cuerpo” es individual, relacionada con la historia de cada sujeto; mientras que el esquema corporal es inconsciente sólo en parte, la imagen del cuerpo es inconsciente por completo: “La imagen del cuerpo es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales: interhumanas, repetitivamente vividas a través de las sensaciones erógenas, se les puede considerar como la encarnación simbólica inconsciente del sujeto deseante” (Silva Santisteban, 2001: 20). En otro aporte crítico sobre el tema, esta autora profundiza en la estructura de esta categoría:

La imagen del cuerpo está sostenida en tres aspectos: la imagen base, la imagen funcional y la imagen erógena. La última está asociada al lugar donde se focaliza el placer. Su representación está referida a círculos, óvalos, cavidades, bolas, rayas y agujeros, imaginados como dotados de intenciones emisivas activas o receptivo-pasivas, de finalidad agradable o desagradable. La imagen del cuerpo es la síntesis, en constante devenir, de estas tres imágenes, enlazadas entre sí por las pulsiones de vida (1998: 129).

La autora insiste en la relación entre las dos categorías corporales para aclarar el carácter imaginario que caracteriza el proceso de simbolización del cuerpo, con base en un estudio de la obra de Dolto:¹⁵

El esquema corporal, que es abstracción de una vivencia del cuerpo en las tres dimensiones de la realidad, se estructura mediante el aprendizaje y la experiencia; mientras que la imagen del cuerpo se estructura a través de la comunicación entre el sujeto y la huella, día tras día memorizada, del gozar frustrado, coartado o prohibido. Por tanto, la imagen del cuerpo ha de ser referida exclusivamente a lo imaginario, a una intersubjetividad imaginaria marcada de entrada en el ser humano por una relación simbólica (Silva Santisteban, 2001: 19).

¹⁴ En nuestro estudio del cuerpo en la poesía de Varela y Pizarnik, se concretiza en la performance simbolizada del acto de la escritura en el texto.

¹⁵ Silva Santisteban se refiere a la obra de Françoise Dolto (1986).

Con base en esta explicación teórica del proceso de “autorrepresentación” del cuerpo, observamos que en la poesía de Varela y Pizarnik la imagen del cuerpo es un acto de simbolización individual que remite a un imaginario compartido, pero singularizado en la expresión personal de cada una. Siendo el cuerpo el lugar de la escritura, en la semiotización del gesto corporal como acto físico de la palabra, tanto Varela como Pizarnik parten del esquema corporal para crear una significación del cuerpo que desemboca en la palabra física, real y concreta, en el texto. Es un proceso de somatización del texto por medio del cuerpo anatómico y biológico en ambas creadoras. En la construcción metafórica y metonímica del significado interviene la imagen del cuerpo en la que se proyecta un imaginario o un pensamiento específico sobre la corporalidad. Imaginario asociado a la filosofía existencialista en el caso de Varela y a una visión mágico-ritual del mundo, en el de Pizarnik, como veremos en los siguientes capítulos.

Mediante el proceso de “autorrepresentación”, el cuerpo se convierte en sustancia del texto y del lenguaje, aunque a nivel simbólico. Se trata del “texto somático”, según Gabriel Weisz. En *Dioses de la peste* (1998), un estudio sobre la relación entre corporeidad y lenguaje, el autor va más allá del proceso de simbolización imaginaria que surge del cuerpo, analizado por Silva Santisteban. En nuestra construcción de un modelo hermenéutico para una poética del cuerpo, podemos seguir un hilo conductor coherente que va de la gestualidad de la escritura a la “autorrepresentación” del cuerpo en el texto literario, hasta desembocar en esta idea de “texto somático” propuesta por Weisz.

Weisz desarrolla una teoría biosemiótica que reúne el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente en el texto literario. Según el autor, “el cuerpo es un sistema de significación” (1998: 13), o sea, un sistema de signos desde su naturaleza biológica. Pero, también, “el cuerpo se semiotiza en formas distintas en la literatura, la pintura, el teatro, el cine y otros medios de representación” (1998: 13).

Según el análisis de Weisz, en la literatura, el cuerpo es un medio de representación que se da de dos maneras diferentes: se trata del “cuerpo como texto”, cuando se configura la corporalidad como tema; el “texto como cuerpo”, cuando la “sustancia del texto entra en el cuerpo del lector” (1998: 13). Esta relación de lectura, según el autor, permite “una interpretación somática de los textos” (1998: 13). Ambas formas de vehicular la

corporalidad se manifiestan de diferentes modos: “Las relaciones texto-cuerpo y cuerpo-texto no son unívocas, sino que hay muchas expresiones y manifestaciones. El cuerpo se convierte en un sistema de signos en la literatura, la pintura y el teatro” (1998: 13-14).¹⁶

Según Weisz, se desarrolla una escritura corporal sobre todo a partir de la identidad femenina; en esto coincide con Silva Santisteban, según la cual las mujeres empezaron a escribir a partir del cuerpo (Silva Santisteban, 1998: 127). Sin embargo, más allá de ese aspecto —y sin eludirlo— creo que también las estéticas de las vanguardias se forman por medio de la corporalidad de la escritura, sin importar si el autor es hombre o mujer; se trataba más bien de una estética perturbadora, tal vez por ser corporal. Profundizaré en este tema más adelante. Baste aquí con anticipar que la página se convierte en el cuerpo de la escritura, tópico de la tradición literaria occidental, que desde siempre tomó en consideración el soporte de la escritura según Curtius. Pero nunca había sido considerada como un cuerpo, más bien el cuerpo era considerado un libro o una escritura (1955: 438-442). Además, en la escritura contemporánea el lenguaje se carga de pulsiones corporales, asume aspectos sonoros y rítmicos que remiten a la oralidad, del mismo modo que sus aspectos gráficos y espaciales remiten a la visualidad.

Volviendo a la teoría corporal de Weisz, nos interesa esencialmente el enfoque del aspecto *somático* del texto literario, apto para nuestro modelo de análisis, porque esta idea resalta la sustancia corporal del significado en el proceso representacional y semiótico, asimismo remite al componente corporal del lenguaje que estructura al mismo texto. El autor precisa algunos elementos para proceder a la construcción de su propuesta crítica con base en el cuerpo:

A lo largo de este trabajo se bosqueja una teoría somática que toma en cuenta los diferentes canales de significación desde una perspectiva corporal. [...] La teoría somática que se formula a partir del cuerpo como texto o del texto como cuerpo. Cada disciplina semiotiza al cuerpo de manera distinta [...].

En síntesis, una teoría somática es la que asume distintas maneras de construir e interpretar al cuerpo, ya sea en el terreno de la representación literaria, teatral, pictórica o científica, entre otras.

¹⁶ Este concepto coincide con el enfoque intersemiótico del estudio sobre cuerpo y lenguaje de Ruthrof, según el cual “the body plays a substantive role in linguistic meaning” y “without the body in its perceptual and quasi perceptual functions language has no meaning” (2000: 60 y 69).

Importa delimitar la problemática de este trabajo, que consiste en ubicar al cuerpo como mecanismo de análisis, principalmente en sus vínculos con la comunicación y la literatura (Weisz, 1998: 18-19).

Los vínculos lenguaje-psyque-cuerpo permiten a Weisz proponer su teoría biosemiótica, a partir de una percepción somática del texto. El lenguaje se formula a partir de la percepción, a su vez generada por la experiencia del cuerpo en el mundo. No existe la posibilidad del lenguaje y de la escritura sin el cuerpo.¹⁷ Weisz logra así reunir lo *somático*, o sea el aspecto corporal de su análisis, con lo *semiótico*, o sea el aspecto lingüístico y comunicativo, incluyendo también el aspecto psicológico en su enfoque teórico:

La *biosemiótica* actúa como un ámbito donde se articulan el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente. En el cruce de caminos conceptuales que ocurren en este capítulo, la *biosemiótica* relaciona el conjunto de conductas y discursos corporales como representación de textos somáticos. La teoría *biosemiótica* reúne el cuerpo con el lenguaje. En esta teoría es necesario determinar cómo los lenguajes corporales afectan nuestra conducta y, en la misma vena, las relaciones entre la mente y el cuerpo (1998: 23).

Esta propuesta de un modelo biosemiótico de análisis del texto literario se basa en otras teorías, con las cuales el autor establece una relación interdisciplinaria. Antes que nada, Weisz señala la teoría freudiana de la interpretación de los sueños; luego, la teoría lingüística de Jakobson sobre la metáfora y la metonimia como elementos que definen el comportamiento general de los símbolos, no solamente del lenguaje; finalmente, la teoría lacaniana que reúne ambas teorías mencionadas. En todas éstas el vínculo entre cuerpo y lenguaje es imprescindible y se relaciona con nuestro enfoque sobre el cuerpo y el texto poético. Además, todas las aportaciones teóricas que construyen nuestro modelo hermenéutico se basan en diferentes disciplinas, como la filosofía, la lingüística y el psicoanálisis. Weisz explica:

Este modelo [biosemiótico] va consolidándose con la teoría que Freud aplica en su interpretación de los sueños. Posteriormente, Jakobson aprovecha aspectos de la teoría freudiana y ocupa las figuras retóricas de la metáfora y metonimia para aquilatar el

¹⁷ En sintonía con este concepto, Ruthrof dedica varios capítulos de su obra a subrayar el componente corporal del lenguaje escrito por medio de la biología, la gestualidad, la voz, que constituyen la semiosis humana, a través de los sentidos. El autor aclara: “The quasi-conceptual content of the disembodied signifier lives on in the corporeality of the signified” (2000: 97). Sobre los signos no verbales, la operación imaginaria y performativa del lenguaje, véanse las páginas 98-150.

comportamiento de los símbolos. Finalmente, Lacan entrevera ambas propuestas para diseñar un dispositivo lingüístico del inconsciente (1998: 23).¹⁸

Después de crear su modelo de análisis con base en estas teorías, Weisz llega a la conclusión de que “la biosemiótica relaciona el conjunto de conductas y discursos corporales como representación de textos somáticos” y “reúne el cuerpo con el lenguaje” (1998: 23).

No sólo el texto tiene origen en la gestualidad corporal y en la “autorrepresentación”, sino que también asume la corporalidad como sustancia del acto simbolizante de la creación literaria. Vehículo de la palabra escrita, lugar de las simbolizaciones textuales, el cuerpo produce y transforma al texto, lo convierte en sustancia corporal superando la dicotomía carne y espíritu en la concepción canónica de la escritura. Varela y Pizarnik operan este cambio radical en sus textos poéticos, evidentemente somáticos, en ambas acepciones de “cuerpo como texto” y “texto como cuerpo”, propuestas por Weisz. Como aclara este autor, el lector reactiva todo el procedimiento una vez que se acerca a los textos poéticos aquí analizados.¹⁹ No obstante, mi atención no necesariamente se orienta hacia la relación con un personaje o el lector. Mi análisis más bien privilegia una corporalidad de la palabra que concretamente asume un dispositivo semiótico en sentido lingüístico. Independientemente del proceso de la lectura, el texto construye la palabra material en su estructura lingüística, de manera autónoma. Sólo en un segundo momento la lectura reactiva el proceso, y quien lee asume la sustancia corporal del texto y del lenguaje en su propio cuerpo.

La teoría de Julia Kristeva, en *La révolution du langage poétique* (1970), sobre el dispositivo semiótico del texto poético, ofrece una aportación que me permite completar la construcción del modelo de una poética del cuerpo. Kristeva estudia las estéticas de la poesía moderna y de las vanguardias, a partir de Mallarmé y Lautréamont. Varela y Pizarnik se formaron en estas estéticas precisamente, por lo tanto, introduciremos sus características esenciales, las cuales encontraremos elaboradas en la obra de nuestras poetas.

¹⁸ Weisz profundiza estos aspectos en las páginas 32-37 de la obra referida (1998).

¹⁹ Véase la relación entre lector y texto en las páginas 17-18 de la obra de Weisz (1998). Pero aquí no nos interesa profundizar en esa parte de la teoría biosemiótica.

El cuerpo y la palabra

En la poesía occidental del siglo XX, se afirmó la metapoesía como medio de investigación sobre el objeto artístico, el poema, y se consolidó el metalenguaje como reflexión sobre el medio de expresión de la poesía, la palabra. El texto poético refleja la experiencia crítica de quien escribe sobre el acto de componer el poema por medio del lenguaje. Ya no resulta suficiente expresar un sentido, sino también analizar el proceso de creación y la palabra en su componente material, o sea fónica y morfológica. Stéphane Mallarmé inauguró este tipo de escritura a finales del siglo XIX.

A partir de la poética de Mallarmé, la escritura asume una nueva configuración simbólica en el ámbito lexical y tipográfico. Sobre todo en el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la página y el texto se presentan como un cuerpo. La página en sí asume materialidad y se vuelve un cuerpo sobre el cual hacer inscripciones semánticas y formales, transformando de esta manera la escritura lineal en constelaciones de signos que hacen de la simultaneidad y el dinamismo su elemento característico fundamental. El texto poético se vuelve un corpus activo y autónomo en el blanco de la página, siendo significante antes que significado. La palabra toma un papel central en la escritura poética; de medio de expresión se vuelve el medio de investigación del acto poético a nivel del significante, en su materialidad semántica, morfológica y fonológica. Participa de la ruptura ética, estética y formal que ha caracterizado a todas las vanguardias de principios del siglo XX, lo cual dejó una herencia imprescindible en toda la poesía contemporánea.

La experiencia de la ruptura, que revoluciona radicalmente la creación poética, lleva al lenguaje desde la palabra semántica hacia el silencio semántico. Quiero decir que el lenguaje poético se convierte en una batalla “cuerpo a cuerpo” con el poema en construcción, se rompe la fijación de la palabra en la página, explotando sus componentes significantes, como los sonidos y el ritmo. Asimismo, se establece un juego creativo con los espacios en blanco de la página, relacionados con el silencio y el cuerpo. Así, la fonetización de la escritura lineal regresa al símbolo, creador de sentido desde la espacialidad y la oralidad. A menudo la palabra acaba destrozada en escombros que enmudecen al lenguaje figurativo, pero tal silencio todavía es fuente de significancia.

Vuelvo a remitir al atento estudio de Eduardo Chirinos sobre el silencio en la poesía contemporánea en su obra *La morada del silencio* (1998).²⁰

Por otro lado, gracias al experimentalismo lingüístico de las vanguardias y a la indagación de los sueños y del inconsciente logrado por el surrealismo, la imaginación poética ha ido ampliándose, para abarcar un significado profundo de la existencia, más allá de la representación mimética. Destaca en el texto poético un uso sinestésico e hiperbólico de la significación a través de la palabra, de manera que el sentido se intensifica y prescinde de la realidad, por contaminación de sensaciones dispares y por exageración. El texto poético contemporáneo se vuelve autónomo porque reconstruye la realidad dentro del proceso artístico a partir de su elemento constitutivo: el lenguaje. El significado suele ser autorreferencial, ya no un medio de representación mimética.

En esta nueva estética, página escrita y palabra no son solamente medios de la expresión poética, sino también su materia. El texto poético adquiere un carácter corporal, justo cuando el límite del silencio lleva a la imposibilidad del decir. Eso se logra por medio de un uso material de la palabra poética, como signo tipográfico que ocupa un espacio y como significante que manifiesta los elementos fónicos y morfológicos que lo constituyen. Al mismo tiempo, esta palabra material trasciende en la transparencia, se esfuma en el vacío de la página en blanco, con la consecuente pérdida de su corporalidad en cuanto signo. Aunque parezca una contradicción, al fin y al cabo no lo es, porque tal palabra trasciende su carácter físico y material para remitir a la voz oral y al silencio que precede a la escritura y el lenguaje. Vuelve al cuerpo áfono que la pronuncia; desde la materialidad recupera el gesto y la voz. Se reconcilia entonces con el cuerpo que está antes del lenguaje verbal y escrito.²¹

Esta escritura material que, a través de los sonidos y el ritmo del lenguaje, recupera la oralidad, lleva a la superación de las dualidades ontológicas establecidas en el cuerpo y la palabra escrita por la cultura occidental. Anticipamos al principio del capítulo este proceso de conjunción operado por la escritura poética contemporánea. Refiriéndose al lenguaje poético, Umberto Galimberti evidencia la carga perturbadora de una operación simbólica

²⁰ Sobre los movimientos y las estéticas de las vanguardias remito a Jorge Schwartz (2002); Hugo Verani (1990).

²¹ Remito a estudios generales sobre la poesía latinoamericana contemporánea, útiles para consultar estos aspectos en diferentes poetas del siglo XX: Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces* (1986); Guillermo Sucre, *La máscara y la transparencia* (2001); Eduardo Chirinos, *La morada del silencio* (1998).

que implica a la palabra a través de un cuerpo sensorial. El filósofo no se detiene en el significante, sino que analiza cómo la palabra poética supera la barrera que establece las dicotomías entre consciente e inconsciente, cuerpo y alma, significante y significado, no ya experimentados como signos, sino como símbolos que producen una ambivalencia liberadora. Según Galimberti, la palabra poética dice lo callado, como evidenció Heidegger; rompe la linealidad del lenguaje habitual y aniquila el significante en el sentido de que lo supera por medio de un acto simbólico.²² Galimberti explica este proceso resimbolizante emprendido por la palabra poética, una real ruptura de la dualidad hacia la ambivalencia:

L'atto simbolico non ritorna, non ritotalizza, non fa resuscitare un'identità, ma volatilizza il nome, "s-termina il termine" in una dispersione senza ritorno, come nelle feste dei primitivi in occasione dei grandi sacrifici dove, dopo il consumo e il godimento, non restava più nulla. [...] Qui è la rivoluzione del poetico nei confronti del discorso. Abolendo la barra tra significante e significato, così come quella tra anima e corpo di cui si nutrono ogni filosofia, ogni scienza, ogni religione, la parola poetica non dice mai solo quello che dice, ma nomina la totalità (1999: 271-272).²³

La palabra poética de las estéticas vanguardistas opera de manera peculiar en este ámbito, a nivel de significante, pero en los mejores resultados para superarlo y proponer una nueva enunciación del discurso, elaborado desde el origen corporal de la palabra, a partir del cuerpo.

Gabriel Weisz analiza detalladamente estos aspectos. Sobre las vanguardias europeas, el autor destaca los aspectos sensoriales y representacionales que involucran y evocan al cuerpo en la expresión artística, sea pictórica, dramática o literaria.

De manera peculiar, el lenguaje literario regresa al cuerpo en estas estéticas, vuelve a la performatividad y a la oralidad que implican al cuerpo real del autor y del lector o público. El cuerpo precede a la palabra y a la escritura. El texto poético de las vanguardias simula, ficcionaliza la performance del cuerpo en el lenguaje escrito, sus gestos y

²² Estas ideas se hallan en el párrafo titulado "Il senso e le parole" del quinto capítulo sobre la semiología del cuerpo (Galimberti, 1999: 268-273). Volveremos después sobre la carga simbólica de la palabra poética a partir de un cuerpo que, igualmente, se inscribe en una percepción simbólica, en la fluctuación que libera al sentido.

²³ "El acto simbólico no regresa, no vuelve a totalizar, no resucita a una identidad, sino que vuelve volátil al nombre, 'des-termina al término' en una dispersión sin regreso, como en las fiestas de los primitivos en ocasión de los grandes sacrificios en los que, después del consumo y el goce, ya no quedaba nada. [...] Ahí está la revolución de lo poético frente al discurso. Aboliendo la barra entre significante y significado, así como aquella entre alma y cuerpo sobre la que se basa cada filosofía, cada ciencia, cada religión, la palabra poética nunca dice sólo lo que dice, sino que nombra a la totalidad" (TdA).

movimientos. Los principios irracionales que caracterizan al surrealismo contaminan al lenguaje en sí, lejos de la imagen de un cuerpo unitario para privilegiar una imagen del cuerpo descuartizado, a partir de un pensamiento inconsciente.²⁴ El cuerpo se presenta como texto a nivel de significado, tanto como a nivel de significante —*soma* y *sema*, como señala Silva Santisteban (2001: 3)—. Weisz analiza cómo en Rosseau, Jarry y Apollinaire el cuerpo somatizado en la imaginación suplanta al cuerpo real. En Rosseau se trata del cuadro-texto, en Jarry del cuerpo deformado, mientras que en Apollinaire, del cuerpo mágico-ritual (Weisz, 1998: 60-84).

Vale la pena detenerse en la corporalización del lenguaje poético realizada por Apollinaire. Se trata de la concepción del texto como cuerpo analizada por Weisz, pero no desde la perspectiva de la lectura, sino de la construcción del texto corporal. El ejemplo de Apollinaire analizado por Weisz es emblemático para todo lenguaje poético vanguardista. Los caligramas son creaciones corporales: “Estos poemas son objetos rítmicos que pueden romperse o convertirse en innumerables figuras; la intención del poeta consiste en unificar el discurso pictórico del trazo con las voces rítmicas del discurso literario” (Weisz, 1998: 73-74). Las siguientes observaciones son esenciales para nuestro enfoque, porque explican cómo el lenguaje se corporaliza en un principio compositivo basado en el simultaneísmo:

Según Apollinaire, la estructura caligramática ignora deliberadamente los fragmentos que componen el lenguaje hablado, ya que es dentro de la lógica ideográfica y no de la gramática como resuelve una disposición espacial opuesta a la narración, pues la narración es de todas las formas literarias aquella que más requiere de una lógica discursiva. El desmembramiento poético conduce a una musicalidad y plástica del poema caligramático, proceso que puede analogarse al desmembramiento ritual y que produce una poesía corporal. Los fragmentos obtenidos por el “*decoupage poétique*” sólo toman cuerpo cuando el lector se deja asimilar o devorar por el poema (1998: 76).

Estos análisis del lenguaje poético contemporáneo permiten acercarse al carácter material de la palabra que ambas poetisas, Varela y Pizarnik, elaboran en sus estéticas personales. No sólo el cuerpo se hace texto somático, sino que también el texto se hace cuerpo en la fragmentación del significado y del significante. Julia Kristeva profundiza estos aspectos corporales en *La révolution du langage poétique*, porque busca el principio

²⁴ Sobre el análisis de estos principios, véase Weisz (1998: 77-84).

pulsional del lenguaje que permite este tipo de ruptura en la palabra poética del siglo XX.²⁵ Evidencia cómo se establece una relación entre el cuerpo y el lenguaje poético en la concreta materialización de la palabra escrita. En lo que respecta a *La révolution du langage poétique*, selecciono y desgloso algunos principios teóricos sobresalientes acerca de la relación entre sujeto y lenguaje, que a su vez implica de manera imprescindible al cuerpo.²⁶

En la construcción metapoética del texto somático y semiótico, Varela y Pizarnik conciben la emisión de la palabra como un nacimiento de un cuerpo maternal simbolizado en el poema mediante el lenguaje. Éste asume las cargas pulsionales del cuerpo biológico simbolizado, explotando sus componentes sonoras y rítmicas en la enunciación poética escrita.

Julia Kristeva analiza el lenguaje poético contemporáneo en sus aspectos semióticos a partir del cuerpo simbólico maternal. Invierte la dinámica “falocéntrica” para regresar al concepto del lenguaje como proceso continuo que construye al sujeto poético, no ya en relación a la ley del padre postulada por Freud y Lacan, sino a partir del cuerpo maternal.²⁷ Esboza una teoría de la *chora* en sentido semiótico, superando el concepto neutral y pasivo de receptáculo y espacio que Platón atribuye a ese término en el *Timeo* (1992).

Claro que Kristeva todavía se queda en el juego de oposición a un psicoanálisis disyuntivo, anclado a la dualidad significado/significante, consciente/inconsciente, sin superarlo. Simplemente cambia de signo y toda su teoría depende del enfoque freudiano y lacaniano.²⁸ No obstante, la aportación sobre la escritura y el cuerpo maternal determina un

²⁵ La Real Academia de la Lengua Española define la pulsión así: “En psicoanálisis, energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo”.

²⁶ La teoría de Kristeva está muy anclada al psicoanálisis, por lo tanto, es inevitable mencionar algunos conceptos que remiten a esta disciplina. Sin embargo, no nos detenemos en éstos, para privilegiar exclusivamente el enfoque sobre el lenguaje poético y la palabra corporal, de nuestra competencia.

²⁷ Sintéticamente, indico que en la teoría freudiana y lacaniana el lenguaje estándar es la expresión del orden simbólico representada por la categoría del falo que opera una ruptura y una separación frente a la categoría del cuerpo maternal. Sin la pretensión de abarcar estos conceptos psicoanalíticos, remito a la obra de Lacan, capítulos “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, “La estancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, “La subversión del sujeto y la dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” (1971-1978: 59-139; 179-213; 305-339). También hay que remitir a la obra deconstruccionista de Derrida, de cuya teoría viene el término *logocentrismo*, adoptado por las teóricas del feminismo deconstructivista (Derrida, 1971 y 1989).

²⁸ Sobre los límites de la teoría corporal de Kristeva, Ruthrof señala: “The body remains a preliminary, even if foundational, condition for linguistic structures. From the perspective of linguistic meaning, the genotext remains subservient to the phenotext” (2000: 15). Sobre el aspecto disyuntivo del psicoanálisis freudiano-lacaniano, véase Galimberti (1999: 168-173).

cambio importante sobre la relación cuerpo-lenguaje, porque supera el concepto de pérdida, reconciliando la palabra con la categoría maternal en la *chora* activa. Se trata de un enfoque que aquí es útil, sobre todo porque desemboca en la propuesta de un lenguaje semiótico en la poesía contemporánea. La idea tópica del nacimiento del poema (Curtius, 1955: 196) tal vez sea superada por otras percepciones del origen del lenguaje, pero aún es apta para la poesía del siglo XX en la propuesta semiótica y corporal de Kristeva. Se encuentra en la obra de muchos poetas latinoamericanos (valga el ejemplo emblemático de Octavio Paz), también en la obra de Varela y Pizarnik.

Los conceptos de la *chora semiótica* y del “dispositivo semiótico del texto”, que aquí explicamos y elaboramos dentro de nuestro modelo hermenéutico, serán luego aplicados al análisis concreto de la obra de las dos poetas, que autorrepresentan a su cuerpo femenino.

En la teoría de Kristeva, el cuerpo maternal representa la corporeidad pulsional antes del proceso de simbolización operado por el lenguaje (Kristeva, 1974: 22-30). La *chora* semiótica supone a un sujeto no estable, en proceso junto con el lenguaje:

La sémiotique serait alors pré-thétique et antérieur à la signification, parce qu’il est antérieur à la position du sujet. Il n’y a pas de Sens préalable à l’*ego* cogitant dans une proposition, mais il y a des articulations hétérogènes à la signification et au signe: c’est la *chora* sémiotique, discrète et agencée, mais non unifiable par un Sens s’instaurant, lui, d’une thèse, laquelle est, nous le verrons, une coupure. [...] Nous verrons que lorsque le sujet parlant n’est plus cet *ego* transcendantal phénoménologique ni l’*ego* cartésien mais un *sujet en procès*, comme il l’est dans la pratique du *texte*, la structure profonde ou au moins les règles de transformation se trouvent perturbées et, avec elles, la possibilité d’interprétation sémantique et/ou grammaticale catégorielle (1974: 35-36 y 37).²⁹

El cuerpo está implicado porque, en cuanto cargas energéticas y rastros psíquicos, las pulsiones articulan la *chora*, identificable como una totalidad no expresiva constituida por las pulsiones y sus estasis. Se trata de un proceso corporal, anterior y subyacente a la figuración, la cual presupone una fijación. Kristeva lingüista propone la categoría de lo

²⁹ “Lo semiótico sería pues pre-tético y anterior a la significación, porque es anterior al posicionamiento del sujeto. Ya no hay Sentido anterior al *ego* cogitante en una proposición, sino que hay articulaciones heterogéneas frente a la significación y al signo: es la *chora* semiótica, discreta y estructurada, pero no unificada por un Sentido instaurado por una tesis, la cual es, lo veremos, un corte. [...] Veremos entonces que, cuando el sujeto del habla ya no es ese *ego* trascendental fenomenológico, ni tampoco el *ego* cartesiano, sino un *sujeto en proceso* como lo es en la práctica del *texto*, la estructura profunda o por lo menos las reglas de transformación se perturban, junto con la posibilidad de interpretación categorial, semántica o gramatical” (TdA).

semiótico como un proceso pretético, anterior a la significación. La fase tética representa el momento en que el sujeto se posiciona como una tesis, articulando un lenguaje estándar compartido por una comunidad cultural. El sujeto cumple las simbolizaciones y se separa de la *chora semiótica*, indiferenciada. El cuerpo de la madre, después de tal simbolización, representa la separación, el lugar del otro, la continua falta. Pero la *chora*, según Platón un receptáculo o un espacio pasivo y negativo,³⁰ adquiere un papel activo en la acepción de Kristeva porque es una categoría simbólica que produce y crea a la palabra poética. Es así como la semióloga establece una relación fundamental entre el cuerpo y la poesía contemporánea.

En el texto poético moderno, el sujeto empírico está en proceso a través de la escritura; a partir de la negación, *le rejet*, el sujeto en proceso participa en la construcción material del significado, propone nuevas organizaciones lingüísticas a partir de las pulsiones corporales (1974: 101-150).³¹ Con base en la experiencia poética de Mallarmé, Kristeva destaca que las pulsiones semióticas activadas en el texto pluralizan la significación (y la *doxa* tética) porque producen una transposición de un sistema significante a otro a través de una nueva articulación de lo tético, o sea de la posición enunciativa y denotativa prefijada. Kristeva especifica:

Tout les gammes des pulsions partielles se déclenchent dans la *chora* sous-jacente au texte, avalant-rejetant, s'appropriante-repoussant, dedans-dehors sans arrêt. L'objet reel ne se pose jamais comme perdu, manquant; provocation pour le sujet, le rythme pulsionnel le place et le traverse en même temps. [...] Prise dans cette dynamique, le corps humain est lui aussi un process. Il n'est pas une unité, mais une totalité plurielle, à membres distincts que n'ont pas d'identité mais qui sont le lieu d'application des pulsions. Ce corps démembré ne se ré-ajuste, ne se met en branle, ne fonctionne biologiquement et physiologiquement, qu'à condition d'être inclus dans une pratique qui embrasse le procès de la signifiante (1974: 57-61).³²

³⁰ Esta implicación pasiva y negativa fue criticada por las feministas, sobre todo Irigaray (1974) y Butler (1993).

³¹ Julia Kristeva basa su teoría del lenguaje en el análisis de las operaciones concretas analizadas por Freud alrededor al lenguaje del infante, en el estadio preverbal. Estas operaciones, identificadas por el desplazamiento y la sustitución, son mediadoras entre el cuerpo y el objeto, y desarrollan el lenguaje verbal y luego la escritura (Freud, 2003). Según Kristeva, es posible pensar en la teoría freudiana de las pulsiones como un pasaje de lo psíquico a lo somático. El carácter somático del proceso se verifica en el texto poético por medio de un lenguaje cargado de pulsionalidad corporal en los dispositivos semióticos como el ritmo, la fonética y la morfología del lenguaje (1974: 151-157).

³² “La gama total de las pulsiones parciales es provocada por la *chora* subyacente al texto, tragando-arrojando, apropiándose-rechazando, dentro-afuera sin parar. El objeto real no se posiciona nunca como perdido, faltante; provocation para el sujeto, el ritmo pulsional lo sitúa y lo atraviesa al mismo tiempo. [...] Tomado en esa dinámica, el cuerpo humano es en sí un proceso. Ya no es una unidad, sino una totalidad plural, con

Un poeta como Mallarmé vuelve a activar la contradicción que normalmente instaura la posición tética, o sea, la fluctuación del sentido entre significante y significado, *chora* (representada por el cuerpo maternal) y acto simbólico (encarnado en el falo y la ley del padre). En esta dinámica, el cuerpo es un proceso, no una unidad; es una totalidad plural que lleva, progresivamente, a la materialización de la significación. Es un cuerpo despedazado simbólicamente, así como se representa en el arte y la literatura de las vanguardias. Recupera la unidad en el nuevo significado creado mediante el lenguaje artístico en proceso (Kristeva, 1974: 67-70; 86-100). La *chora semiótica* produce una perturbación en el orden sintáctico y el objeto denotado; así, el lenguaje se modula en la heterogeneidad. En consecuencia, en el texto poético la sintaxis se multiplica, en combinaciones infinitas, así como se multiplica el objeto (1974: 50-56). Todo este proceso vincula al cuerpo con la palabra escrita.

Según Kristeva, esta práctica de lo heterogéneo culmina en el lenguaje poético elaborado por las estéticas vanguardistas, ya anticipada por autores como Lautréamont y Mallarmé. En estas estéticas, la experiencia textual hace explotar la unidad conceptual en ritmos, distorsiones lógicas (por ejemplo, el texto del Conde de Lautréamont), paragramas e invenciones sintácticas (por ejemplo, el texto de Mallarmé), elementos que a través del significante atestiguan la superación del límite. En Artaud es la glosolalia la que transgrede ese límite (Kristeva, 1974: 163-171). Desde ese proceso simbólico, se reformula el texto como práctica corporal del goce únicamente a través del lenguaje, ya sea en la risa como en Lautréamont, ya sea en el significante lúdico como en Mallarmé (1974: 183-204). El texto como práctica introduce la motilidad semiótica. Esto significa que, desde la categoría maternal, como *chora semiótica* se desprende un lenguaje dinámico que recupera la voz en la escritura, porque remite a una performance corporal y a la oralidad de la palabra.

Blanca Varela y Alejandra Pizarnik operan un proceso parecido cuando experimentan el lenguaje como límite, negación y destrucción. Ambas reconstruyen al lenguaje en el texto a partir de un cuerpo maternal que genera una palabra material, lúdica, irónica y oral. Lo veremos detalladamente en los próximos capítulos, en el análisis de sus

miembros diferentes que ya no poseen una identidad, sino que son el lugar donde se aplican las pulsiones. Ese cuerpo desmembrado no se recompone, no crea alboroto, no funciona biológica y fisiológicamente, sino bajo la condición de estar incluido en una práctica que comprende el proceso de la significancia” (TdA).

obras poéticas respectivas. Por ahora, nos detendremos un poco más en construir nuestro modelo hermenéutico.

En la teoría de Kristeva, es como si el autor volviera a nacer a través del texto poético para reformularse como sujeto y como lenguaje (1974: 69). El texto se vuelve una práctica que propone nuevos dispositivos significantes (1974: 185).³³

Con base en “*Prose*” de Mallarmé, Kristeva destaca cómo el cuerpo participa en la creación del lenguaje por medio del aparato articulatorio y de las pulsiones, en un proceso que parte de los sonidos que significan, es decir, que va de los fonemas a la semántica. La topografía del cuerpo se reproduce en el texto a través del aparato articulatorio del lenguaje, que simboliza las pulsiones en la palabra rítmica y sonora (1974: 222). Nos percatamos, así, nuevamente, de que el cuerpo precede a la palabra y está implicado por completo en el proceso de la creación del texto poético, más allá de la categoría del nacimiento: no sólo texto somático, en la acepción de Weisz, sino también lenguaje semiótico, palabra corporal. Según Kristeva, la pulsión está en la base de la fonación y el componente fonemático ya tiene una función articulatoria que organiza la sintaxis, el lenguaje como sistema simbólico, a partir del ritmo como su estructura profunda e inmanente (1974: 215). El ritmo es un fenómeno corporal y primordial autónomo frente al sistema de la lengua (1974: 215 y 217). Los desplazamientos y las condensaciones que organizan la *chora* semiótica, pulsional, producen una semántica ambivalente y polimorfa, plural y abierta (1974: 219). Los elementos fonemáticos y fonéticos constituyen un “diferencial significativo” que semantiza la carga semiótica que viene del cuerpo preexistente, transformándola en significado multiplicado. Dicho dispositivo semiótico asume luego una función de gesto vocal, a través del cuerpo y del ritmo subyacentes al lenguaje poético, que recupera su oralidad y materialidad física (Kristeva, 1974: 224-225). En la escritura, los aspectos vocálicos y la tipográficos se vuelven principio organizador del texto. La redistribución del potencial fónico y semántico de la lengua produce nuevas estructuras de significación en Mallarmé, lo que desemboca en una musicalización del sentido, junto al efecto visual producido en la página (1974: 235-236). Así, en el lenguaje, a través de la metáfora —que opera por

³³ Esta parte de la teoría se concentra sobre los elementos constitutivos del lenguaje y retoma los principios de la gestualidad y el ritmo que propuse más arriba con base en los estudios de Galimberti y Leroi-Gourhan. Analizaré detalladamente los elementos fónicos del lenguaje en la obra de Varela y Pizarnik, aplicando la teoría de Kristeva sobre el “dispositivo semiótico del texto”.

condensación— y la metonimia —que opera por desplazamiento—, el cuerpo participa a través de las pulsiones y el aparato articulatorio en la producción de un dispositivo rítmico, semántico y fónico como principio creativo del texto (1974: 257-258).

La experiencia de Mallarmé, analizada por Kristeva, es emblemática para la expresión poética de las vanguardias, en la cual Varela y Pizarnik se formaron. Lo que hay que subrayar es el hecho de que el cuerpo es imprescindible en la formulación de un lenguaje poético que construye al texto somático, desde la gestualidad hasta la palabra material y oral. La ironía a nivel de significado y de significante también caracteriza este lenguaje perturbador, cuyo autor emblemático analizado por Kristeva es, como dijimos, Lautréamont.

En la obra de Varela y Pizarnik comprobamos todo esto porque el cuerpo simbólico maternal engendra una palabra sonora que recupera la oralidad, la voz y el canto. Se trata del cuerpo en el silencio, precedente al acto verbal, imprescindible para la emisión de la palabra, oral o escrita.

Así, hemos logrado construir un modelo hermenéutico coherente para estudiar la poética del cuerpo en Varela y Pizarnik, con sus diferentes implicaciones y expresiones. Para recapitular, sintetizo los ejes teóricos desarrollados, con referencia a la obra poética de estas creadoras, objeto de nuestra investigación.

Nuestro modelo sigue un hilo conductor que abarca la corporalidad vinculada con la creación del texto poético. El primer elemento a destacar es el gesto de la escritura; los estudios de Galimberti y Leroi-Gouhran sobre gesto y escritura contribuyen a destacar esta peculiar expresión de la poética del cuerpo en la obra. Simultáneamente, Varela y Pizarnik autorrepresentan al cuerpo como imagen, en un imaginario cultural compartido por la comunidad, pero singularizado en ellas. La corporalidad contribuye a la creación del texto. La teoría de la “imagen del cuerpo” entrelazada con el “esquema corporal”, propuesta por Silva Santisteban, ofrece una herramienta apta para analizar este proceso de *presentación* del cuerpo en el texto, medio de aprehensión del mundo y vehículo de la escritura.

A raíz de estas simbolizaciones del cuerpo en la expresión artística, las poetas producen textos somáticos, donde la corporalidad se convierte en sustancia del poema, como propone Weisz. El cuerpo biológico en Varela y el ritual en Pizarnik impregnan el acto creativo a nivel de significado y de significante. En el proceso simultáneo del “cuerpo

como texto” y del “texto como cuerpo”, ambas escritoras desarrollan la corporalidad desde el imaginario y la gestualidad hasta la palabra corporal. Se trata de una palabra material porque se carga de pulsiones a partir del concepto de creación artística como nacimiento de un cuerpo maternal. La teoría de la *chora* semiótica de Julia Kristeva permite explicar esta experiencia de la palabra, analizada mediante los “dispositivos semióticos” que construyen al texto poético.

A partir de una formación con base en las estéticas vanguardista y surrealista, ambas poetas, Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, desarrollan una poética del cuerpo mediante la palabra escrita. Este proceso somático y semiótico desemboca en una palabra que remite a la corporalidad, incluso en la oralidad y la polifonía, porque reactiva en la escritura una performance del cuerpo antecedente al acto de la escritura.

La música y el canto evocados por Varela y Pizarnik invitan a esta interpretación para concluir el análisis propuesto. En el epílogo profundizaré en estos otros aspectos de la corporalidad suscitados por la poética del cuerpo, aquí propuesta como modelo hermenéutico para analizar la obra de estas dos poetas, lo que se aplica en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO II. BLANCA VARELA

2.1 Personalidad y formación literaria

Destacar un rasgo sobresaliente de su personalidad, que se caracteriza por una acentuada discreción, quizá sea la manera más apropiada para empezar a hablar de la poeta peruana Blanca Varela. En efecto, ella fue un ser apartado, y no por elitismo intelectual o artístico-cultural, tampoco por razones de género, sino más bien por su auténtica manera de ser, quiero decir, fiel a su propia sensibilidad y pensamiento.¹ Varela rehuyó los espacios públicos y la oficiosidad de toda ceremonia, incluso de premios que le fueron otorgados con total merecimiento. Todo esto se traduce en su estilo cáustico y contundente, sin ornamentos, más bien despojado y lúcido.

En este apartado se intenta esbozar un perfil personal y profesional de Varela, sin pretensiones biográficas, pues eso requeriría de un conocimiento más profundo de la cultura y la historia de Perú y mayores detalles sobre la vida de la poeta. Nuestra tarea se centrará en evidenciar elementos de la personalidad y de la formación poética de Varela, con el fin de lograr un mayor acercamiento a su obra. Ésta es, en general, independiente del sujeto que la escribe, puesto que el sujeto poético representado en la obra no coincide exactamente con el sujeto empírico. No obstante, creo que las experiencias de vida y de formación que construyen la personalidad del sujeto que escribe son elementos que, sin duda, inciden en la obra.² Más allá del estructuralismo, nuestro enfoque semiótico implica

¹ A tal propósito, Ana María Gazzolo señala: “Más allá de las tendencias, modas, afanes innovadores, la ruta expresiva de Blanca Varela se distingue por el imperturbable apego a la verdad interior que la impulsa” (2007: 73).

² No es mi intención abrir un debate sobre el sujeto autor de un texto. Remito al análisis teórico de Wladimir Krysinki (2002) y cito la visión de Helena Beristáin, quien resalta la incidencia del yo real en el yo lírico en poesía: “En otras palabras: el yo enunciador del poema lírico permanece fundido con el yo del autor, a diferencia de lo que ocurre en los otros géneros literarios, pues el poeta comunica desde una experiencia auténtica por el hecho de que no desempeña un papel ficcional pues no se inviste, como el yo dramático, del carácter de los personajes, ni se sitúa frente al público como en el teatro, ni se ubica frente al *tú* del oyente como en el poema épico, sino frente a sí mismo; pero sobre todo porque el yo del poeta lírico difícilmente podría concebirse separado del yo social que cumple otros papeles (médico, cónyuge, contribuyente, etcétera), ya que en el desempeño de todos sus papeles vitales es donde el poeta, en comunión con todos los aspectos del mundo, se allega sus materiales, y es donde mantiene en fermentación el poema” (Beristáin, 2004: 56). Es por esta razón que aquí se abarcan elementos biográficos y formativos de las poetas. En el caso de Varela, es

un análisis amplio de la obra literaria, que comprende la personalidad de las poetas, el ambiente cultural en el que se formaron, su lenguaje y estética literarios. Por eso creo que es fundamental investigar sobre algunos elementos biográficos y formativos de Blanca Varela, también sus ideas sobre la poesía y la escritura. No nos interesa, sin embargo, la intencionalidad de la autora, tampoco un enfoque determinista que empobrecería la hermenéutica de la obra.

La discreción

Después de sufrir durante años debido a una postrante enfermedad, Blanca Varela murió el 12 de marzo de 2009. El velorio, respetuoso de su personalidad esquivada frente a las ceremonias públicas, fue familiar y privado. Los periódicos reportaron el hecho con pesar, dedicando a la poeta columnas de encomio. Diego Otero le dedica estas palabras, *in memoriam*: “Tras un largo y doloroso silencio, nos dejó una de las figuras más importantes de nuestra poesía y, sin duda, una de las voces sobresalientes de Hispanoamérica. Su obra permanece con nosotros, brillante e imperecedera” (2009: 14-15). En el artículo celebra la aguda inteligencia de Varela. Enrique Planas también destaca las calidades poéticas y humanas de Varela, después de comunicar las circunstancias de su muerte: “La poeta, de 82 años, padecía en los últimos años de una cruel enfermedad cerebrovascular que no sólo le había impedido escribir, sino también comunicarse con lucidez”; luego añade: “En este difícil trance, la familia ha cerrado todo contacto con la prensa. Según una fuente cercana a la desaparecida poeta, se ha dispuesto que los servicios funerarios se lleven a cabo en estricto privado y se ha descartado cualquier ceremonia pública. Su cuerpo será cremado” (2009: A5). Otro periodista, Gonzalo Pajares Cruzado, después de expresar el pesar, destaca el carácter humilde de Blanca Varela por medio de las palabras de Ricardo González Vigil (2009: 18). En los periódicos también aparecen los testimonios de poetas particularmente vinculadas a Varela, como Rossella Di Paolo, Carmen Ollé, Doris Moromisato y Rocío Silva Santisteban, junto con el poeta Carlos Germán Belli y el crítico Julio Ortega, entre otros. Mariela Dreyfus condensa en un artículo la formación literaria y

todavía más efectivo debido a su poesía en parte autobiográfica, de estilo confesional, sobre todo fuertemente denotativa y connotativa aun en la abstracción.

la producción poética de Blanca Varela, destacando al final la discreción que siempre caracterizó a la poeta, incluso en la muerte: “Ahora que ha partido discretamente, con la elegancia de los grandes, sólo nos queda seguir oyendo esa música intensa y sabia de Varela, *melancólicamente, esperanzadamente, absurdamente*, como nos dice en su poema ‘Valses’, *eternamente*” (2009: 60-63).

Por un lado, por ese rasgo de la personalidad, la obra de Blanca Varela se dio a conocer tardíamente, sin ninguna prisa, más bien con el pudor y la cautela de la misma autora. Por otro lado, también hay que tomar en cuenta la problemática del género dentro de la historia de la literatura occidental, y la latinoamericana y peruana en particular, puesto que, al principio de su producción y durante los años ochenta, no se reconoció a Blanca Varela dentro del canon literario nacional.³ Sin embargo, no obstante la incomodidad de la poeta con los premios oficiales, en estos últimos diez años, ella recibió importantísimos y prestigiosos reconocimientos literarios a nivel internacional. La atención de la crítica extranjera despertó un particular interés hacia su obra también en Perú. No resalto esto para validar una obra que de por sí ya demuestra su nivel humano y creativo, sino más bien para descubrir elementos de la personalidad y la poética de Blanca Varela, en las palabras con las cuales recibió estos premios, así como con las reseñas que amigos e intelectuales le dedicaron.

Con tiernas palabras de amistad y admiración, el escritor Mario Vargas Llosa celebra públicamente con un elogio la afirmación internacional de la voz poética de Blanca Varela. El escritor destaca el carácter púdico, digamos privado, del quehacer poético de la amiga poeta:

Llueven los premios sobre Blanca Varela —ayer el Octavio Paz de Poesía y Ensayo, el Ciudad de Granada Federico García Lorca, ahora el Reina Sofía— justamente cuando no está en condiciones de saberlo, pues se halla retirada y sola en un territorio que imagino tan privado, misterioso y mágico como su poesía. Pero, si pudiera enterarse, sé muy bien cuál sería su reacción: de asombro y susto, porque, entre todos los poetas de este tiempo que me ha tocado conocer, no hay uno solo tan ajeno a la feria de las vanidades y a la ilusión o la codicia del éxito, como Blanca Varela. Aunque, sin duda, la poesía haya sido la pasión más sostenida de su vida, para ella nunca fue un oficio, un quehacer público. Más bien, un vicio

³ Para la relación entre género y escritura, es interesante el aporte crítico de Susana Reisz (1996). Sin embargo, en este estudio dejo de lado estos problemas críticos y culturales, para privilegiar un enfoque hermenéutico de la obra de Blanca Varela.

recóndito, inconfesable, cultivado en la clandestinidad, con celo y reserva tenaces, como si su exposición a la luz, a los ojos de los demás, pudiera dañarlo (2007: 467).⁴

Vargas Llosa define como milagroso el hecho de que se hayan publicado los libros de la poeta. Sin embargo, en las consideraciones finales no le sorprende para nada su éxito:

Pese a ella misma, en los últimos años, poco a poco, la poesía de Blanca Varela ha ido conquistando dentro y afuera del Perú los lectores y la admiración que merecía, rompiendo el círculo entrañable en que hasta entonces estuvo reducida, y muchos poetas jóvenes, sobre todo mujeres, se han ido acercando a ella, buscando su amistad y sus consejos. Eso debe haberla hecho feliz, sin duda: sentir que estaba viva entre los seres más vivos que tiene la existencia, que son los jóvenes, y, sobre todo, saber que su poesía no sólo a ella la había hecho vivir y defendido contra el infortunio, que también a otros ayudaba y daba fuerzas para soportar la existencia y ánimos para escribir.

Blanca, queridísima Blanca: yo siempre lo supe, pero qué bueno que en este invierno callado de tu vida, cada vez más gente lo sepa también, y te lea, te quiera, te premie y reconozca en ti toda la inmensa sabiduría, talento y humanidad generosa que has contagiado a tu alrededor, con que has escrito y vivido la poesía (2007: 470).⁵

El elogio es cálido, con afirmaciones muy ciertas y respetuosas.⁶

⁴ El artículo apareció también en el periódico *El comercio* (Lima, 20 de mayo de 2007). El pudor se refiere específicamente al carácter privado de Varela frente a las manifestaciones públicas y ceremoniosas de la cultura oficial de su país. No se refiere a la personalidad emotiva interior, muy diferente dentro de las relaciones interpersonales selladas por la amistad y la confianza. Testimonios de amigos y amigas poetas, a los y las cuales pude entrevistar durante mi estancia en Lima, subrayan el carácter social y provocativo de Blanca Varela entre sus amistades. En el estilo, remite a la parquedad y sobriedad controlada de su expresión poética, como observa Roberto Paoli: “La braquilogía de la autora (véase, además, toda la sección ‘Destiempo’) es pudor, recato, desconfianza en la ‘gran mentira’ del arte, en el artificio del arte, en el arte del arte (al fin y al cabo), aunque no en la palabra. Confía, en cambio, en los halos del silencio con que circunvala sus versos, frecuentemente esticomícticos, esquivos del melódico, acariciante, sensual encabalgamiento” (2007: 50).

⁵ José Miguel Oviedo también destaca el pudor de la poeta en un texto leído y publicado en 1979, antes de todo reconocimiento literario oficial: “La decisión de publicar no es algo a lo que la autora llegue con facilidad y sin vencer los fantasmas del pudor. A lo largo de sus años de poeta, Blanca Varela no ha ganado un solo premio o reconocimiento literario de ninguna especie, por la sencilla razón de no haber participado en ningún concurso. Recelosa de las reuniones literarias, que suelen ser una desgracia de la vida intelectual, ni siquiera ha leído jamás públicamente sus poemas”. Blanca Varela subraya esta manera suya de ser al decidirse a hablar de su poesía (2007: 36 y 21).

⁶ Blanca Varela manifestó en entrevistas la gran amistad con Vargas Llosa en Perú, aunque siempre reiteró sus discrepancias con el compromiso político del escritor, cuando se propuso como candidato a presidente de su país en 1990. Al respecto, en entrevista con Jorge Coaguila (1994: 26) revela: “Con Mario tengo, en efecto, una amistad muy estrecha, es una persona a la que quiero mucho. Szyszlo y yo lo conocimos antes de que se fuera a Europa, muy jovencito. Una vez nos visitó con Luis Loayza, porque estaba haciendo un libro sobre César Moro, que fue su profesor en el Leoncio Prado. Después lo conocí mejor a través de Abelardo Oquendo, cuando editábamos con Westphalen *Amaru*, una revista que tuvo muy buen nivel. Una vez, Abelardo y Mario, que colaboraba con la revista, fueron a visitarme a una oficina del centro de Lima donde trabajaba yo. A partir de ahí entablamos amistad. Aunque Mario ha tenido un periplo político muy complicado y está fuera del país, mi afecto siempre es inalterable. No lo he acompañado, es verdad, en su aventura política, pero es porque soy muy reacia a todo asunto político. Tengo la impresión de que los

La poesía como un destino

¿Cómo sentía Blanca Varela la poesía? No obstante su recelo, ella anhelaba ser una persona capaz de cambiar la realidad; si por un lado vivía de su escritura con humildad, por otro lado le urgía un acto de heroísmo y ser útil a la humanidad. En una entrevista con Rosina Valcárcel, la poeta destaca el valor de algo que dejar a las nuevas generaciones:

Yo creo que los seres humanos no tenemos mucho tiempo para hacer lo que quisiéramos hacer y tal vez tenemos limitaciones. Si a mí me preguntan qué me hubiera gustado ser en la vida, yo diría que me hubiera gustado ser un héroe o una heroína. No importa qué tipo de héroe, no sé, pero me hubiera gustado ser alguien que hubiera pasado por este mundo habiendo dejado alguna huella que sirva para los demás (2007: 449).

El tono de la voz poética en todos los textos atestigua esta aspiración, lograda en la expresión, puesto que Varela fue una pionera de la voz femenina en la poesía peruana y latinoamericana. En otra entrevista, la poeta expresa su fe en que la palabra sí puede ser útil para “transformar algunos seres”, su otra gran preocupación, y aclara:

La poesía tiene distintas temperaturas. Hay poesía a la que todos sin excepción tienen acceso; es la poesía de las condiciones populares. Y hay una poesía más hermética, más condensada, más apretada. No me gusta la mentalidad de elite, pero de todas maneras esta poesía es para gente que está dentro de la sensibilidad del asunto y que no es la mayoría. Claro que lo más maravilloso para un poeta debe ser saber que su poesía sirve para todos. Y ocurre a veces (Forgues, 1991: 88).

Sin embargo, la poeta nunca se identificó con su poesía; más bien siempre sintió que escribirla era incluso un “horror”. Lo afirmó abiertamente en ocasión de una entrevista al recibir el Premio Octavio Paz 2001, en México. En la reseña de un periódico, el autor de la nota informa: “Varela comentó que, pese a sus 75 años, todavía tiene fuerzas y energía para soportar el peso de la poesía. ‘No pienso suicidarme como la americana Silvia Plath o la argentina Alejandra Pizarnik, aunque las entiendo; escribir poesía es un horror difícil de soportar, pero yo soy hierba mala y aguantaré todo lo que pueda’, aseguró” (EFE, 2001: 22). En la misma reseña se ve cómo la poeta está orgullosa del premio que lleva el nombre del poeta que apreció y publicó su obra por primera vez, Octavio Paz; pero, al mismo tiempo,

escritores e intelectuales siempre tienen mucho que perder en ese terreno” (véase también la entrevista de Sánchez León, 1996: 12-13).

se burla del dinero y del prestigio, puesto que “uno escribe poesía porque no puede dejar de hacerlo, es una predestinación, casi una fatalidad”. También en una entrevista con Víctor Rodríguez Núñez, Varela precisa: “La poesía no se elige, es un destino. Se viene al mundo con esa formación o deformación: la necesidad de la poesía...” (1998: 285). Esto explica su postura desinteresada frente a la poesía y el tono intimista de su escritura. Aunque la poeta acepta su ser creador, al mismo tiempo, en cuanto persona, prefiere alejarse de lo que escribe. Cuando Roland Forgues le pregunta en qué condiciones escribió el poema “Camino a Babel”, ella contesta:

Mira, yo he tenido grandes depresiones como cualquier persona sensible, en un mundo que no es muy agradable siempre. Para solucionarlas escribo un poema. Ahora te diré que en la vida de todos los días no soy como en mis poemas. Yo no creo que uno pueda vivir exactamente lo que escribe. Si yo viviera como lo que he escrito, realmente sería una loca, ¡imagínate! Porque yo escribo que soy un perro o cualquier otra cosa (Forgues, 1991 : 82).

En otra entrevista, hablando de las cosas duras que expresa en sus poemas, puntualiza que no se identifica con su escritura poética, y afirma con decisión: “Pero tú qué crees: si viviera como es mi poesía, ya me hubiera muerto hace tiempo, o estaría encerrada en un manicomio. No, a mí me gusta la vida. Es que una cosa es la vida pensada y otra la vida vivida, ¿no? Una cosa es el deseo de la vida y otra es la vida que te toma de frente y te zamaquea” (Ángeles, 1989: 26).

Sin embargo, veremos cómo, en contraste, Alejandra Pizarnik se entrega de manera total a la escritura hasta crear una verdadera simbiosis con ésta. Las dos posturas se reflejan en sus textos, más filosóficos en Varela, más sensoriales en Pizarnik. En efecto, el pensamiento es básico en la vida creativa de Varela, es su pasión principal; luego viene la poesía, concebida como un único poema, como se lee en la misma entrevista: “Un poema que nunca termino, sobre el que insisto, sobre el que salen astillas como un árbol al que estás dándole y le arrancas maderita y chispas”. Por supuesto, la obra de Varela tiene una absoluta coherencia, debido a la personalidad íntegra que la ha recopilado, la cual debe su espesor a una relación honesta con la vida misma, sin manías de protagonismo egocéntrico y excepcional, en un sentido social. En la conversación con Rosina Valcárcel, la poeta aclara: “Ser poeta era ser bohemio, ser borrachito, no servir para nada. Y el poeta no es eso, es un ser humano como cualquier otro que además canta y sueña un poco, que además tiene

un hogar donde se retira y donde habla de otra manera, pero no es diferente a los demás. Puede trabajar ferozmente y puede ganarse su pan de todos los días, es verdad y tú lo sabes y yo lo sé” (Valcárcel, 2007: 447).

Blanca Varela estaba convencida de que la poesía es un acto gratuito, un fin en sí mismo, como repite en una entrevista: “La poesía, como parte de la vida y como la vida misma, no tiene otro objetivo que servir a ella. Es el acto más desinteresado que existe. Aunque hay gente que vive de ella, porque trabajan un estereotipo. Los poetas auténticos viven de otras cosas” (Rodríguez Núñez, 1998: 286).⁷ En la misma entrevista, Varela reconoce que “La imperfección es, de alguna manera, la verdadera belleza...” y explica la verdadera función que la poesía tiene para ella: “A mí la poesía me ayuda a ver. Cuando leo buena poesía es como si me abrieran una ventana, y me digo: esto es lo que yo había percibido, lo que había sentido sobre ciertas cosas. La buena poesía es la que logra comunicar ideas, estados de ánimo, sentimientos con más frecuencia y con mayor eficacia” (288). Explica también la importancia de la soledad: “Lo único que hago es conseguir, en ciertas ocasiones, un poco de soledad para poder pensar. Para mí, la poesía es un breve viaje interior. Un viaje a veces muy peligroso, porque te vas a ver persiguiendo cosas extrañas. Una idea, una imagen, algo que jamás vas a poder decir...” (289). Su expresión apasionada surgió de la soledad, hasta la furia que exorciza la rutina y la inutilidad de las cosas; después de repetir la gratuidad de la poesía y la plenitud del dolor, en esta otra entrevista la poeta concluye: “Fuera de la poesía, todo es caos. La única vez que encuentro un orden es cuando escribo poesía, esa cosa un poco insensata” (Sánchez León, 1996: 9-10). No obstante la simpleza y el pudor intelectual de la persona —rasgos que enriquecen su dignidad humana—, la obra de la poeta demuestra una notable fuerza expresiva y crítica a lo largo de toda la vida.

⁷ La poeta lo repite en otra entrevista: “Yo no creo que la poesía sea tan indispensable como para que se estén publicando libros de poesía todos los días. Pero felizmente existen los poetas, porque la poesía es lo más gratuito que hay en el individuo. Porque, ¿qué esperas cuando escribes poesía? Nada. Salvo que escribas una poesía para trepar, que la hay, para ascender social o políticamente. De otro modo, la poesía es lo más gratuito, lo que no tiene precio, lo que no se vende. No hay un mercado para la poesía. Será por eso que a mí me gusta escribirla. Nunca he podido dejar de hacerlo. Es lo que más me completa” (Rosas: 1999, 79-80).

La tradición literaria familiar

La formación literaria de Varela fue precoz y empezó en su familia. Hija de Esmeralda González Castro y Alberto Varela, Blanca Varela nació en Lima, el 10 de agosto en 1926. Creció en una casa de literatos y artistas. El padre fue muy importante, porque, aunque no estaba en la casa familiar a causa del divorcio con la madre de la poeta, siempre fue una persona muy presente y ejemplar para la pequeña Blanca; sobre todo fue la persona que la inició en la lectura de los clásicos de la literatura hispánica. En su obra son numerosísimas las citas o las alusiones intertextuales que remiten al conocimiento profundo de la tradición literaria en lengua española y en lenguas extranjeras, con rasgos de enciclopedia que se debe a la tempranísima formación de la poeta en la familia. La madre era más conocida bajo el nombre de Serafina Quinteras, reconocida compositora de letras de canciones criollas. Junto con su prima Joaquina, había formado el dúo Las Hermanas Quinteras. Veremos cómo la poeta se rebela contra el cliché del vals criollo para resignificar su feminidad y forjar una personalidad autónoma en la obra, en particular en *Valses y otras falsas confesiones*. La mamá publicó textos poéticos e irónicos. También los abuelos y la bisabuela habían tenido relación con la escritura: Manuela Antonia Márquez García, la bisabuela, había escrito y hecho teatro; la abuela, Delia Castro Márquez, había sido amiga de Rubén Darío, escribía poesía, cuentos y novelas y algo sobre política; el abuelo materno había escrito tradiciones y trabajos periodísticos (Muñoz Carrasco, 2007: 15).⁸

El ambiente familiar estimuló el crecimiento literario de una niña precoz, quien entre los diez y doce años había leído a los clásicos de la literatura universal; a los dieciséis años ingresó en la Universidad Nacional de San Marcos, en Lima, donde se dedicó al estudio de Letras y Educación. Por lo que se refiere a la niñez, la poeta evoca la amistad con su padre y el diálogo que tuvo siempre con él, a pesar de que vivió fuera del hogar y de que fue una persona crítica, aunque de manera divertida y sabia. En la entrevista con

⁸ Sobre la tradición familiar femenina, es muy completo, detallado e interesante el estudio de Esther Castañeda y Elizabeth Toguchi “Blanca Varela y su tradición poética” (2007: 99-108). Las autoras subrayan la formación de la poeta en cuanto “sujeto que se construye remitiéndose a sí mismo como su propia causa y no como un producto del entorno familiar” (105). Como observan las estudiosas, la voz de Blanca se opone a la estereotípica voz femenina popular y dulzona de la madre y la abuela, se define por su rudeza y lucidez dentro de una rebeldía extrema contra los roles establecidos de la sociedad y su estructura patriarcal.

Rosina Valcárcel, Varela cuenta cómo incidió su padre, junto con la madre y la abuela, en su formación literaria:

Mi padre fue una de las personas que determinó mis gustos literarios, claro que sí. Cuando yo era muy pequeña, él me prestaba —me daba— los libros que leía. El leía mucho a los españoles, Unamuno, Baroja, leía a Valle-Inclán. Imagínate, yo era una niña muy pequeña, tenía nueve o diez años y ya leía todas esas cosas. Tal vez no las entendía del todo, pero las leía. Es decir, no entendía lo que puedes entender cuando eres mayor y has desarrollado otros elementos de juicio. Pero sí, era una especie de atmósfera que me ayudaba mucho a crear, en particular historias; tal vez más dirigidas a la anécdota que a la esencia de las cosas. Eso me familiarizó con la literatura y con la lengua. En mi casa —por mi madre y por mi abuela— ese fenómeno se reforzaba. Era gente, como ya lo he dicho, que hablaba y escribía bien (Valcárcel, 2007: 445).⁹

Cierta tradición literaria, romántica y modernista, estaba en casa, aunque hace falta destacar la distancia entre la escritura de Blanca con las mujeres que constituyeron su ascendencia matrilineal. Ella acabó cuestionándola, superándola y completándola a través de una escritura muy personal. Comparto las palabras de Castañeda y Toguchi al concluir el artículo sobre la tradición literaria de Varela, aunque la referencia al “Vals del Ángelus” es demasiado superficial, subrayando únicamente la rebeldía contra esa ascendencia (como veremos más adelante, se trata de una fuerte crítica al sistema patriarcal de la religión y de la sociedad occidental). El poema es un buen ejemplo de la vehemencia expresiva y verbal de la poeta peruana. Castañeda y Toguchi relatan:

Manuela Antonia Márquez inicia la tradición familiar con una obra en que es notorio el influjo del costumbrismo romántico predominante en la poesía de su época. Luego, Delia Castro y Esmeralda González alcanzan una suerte de plenitud lírica, la primera en el dominio del instrumental modernista, la segunda en los recursos de la versificación criolla, plenitud que hay que llamar, asimismo, profesional debido a la responsabilidad con que asumen ambas su quehacer literario, pues Delia y Esmeralda, como dijimos, escriben sistemáticamente sobre diversos temas, especialmente esta última. Con Blanca Varela advertimos un cambio que se basa en una concepción de la poesía que cuestiona más bien su tradición familiar inmediata. Blanca une la plenitud lírica y el profesionalismo de otra manera, construyendo su propia forma de libertad, en la que llama la atención una insobornable fidelidad a sí misma (2007: 108).

⁹ Sobre el padre y la madre, en voz de la poeta, véase también Yolanda Pantin, “Encuentro con Blanca Varela” (2007: 463).

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la generación del cincuenta

Por cierto, aunque reservada públicamente, Blanca Varela llega a ser muy rebelde en su postura frente al mundo, la sociedad, la religión, la escritura. El acre sarcasmo y la irreverente ironía de muchos textos poéticos expresan este rasgo de la personalidad de Varela. Desde niña expresó su rebeldía, empezando por criticar a la iglesia y sus preceptos hipócritas. No por casualidad, en 1943 ingresó a la Universidad Nacional de San Marcos y estrechó amistad con un grupo de hombres, y fue una de las pocas mujeres inscrita en estudios superiores de su época. La poeta comenta, al hablar de su generación y formación:

Yo era muy jovencita, ingresé a San Marcos cuando tenía 16 años, sabes lo que es eso. Cumplí 16 años entrando en San Marcos, es increíble. Mira qué rebelde era, no pensé en la Católica, no pensé en nada de eso; pensé en San Marcos. Para decirte más, vengo de una familia de librepensadores, soy agnóstica. Aunque fui a un colegio religioso, sin embargo, siempre tomé distancia con espíritu crítico y al mismo tiempo respetando, porque no se trata tampoco de denigrar. En un momento he sido muy rebelde y seguramente muy despectiva (Valcárcel, 2007: 451).¹⁰

En esos años, la Universidad de San Marcos representaba ideales políticos de emancipación social y cultural. También ofrecía una buena formación literaria, bastante exclusiva en aquellos años, no había muchas opciones. En la San Marcos, la poeta encontró a los profesores y amigos que acompañaron su crecimiento intelectual, filosófico y creativo. Fundamental fue la amistad con Sebastián Salazar Bondy, quien estimuló importantes lecturas de poetas en Blanca Varela, como los clásicos españoles, los peruanos Xavier Abril, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, junto con poetas internacionales como T.S. Eliot, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke, entre otros. También le permitió encontrar personalmente a importantes poetas peruanos contemporáneos, como Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú y Raúl Deustua. Finalmente, la introdujo en las tertulias de intelectuales, poetas y artistas de la Peña Pancho Fierro en Lima, por lo cual conoció personalmente a José María Arguedas y encontró a muchos poetas nacionales e internacionales, como el surrealista peruano César Moro (Muñoz

¹⁰ Véase también “Obra de Blanca Varela será editada próximamente en España: soy rebelde porque el mundo es injusto” (EFE, 2001: 20).

Carrasco: 17-18). Otro elemento fundamental es que Salazar Bondy descubrió el talento poético de Blanca Varela. En una entrevista, la poeta cuenta:

En esa época yo era muy rebelde, estaba enfrascada en una especie de guerra privada e inocente con los hombres. Me vestía con corbatita, fumaba. Definitivamente era casi una rareza en la universidad. Recuerdo que una mañana se me acercó Sebastián Salazar Bondy y —a boca de jarro, sin conocerme— me dijo: ¿usted escribe poesía, no es verdad? [...] Él me pidió que le diera unos poemas, quería publicarlos. Así que le llevé un texto que hablaba de unos gatos, no recuerdo más. Eran mis primeros poemas (Otero, 1999: 6-7).¹¹

Blanca Varela nos comenta que fue una verdadera revelación para ella conocer a Salazar Bondy, puesto que por él conoció a otros poetas y creció su formación artístico-literaria por medio de la pintura, la música, el teatro, la lectura de poesía. Sobre todo, la poeta destaca dos maestros esenciales:

Me estoy refiriendo a José María Arguedas y a Emilio Adolfo Westphalen, y a sus respectivas obras y personalidades. La poesía que escribo no sería la que es sin esas dos influencias que jamás se me impusieron de manera inmediata ni anecdótica, sino, más bien, en esa forma sutil, misteriosa, velada y alusiva, con que suele trabajar en nuestro subconsciente la realidad: creando ecos, correspondencias y formas que la imaginación puede trabajar y devolver transmutados, convertidos en escritura.

Si bien es cierto que ya había tenido noticias, por pequeñas lecturas previas, de la existencia histórica de André Breton y su grupo, Westphalen significó la encarnación viva y próxima del surrealismo, su libertad y su rigor. [...] Había en la lección de surrealismo que me daba Westphalen, algo que trascendía la pura literatura, y que tenía que ver con la dignidad del espíritu y de la inteligencia.

Por otro camino, no fue menor ni menos importante la enseñanza de Arguedas. Su manera de vivir, de hablar, de ver el mundo, y especialmente su obra, constituyeron la revelación de una verdad oscura, dolorosa e impronunciable, con la que hemos nacido todos los peruanos, aunque pretendamos ignorarla.

A él debe mi poesía no la forma ni la intención inmediata, sino su paisaje más profundo, algo semejante a la sangre o las raíces (2007: 23-24).

En aquellos años aparecieron los primeros versos de Varela en *La Prensa*; la poeta empezó a colaborar en la revista *Las Moradas*, dirigida por Westphalen. Por lo que se refiere al grupo de poetas pertenecientes a la generación del cincuenta, Varela recuerda, en diversas ocasiones, la naturalidad con la que se relacionó con ellos, a pesar de ser la única, o casi única, mujer. Hay cierto orgullo subyacente, y con toda razón, aunque al recordar su

¹¹ Véase también la entrevista de Jorge Coaguila (1994: 25). Varela repite el interés de Salazar Bondy por sus primeros poemas y en general habla de su formación literaria en Perú. Sobre este último aspecto, véase la entrevista de José Carlos Somoza (2001: 3-5).

formación Varela menciona a algunas otras compañeras, como Lola Thorne, cercana a la línea política de Magda Portal, pero también Cecilia Bustamante, Sarina Helfgot y Julia Ferret, aparte de la muy admirada Raquel Jodorowsky (Sarmiento, 2001: 36-37). El contacto con estos escritores y poetas enriqueció su formación artística, por eso es importante evidenciarlo.

Entre el grupo de amigos, conoció a su esposo, el pintor Fernando de Szyszlo, con quien contrajo matrimonio en 1949. La unión con el pintor peruano abstracto también influyó notablemente en la formación de la poeta, en lo que se refiere a la pintura; ella nos lo revela en una entrevista:

Creo que mi escritura es muy deudora de las imágenes, de la pintura. Yo soy muy observadora, siempre me quedo con los detalles de cosas que veo alrededor. Con las escenas que me impresionan, aunque sean momentos fugaces. La pintura ha tenido mucha influencia en mi literatura. Mi matrimonio con Fernando de Szyszlo (el más destacado pintor peruano de su generación) me hizo vivir la pintura muy de cerca. Pero en la pareja era él el artista, yo siempre estaba en un segundo plano, porque yo misma me sentía así. Él tenía su estudio, sus pinturas, sus lienzos, y yo con un lápiz y un papel pequeñito en cualquier rincón tenía suficiente (Jarque: 2001).¹²

La estancia en París: el surrealismo y el existencialismo

Recién casados, en 1949, Varela y Szyszlo viajaron juntos a París. Empezó otra época fundamental para la formación de la poeta, sobre todo gracias al encuentro con Octavio Paz, quien, en el prólogo a la poesía reunida de Blanca Varela, describe de manera eficaz el estado de ánimo de los intelectuales que vivían en la capital francesa en aquella época. Paz fue la persona que se interesó en la poesía de Varela, no sólo apreciándola, sino también

¹² Véase también Modesta Suárez, “De las andanzas de una poeta con mirada de pintor” (2007: 109-126). La autora destaca el carácter visual y espacial de la poesía de Blanca Varela y analiza los años de aprendizaje en Perú junto a los poetas y artistas deudores de la estética surrealista, completado luego por los años en París y Florencia, siempre al lado de Szyszlo. Seguramente el pintor inició a Varela en la sensibilidad pictórica en su formación personal, aunque ambos se influyeron recíprocamente. La poeta lo admite en una entrevista con Suárez en el artículo mencionado (2007: 124-126). Suárez cierra su reflexión con palabras apropiadas para este enfoque sobre la formación de la poeta: “El contacto cotidiano con la pintura implica no sólo una manera de ver y de escenificar con ojos de pintor, sino también una concepción personal del espacio que repercutirá en la propia aprehensión del espacio poético. Hasta hacer del cuadro y de la pintura un impulso, un estímulo, para empezar a escribir el poema” (126). Veremos más detalladamente los aspectos pictóricos en la poesía de Varela en el análisis lingüístico y estilístico que seguirá a este primer apartado. Vale la pena remitir a la obra de Luis Rebaza Soralluz (2000), sobre la sensibilidad plástica que adquiere la poesía de Varela frente al paisaje peruano. Toda la obra es interesante para entender la identidad y la expresión artística de escritores, poetas y pintores peruanos de la misma época de los años cincuenta.

empujando a la joven peruana a seguir escribiendo, hasta que le publicó su primer libro en México, años después. Gracias a la amistad con Paz, Varela y Szyszlo participaron en tertulias, en cafés o en casa del poeta mexicano, y conocieron a muchos poetas e intelectuales, entre los cuales destacan André Breton, Carlos Martínez Rivas y Julio Cortázar.¹³ De esta manera, el contacto de la poeta con el surrealismo siguió en París después de Lima, y por cierto marcó su expresión poética; pero Varela especifica que no se considera una poeta surrealista:

Hay una investigadora mexicano-española que me ha escrito una carta porque está haciendo un estudio sobre el surrealismo en América Latina en general y quiere saber si mi poesía es o no es surrealista. Yo le digo que no soy surrealista, creo que en la época en la que escribí, en la anterior también, el surrealismo ya había tenido una manera, digamos, una forma de imaginar diferente. Creo que he tenido el paso normal, accidentado, que tiene cualquier poeta o cualquier persona que pretende escribir poesía y que ha sido abierta a lo que pasaba alrededor de ella en el mundo. He tenido la suerte de haber tenido la influencia primerísima del surrealismo, es verdad, pero más que a través de Breton —a quien conocí más tarde—, a través de lecturas; he conocido surrealistas importantes luego; la pintura surrealista después, cuando fui a París; primero conocí a Westphalen y a Moro, entonces allí estaba todo, estaba Manuel Moreno Jimeno, que no era surrealista, pero que tenía la mejor biblioteca de revistas y de documentos surrealistas que te puedes imaginar, teníamos acceso a todo ese material (Valcárcel, 2007: 451).

En los textos se advierte una leve presencia del surrealismo en la imagen asociativa y a veces un poco onírica; creo que el surrealismo se encuentra en la obra de la poeta como formación y origen de su lenguaje poético y su significación. Tendremos ocasión de comprobarlo analizando de cerca su lenguaje en la obra poética.¹⁴ Hago referencia a las categorías estéticas utilizadas por la crítica literaria sólo para indicar que Varela estuvo en contacto con ellas, insertada en su época y compartiendo su creatividad con grupos de

¹³ Muy directo y emotivo es el testimonio de Fernando de Szyszlo y Blanca Varela sobre la amistad con Octavio Paz desde los años en París, gracias al poeta peruano Enrique Peña Barrenechea, tío de Javier Sologuren. En aquellos años el peruano estaba en París en calidad de secretario de la embajada de Perú, como Paz lo era de la embajada de México. El testimonio se encuentra publicado en la revista *Palabra en libertad* en homenaje a Octavio Paz (2001: 24-27 y 68-70). En particular, Blanca Varela evidencia: “He conocido a mucha gente que me ha estimulado para escribir y creo que Octavio fue el más exigente y el que me otorgó mayor confianza. [...] Creo que haber conocido a Octavio Paz en mi primera juventud, llena de dudas, inseguridad y temores, fue lo que me hizo escoger la poesía como mi inevitable oficio” (70).

¹⁴ Octavio Paz considera que Blanca Varela es surrealista en su postura frente al mundo; según él, el surrealismo “no es una escuela, una ‘manera’ o una academia, sino una estirpe espiritual” (2007: 32). Una visión similar comparte Alberto Valdivia Boselli (2002: 25). También José Miguel Oviedo considera a Varela surrealista de manera espiritual y destaca algunos rasgos estilísticos, como la conciliación de los contrarios, la angustia, el humor, el conocimiento sensible (2007: 39).

amigos poetas y escritores. Aquí sólo nos interesa conocer cómo la poeta reaccionó frente a dicho entorno literario, cómo se autocolocaba frente a tales categorías estéticas. Por ejemplo, junto al surrealismo, acerca del concepto de generación¹⁵ y de la poesía pura frente a la poesía social, en la conversación con Valcárcel, la poeta rechaza esas categorías cuando afirma:

Tú sabes que yo siempre me he resistido a la división entre poetas puros y poetas sociales; creo que la poesía es buena y punto, mala poesía no hay. Los temas, los asuntos son los que el poeta necesita en un momento de su vida para decir lo que siente, lo que está forzándolo a expresarse, ¿no te parece? Tú escribes porque sientes urgencia de escribir. Creo que la poesía es social en general, está dirigida al hombre, al otro que puedes ser tú mismo, porque la poesía es diálogo. Incluso aquella poesía que monologa, que es en realidad un diálogo muy particular (2007: 449).¹⁶

Sin adentrarnos en un debate crítico sobre corrientes literarias y problemas de periodización, de acuerdo con el enfoque de Sobrevilla sobre la dificultad de encasillar la estética de Varela en una u otra corriente (2007: 57-61 y 67), aquí se prefiere ir directamente a la palabra de la poeta por lo que expresa en sí, con todas las cargas culturales y literarias que lleva dentro, parte de una gran tradición peruana y latinoamericana, incluso mundial.

¹⁵ Sobre la poesía de las generaciones en Perú véase Miguel Gutiérrez (1988: 68-70). El crítico explica: “en los años 40 existen dos tendencias claramente definidas; por un lado, están los ‘poetas del pueblo’ —Samaniego, Luis Carnero, Alberto Valencia, Gustavo Valcárcel, Eduardo Jibaja, Ricardo Tello y otros—, vinculados al Apra y que cultivan (con la excepción del Valcárcel de *Confín del tiempo y de la rosa*) una poesía social-oratoria, y por otro el grupo purista-esteticista de Eielson, Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, cuya antología *La poesía contemporánea del Perú* de 1946, constituye una suerte de manifiesto poético y que luego se reúnen, junto con Raúl Deustua, Blanca Varela y Francisco Bendezú, en torno a *Las moradas*, que dirige Emilo Westphalen; pero ya antes, en los 20 y 30 se pueden detectar estas dos tendencias [...]” (1988: 60-61). El autor concluye que también en las generaciones a seguir los dos aspectos de la estética poética acaban conviviendo en la heterogeneidad y a veces son copresentes en las obras de los y las poetas, como destaca en el párrafo titulado “Tendencias y líneas poéticas”. Véase también el interesante aporte de Ricardo González Vigil (1986: 20). En un coloquio en Lima, el poeta Carlos Germán Belli me aclaró que el criterio generacional es efectivo al reunir poetas con diferentes sensibilidades, pero que comparten un muy buen nivel expresivo.

¹⁶ En la entrevista con Roland Forgues, Blanca Varela repite: “Yo no creo en la distinción de ‘poesía pura’ y de ‘poesía social’. Para mí toda poesía es social en el sentido de que está escrita en una sociedad por un miembro de esa sociedad y lo que toque el poeta serán siempre temas que atañen al individuo. Los temas no tienen importancia; es la calidad de lo que se dice, de lo que se escribe, de lo que se pone dentro del poemario que hace que sea poesía o no lo sea. Hay cosas de Brecht absolutamente comprometidas que me encantan y hay otras de poetas considerados ‘purísimos’ que no me interesan nada. La poesía es un tono, una voz, una cosa que nos toca” (Forgues, 1991: 77). Aunque sí la poeta se siente parte de la generación de los poetas con quienes se relacionó, en el sentido de haber compartido ideas y gustos. Varela lo aclara en la entrevista con Víctor Rodríguez Núñez (1997-1998).

Los años en París fueron formativos, también en el segundo viaje que la poeta emprendió sola. Ella y su marido habían vuelto a Lima en 1951. Durante esta segunda estancia en la capital francesa, la poeta conoció personalmente a Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, y compartió la filosofía existencialista que marcó su expresión poética mucho más que el surrealismo, como veremos más adelante. Profundizaré después los aspectos existencialistas que se estilizan en los textos en un contexto específico. De momento, sólo introduzco el aspecto formativo. Sobrevilla insiste en la fuerte huella existencialista en la formación de Varela:

En cuanto a la visión que subyace a la poesía vareliana, no es en nuestra opinión la del surrealismo o la de su moral, sino más bien la del existencialismo de un Sartre: el sentimiento de la “derelicción”, la puesta en cuestión de la trascendencia, la asunción de lo terreno y la finitud humana, el recuento de la miseria de la situación dada y su rechazo, la insatisfacción con lo cotidiano, la comprensión de los límites de la razón, pero simultáneamente la defensa de la lucidez (2007: 68).

También Muñoz Carrasco cita las palabras con las que Blanca Varela reconoce la marca existencialista de su poesía, mientras que el surrealismo es asumido solamente por la rebeldía y la libertad (Muñoz Carrasco, 2007: 21). Similarmente, Ana María Gazzolo evidencia el rasgo existencialista de esta poesía, cuando escribe: “En la poesía de Varela se irán acentuando la honda reflexión existencial y los sentimientos de desencanto y náusea, rasgos que, aunque asociados a este ámbito, invaden sin embargo toda su producción pues se hallan identificados con una manera personal de ver el mundo” (Gazzolo, 2007: 75).

Maternidad y publicaciones

En 1954, junto con su marido, quien la había alcanzado otra vez en París, la poeta viajó a Florencia, para luego volver a Lima en 1955, hasta 1957; después, el matrimonio viajó a Estados Unidos, donde permaneció hasta 1960. En estos años muy formativos nacieron sus hijos Vicente y Lorenzo, y la maternidad dejó una huella peculiar en la personalidad de Varela.¹⁷ En Washington, la poeta trabajó como periodista y traductora. En Perú apareció la

¹⁷ Blanca Varela admite en una entrevista con Valcárcel: “Te confieso que recién cuando tengo hijos tengo sentimientos estables legítimos; compromisos realmente. Antes no; tan era así que podía estar muy enamorada, lo he estado, amar mucho a algo o a alguien; sin embargo, todo era, digamos, no necesariamente

Antología general de la poesía peruana, publicada por Salazar Bondy y Romualdo en 1957, en la cual Varela y Cecilia Bustamante son las únicas mujeres; en 1959 se publicó en México *Ese puerto existe (y otros poemas)*, con introducción de Octavio Paz.

En 1961, Varela y Szyszlo regresaron a Lima para residir de manera definitiva. En 1962, se publicó ahí *Luz de día*, gracias a Javier Sologuren. También la poeta colaboró en revistas en las que aparecieron artículos y poemas suyos, como la revista *Amaru*. En 1971, se publicó en Lima el poemario *Valses y otras falsas confesiones*, gracias a sus amigos Mario Vargas Llosa, José Miguel Oviedo y Leónidas Ceballos. En 1974, empezó a trabajar en la editorial Fondo de Cultura Económica y, entre 1977 y 1979, trabajó en el Pen Club Internacional en Perú, así como en congresos en el extranjero. En 1978, se publicó el poemario *Canto villano*, en la editorial Arybalo, de los jóvenes poetas Ricardo Silva-Santisteban, Edgar O'Hara y Guillermo Niño de Guzmán. Luego, en 1986, salió la recopilación *Canto villano. Poesía reunida* en el Fondo de Cultura Económica, en México; aparte de la primera sección de *Ese puerto existe* suprimida en esta edición, ésta comprende todos sus poemas escritos hasta el momento. En ese mismo año se publicó la antología *Camino a Babel. Antología y la plaquette Poemas*, editada en Colombia en 1988. En 1993 se publicaron *Ejercicios materiales* y *El libro de barro*, además de otra antología bajo el título *Poesía escogida*. En 1999 salió de manera simultánea en Perú y en España el poemario *Concierto animal*. En 1997 la poeta fue invitada, durante una temporada en Madrid, al ciclo Poeta en Residencia que llevó, en 2006, a la publicación de los poemas leídos en dicha actividad, incluyendo la versión en audio.

Desafortunadamente, en esta época de éxito la poeta sufrió la pérdida de su hijo menor, Lorenzo, a causa de un accidente aéreo; un dolor profundo marcó su sensibilidad, aunque reaccionó con la fuerza y el valor que la distinguen. Veremos cómo Varela representa su experiencia de la maternidad como ambivalencia que configura también el acto de la escritura, entre plenitud y vacío, nacimiento y muerte. En esos años, la poeta ya llevaba tiempo divorciada de Fernando de Szyszlo, de quien ya se había separado antes, aunque para volver al año siguiente, esta vez de manera definitiva. A pesar de que se habían

efímero, pero no era permanente, era algo que podía pasar. En el caso de los hijos es diferente, los hijos me dieron una gran estabilidad, me colocaron en un lugar en la naturaleza y tal vez en mi mente también” (Valcárcel, 2007: 453). Véase también la entrevista con Abelardo Sánchez León en *Quehacer* (1996: 9).

separado, la pareja siempre mantuvo una relación cercana, debido al profundo afecto y entendimiento que determinaron un lazo constante, más allá de la convivencia.

Aparte de los prestigiosos premios conseguidos en 2001 y 2007, mencionados al principio en palabras de Vargas Llosas, la obra de Varela ha tenido traducciones al francés y al italiano. Su obra completa fue editada en España en 2001 bajo el título *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, la cual comprende el poemario inédito *El falso teclado*.

En los últimos años, Blanca Varela vivió retirada en su casa de Barranco, en Lima —frente al océano que tanto marcó su expresión poética—, junto a su hijo Vicente y su familia, lejos de los espacios públicos que nunca sintió suyos (Muñoz Carrasco, 2007: 22-25).

Es fundamental hacer hincapié en que a partir de Blanca Varela se desarrolla una expresión poética de mujeres. Ella suele ser la principal referencia para superar la dicotomía de género en la sociedad cultural-literaria de Lima, reticente todavía a aceptar voces femeninas dentro del canon. La voz de Varela canoniza, de alguna manera, la expresión de poetisas como Carmen Ollé, Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Ana María Gazzolo, Rossella Di Paolo, entre otras, hoy reconocidas y publicadas en Perú. Más interesante es destacar la contaminación recíproca entre Blanca Varela y Carmen Ollé, analizada por Victoria Guerrero. Si por un lado Ollé considera a Varela una maestra en la poesía peruana, por otro hay una evidente influencia de la poeta en la obra de Varela, quien asistía con interés a las lecturas de poesía de mujeres, aunque ella no solía participar. Según Guerrero, la presentación de la joven poeta Ollé por parte de Varela confiere a la obra de la joven particular prestigio y legitimidad, pero también Varela se percata de la fuerza autónoma e innovadora de una voz temeraria dentro de la tradición. Se produce en consecuencia una apertura, con una provocación de temas y tonos, el erotismo en Ollé y el cuerpo percedero en Varela, compartiendo un lenguaje contundente. Ambas poetisas consolidan una conciencia del propio derecho a decir y establecen una genealogía femenina antes ausente en Perú.¹⁸

¹⁸ Véase Victoria Guerrero, “Blanca Varela por Ollé y viceversa”, en *Nadie sabe mis cosas* (2007: 337-342). Sobre la poesía de mujeres en Perú, véase Raúl Jurado Párraga (1999); Roland Forgues, “La creación poética femenina del Perú. Las fundadoras: Magda Portal, Blanca Varela y Modesta Suárez”; “Lima en la poesía femenina peruana” (Forgues y Ancho, 1999: 105-114; 147-159); Valdivia Baselli y Portals Zubiarte (2004).

La creación de mujeres que escriben poesía con más valor y dignidad a partir de Blanca Varela es testimonio de la gran valía de la obra de nuestra poeta, en sentido estético y ético, porque ella supo crear una poética original, insumisa por ser radicalmente femenina y rechazar todo discurso estético y social de impostación patriarcal.

Todos los aspectos aquí revisados integran una sensibilidad creadora específica que desemboca en la poética del cuerpo de Varela. Considero que la formación en el surrealismo y el pensamiento existencialista, antes en Lima y después en París, sensibilizó a Varela en el aspecto corporal porque ambas corrientes, una literaria, la otra filosófica, asumen al cuerpo en su desarrollo. Se trataría del cuerpo erótico y descuartizado en el surrealismo y del cuerpo en la contingencia en el existencialismo. Varela contextualiza y personaliza su experiencia del cuerpo en la poesía, por eso nos detuvimos en estos aspectos formativos.

Por lo que se refiere al lenguaje, la palabra material, caracterizada por juegos iterativos, fónicos, paronomásicos, también remontan a la precoz sensibilidad de Varela frente al lenguaje, por lo tanto fue útil señalarlo en el perfil personal de esta poeta. Aspectos como la falsedad del acto creativo, la tradición familiar y la maternidad vividos por Varela, antes que nada como experiencia de vida, repercuten en el proceso matapoético de la escritura. La poeta asume al cuerpo en ello, en diferentes aspectos que van de los mecanismos de autorrepresentación a los aspectos semióticos de la palabra. Por lo tanto, después de profundizar en la personalidad y la formación artística de la poeta, es preciso empezar el análisis hermenéutico de la obra por los caracteres generales de su lenguaje poético. Así, veremos cómo a partir de su articulación la poeta desarrolla su propia poética del cuerpo, según nuestra interpretación.

Antologías de poetas: “La mujer peruana en la literatura y el arte”, en *La Casa de Cartón: Revista de Arte y Literatura* (1986); *Entre fuego y pétalos* (2008); *Mujeres en el espejo* (1997); *Memorias in santas* (2007); *Estas 13 (del 90)* (2000); *Algunas voces* (2007). Son numerosas las poetas que han publicado obras; aparte de las mencionadas en el texto: Magdalena Chocano, Marita Troiano, Montserrat Álvarez, Doris Moromisato, Rossana Crisólogo, Erika Ghersi, Victoria Guerrero, entre muchas más.

2.2 El lenguaje poético: límite y materialidad de la palabra

Varela remonta su escritura a la niñez y la siente como un vicio que ha acompañado toda su vida. Desde niña tenía profundas inquietudes: “He sido más bien una niña protegida dentro de un hogar, pero he sido muy infeliz, muy atormentada, y por razones como el tiempo, el tiempo en abstracto, no que no me alcance el tiempo, el tiempo, la muerte. Esas ideas me venían permanentemente” (Sánchez León, 1996: 5).

La poeta amaba jugar con los sonidos de las palabras, crear nuevos sentidos por medio de repeticiones e inversiones de sílabas. Las palabras fueron el medio para buscar el sentido de las cosas que la rodeaban de jovencita, con las inquietudes de la adolescencia y la insatisfacción de no recibir nunca respuestas adecuadas:

Entonces, opté por responderme a mí misma, buscándole una variación a mi viejo juego: escondiéndome en lo que se podía llamar mi propio discurso, trataba de confundirme con algo o alguien diferente y de hablar con otra voz en la que me esforzaba en no reconocer la mía.

Así, poco a poco, me fui aventurando en una región cada vez más imprecisa y delgada de mi pensamiento. Siempre movida por estas pequeñas palabras y sonidos que inventaba, aprendía a irme cada vez un poco más lejos de los objetos y de los gestos y también aprendí a regresar acompañada por pequeños objetos, extraños restos, fragmentos de cosas misteriosas y aparentemente irreconocibles (2007: 22).

Desde niña, el centro de la expresión es el lenguaje, concebido en su materialidad y trascendencia como medio de exploración de la realidad y de autoconocimiento. Así será a lo largo de la producción poética de Varela, caracterizada por una profunda búsqueda de lenguaje. Contemporáneamente, configura algunos temas constantes, que la poeta reconoce en la entrevista con Valcárcel:

Entre mis temas recurrentes están el mar, el tiempo y el color, desde el primer poemario hasta el último. Y algo más, el equilibrio, la forma no es la clásica. Las formas a las que me refiero tienen que sostener las cosas, tienen que sostener inclusive el pensamiento. [Más aún]: Tengo una gran capacidad de delirio y de locura, que tienen todos los seres humanos que piensan; sin embargo, yo creo en el orden. Me gusta controlarlo todo y a la vez tengo un gran autocontrol, yo creo que sí. [...] La poesía sigue siendo para mí una manera de seguir explorando, de darles nombre a los demonios (Valcárcel, 2007: 453).

En estas palabras, la poeta resume temas y estéticas de una escritura que es sobre todo una forma de rebeldía y una verdadera batalla consigo misma, frente al mundo y dentro del lenguaje. Al punto que el acto de escribir se vuelve en sí una especie de lucha, como la poeta admite en esa misma entrevista:

Yo me pongo muchas dificultades para escribir poesía; muchos obstáculos, tremendas trampas. Primero, no me siento al lado que me debo de sentar para escribir poesía, no tengo un lápiz a la mano cuando quiero escribir; es decir, hago todo lo imposible para no escribir un poema. Suena ridículo, pero es verdad; ya cuando me encuentro con esta especie de batalla, entonces allí los obstáculos ya son de otra índole. Entonces hay cosas que yo no quiero, que son fáciles y que yo evito; la facilidad me molesta (457).

Revisando la crítica, observamos que, en el prólogo a la poesía de su amiga Varela, Octavio Paz, al presentar la generación de poetas y artistas que la rodeaban en París en los años de la posguerra y de la posvanguardia, define la escritura en términos de una lucha: “Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa” (Paz, 2007: 31). Lo mismo opina José Miguel Oviedo en una reseña sobre la poeta:

Puede decirse que Blanca Varela ha levantado su poesía como un gesto de legítima defensa, como una exaltación de la lucidez (distinta de la razón) y la pasión que garantiza la autenticidad de la experiencia humana. Es una protesta contra la imperfección de la vida que nace precisamente de la certeza de lo frágil que es todo, de una autocontemplación sin falsas ilusiones” (Oviedo, 2001: 6-7).

Tal vez sea en esta percepción del acto creativo como lucha y crítica frente a la realidad que la poeta pueda ser reconocida dentro de un marco vanguardista y surrealista, pero como marco formativo y marginal, como principio ético y estético de su palabra poética. Cito una observación de Ina Salazar porque destaca la rebeldía y la necesidad de la palabra poética en Varela:

Su escritura, aunque no exprese una voluntad referencial ni se conciba como instrumento de denuncia, no por ello deja de ser una revuelta y expresar un claro arraigo en el mundo. En ese sentido, nada hay más alejado de la idea de pureza que la palabra de esta poeta que apela al cuerpo y a la carne, a una humanidad presa del envilecimiento: su trabajo no se limita al lenguaje y a las formas, no relega la realidad al rango de pretexto y el acto de escribir definitivamente no está animado por una aspiración a la perfección, se plantea, existe como una necesidad (*Martín. Revista de Arte y Letras*, 2000: 17).

Elementos vanguardistas y surrealistas

Si bien nació en 1926, Varela se formó en las estéticas de las vanguardias y del surrealismo, y creció literariamente al lado de los poetas peruanos de la generación del cincuenta, aunque desarrolló un lenguaje poético propio que comprende las diferentes estéticas en su personal elaboración.¹

Son muchos los rasgos estéticos surrealistas y vanguardistas en la expresión poética de Varela, sobre todo la postura crítica frente a la realidad y a la materia poética. Las vanguardias inician esta operación crítica a través del lenguaje, centro de la expresión poética. La reflexión sobre el acto creativo y sus medios expresivos domina la estética vanguardista, en la plástica y la escritura. Aunque no haga proclamas y no firme manifiestos, Varela asume el lenguaje como crítica en los contenidos y en la forma. Lo analizaré más adelante, en mi análisis de los recursos metapoéticos y metalingüísticos adoptados por la poeta en su obra.

Los elementos temáticos y estilísticos de origen surrealista también son varios: la elección de la oscuridad y la noche como categorías del conocimiento profundo de la existencia, contra la luz que opaca a la realidad; la mirada como vehículo de conocimiento profundo de la realidad oculta; la yuxtaposición de contrarios que se refleja estilísticamente

¹ Pertenecen a la generación del cincuenta poetas como Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Pablo Guevara, Washington Delgado, Raúl Deustua, Carlos Zavaleta, Leopoldo Chariarse, Francisco Bendezú, Carlos Germán Belli. Algunos críticos y estudiosos incluyen a Blanca Varela, otros no. Miguel Gutiérrez reconoce rasgos filosóficos, políticos, sociales y de poética comunes a los poetas e intelectuales que se suelen agrupar bajo la etiqueta de generación del cincuenta. Los rasgos comunes son la posguerra, la democracia seguida de la dictadura de Manuel Arturo Odría y la resistencia política, la desesperación y la agonía del sujeto. Según el crítico, su poesía es heterogénea y rica, comparte una prosodia y una métrica tradicionales, un lenguaje elevado, culto, inclusive en la poesía social, aunque poco a poco este lenguaje se contamina de impurezas (Gutiérrez, 1988: 19-84). José Antonio Bravo también reconoce rasgos comunes fuertes que apoyan el criterio generacional. Según él, hubo dos personalidades motivadoras del grupo, alrededor de la revista *Letras Peruanas*: Luis Jaime Cisneros y Jorge Puccinelli. También comparten los lugares de las tertulias —en particular el Bar Palermo—, las universidades San Marcos y Católica, las lecturas de los autores modernos, pero sin una ideología o un guía común. Bravo ve a la generación como un proceso continuo que desembocará en la generación del sesenta, con autores como César Calvo, Marco Martos, Sara Yofré, Hildebrando Pérez, Antonio Cisneros, Mirko Lauer, Rodolfo Hinostroza, entre otros. Un artículo de Manuel Jesús Orbegozo resume con pasión las reuniones en el Bar Palermo, emblema de la generación del cincuenta. La amistad es la motivación principal; los tonos retoman las descripciones vanguardistas de la vida cultural en lugares públicos como los cafés. Es interesante la opinión expresada por algunos autores en el apéndice de la antología de Bravo (1989: V-XX y 179-225). Véanse también Martos (1993: 10-24), con la contribución bibliográfica de Miguel Ángel Rodríguez Rea (289-317), y Romualdo y Salazar Bondy (1957). Para las generaciones sucesivas, véase Óscar Araujo León (2000) y Paul Guillén (2005). Remito otra vez al artículo de Ricardo González Vigil (1986: 15-20).

en el oxímoron; la emotividad irracional de las imágenes, que, si no desprenden el vuelo, se generan continuamente, configurando el material poético por medio de la metáfora, el estilo nominal y la sinestesia. El ritmo es muchas veces sincopado y se reconocen elementos lúdicos en el lenguaje, al lado de la ironía expresiva, a lo largo de toda la obra de la poeta.²

Todos éstos, rápidamente aquí resumidos, son rasgos vanguardistas que Varela retoma como sujeto poético rebelde, que no se reconoce en ningún grupo o escuela, pero que crece con las voces de los poetas que la han precedido, como los surrealistas César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, el vanguardista Oquendo de Amat, el expresionista César Vallejo, sólo por mencionar a los peruanos. Aquí no es mi intención profundizar en estos aspectos; me interesa otro enfoque. Sin embargo, es necesario señalar los elementos vanguardistas del lenguaje poético de Varela, aunque sea de manera general.

Es importante tomar en cuenta que en Perú y en América Latina es necesario definir con cautela a las vanguardias. Si Moro adoptó plenamente la ética y la estética surrealistas, Westphalen desarrolla los postulados del movimiento de manera propia y personal, como lo hicieron Octavio Paz, Pablo Neruda, Aldo Pellegrini y Enrique Molina. Hay que tomar en cuenta que, en general, el surrealismo es un movimiento vanguardista tardío en el continente latinoamericano y se asume de manera independiente; basta recordar las críticas de Huidobro y Vallejo a la vanguardia y el surrealismo.³

Insisto en que esta aproximación necesitaría de un estudio aparte, que en este momento no me será posible realizar. Menciono los rasgos vanguardistas y surrealistas en la obra de Varela porque es un aspecto de su lenguaje poético. La crítica los ha destacado en diversas ocasiones. Comparto el enfoque lingüístico de Andrea Cote Botero, porque

² Sobre el surrealismo, véanse las obras de Maurice Nadeau (1972) y de André Breton (2001). En lo que se refiere a la poesía, los caracteres generales de la estética surrealista fueron los siguientes: centralidad del lenguaje y de la palabra en la creación poética; percepción de la poesía como experiencia colectiva y medio de conocimiento, a la vez que como medio de acción sobre el mundo real; concepción del poeta como mago capaz de cambiar el mundo; omnipotencia del deseo, desorden de los sentidos y adopción del lenguaje de los sueños. Son importantes la intuición y la inspiración, la analogía y la ironía en el principio de composición basado en la escritura automática. En la segunda fase, entre 1925 y 1930, también el ocultismo y el orientalismo caracterizaron la poesía surrealista. Como destaqué en el texto, Varela asume sólo algunos de estos aspectos expresivos, siendo el surrealismo en su experiencia un elemento formativo y una manera de interpretar la vida.

³ Sobre el surrealismo en América Latina, véase Graciela de Sola (1967) y Peter G. Earle (1975); sobre las vanguardias en América Latina, Jorge Schwartz (2002: 19-94); sobre la vanguardia y el surrealismo en Perú, véase pp. 206-209, 329-338, 462-470 y 478. Véase también Marco Martos (Lienzo, 1996: 171-183) y *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* (Alonso *et al.*, 1992); sobre los rasgos surrealistas en la poesía peruana y en particular en Blanca Varela, el artículo de Aurora Cristina Gómez Barajas (1998: 107-137).

subraya el proceso de materialización del lenguaje poético de Varela en su autonomía en cuanto objeto. El autor reconoce la herencia vanguardista y surrealista de la poeta y subraya la “enumeración deshilvanada, en la que las imágenes se superponen unas sobre otras con decidida violencia sobre cualquier lógica argumentativa, hecho que resulta ser así una manera de unir poéticamente las cosas que el orden de la razón mantiene separadas.” (2007: 133; 127). Para el autor, la imagen domina la expresión en un lenguaje concebido en su materialidad, para el cual “el referente no existe fuera del texto” y se establecen relaciones arbitrarias entre las palabras:

Del mismo modo en que los surrealistas declaraban la necesidad de unir nuevamente todo aquello que los discursos de la razón mantenían desunido, esto es, la vigilia del sueño, la realidad de la fantasía, lo oscuro de lo claro o lo bello de lo feo, en nuestra poeta también se expresa la necesidad de operar una violencia sobre los límites que establecen las leyes de la realidad entre los objetos, en especial, en el caso de Varela, con las leyes físicas que declaran diferencias, por ejemplo, entre lo que existe y lo que no, entre lo falso y lo verdadero y, sobre todo, entre lo material y lo inmaterial (Cote Botero, 2007: 137-138).

También Roberto Paoli reconoce una huella del movimiento surrealista en Varela, cuando dice que su escritura es “hija” del surrealismo, aunque lleve rasgos que chocan contra esa estética, como las “pausas secas”, la “asidua puntuación”, el discurso “entrecortado”, el autocontrol que según él es “casi lindante con el autocastigo”. En cambio, el crítico reconoce que hay “momentos de expansión” en las composiciones más largas.

Pero lo que el crítico subraya es que la poeta “confía en los halos del silencio que circunvala sus versos” (Paoli, 2007: 50-51). Blanca Varela, siguiendo el ejemplo vanguardista, hurga en el lenguaje y reflexiona sobre el acto creativo hasta aceptar el silencio del misterio que precede las palabras. El hermetismo no es entonces un complejo de género, ni el fruto de algo vedado, sino la aceptación del vacío y del misterio que están en el origen de la existencia.⁴

⁴ Giovanna Pollarolo concluye: “En esta dramática constatación de soledad ontológica, de creación que se percibe efímera y que se destruye a cada paso, a cada poema, pero en la que se persiste una y otra vez, radica la irresoluble tragedia valeriana que busca separar la luz de la oscuridad, poblar el mundo sabiendo que ‘no hay otro aquí en este plato vacío sino yo devorando mis ojos y los tuyos’, pero sabiendo también que es preciso persistir porque ‘para eso estamos/ para morir/ sobre la mesa silenciosa/ que suena’” (2005: 20; 18-20).

La poeta conjuga los opuestos, la oscuridad y la luz, lo alto y lo bajo, lo ascético y lo terrenal, lo espiritual y lo material, porque tiene una postura mediadora frente a la realidad y al lenguaje. A diferencia del surrealismo, nunca renuncia a la realidad, aun cuando adopte la libre asociación de imágenes yuxtapuestas sin relación objetiva. Usa estos recursos para sostener el pensamiento que rige su expresión poética. Lo logra por medio de una palabra que se conforma con una expresión esencial más que hiperbólica, pero que, como en el surrealismo, investiga al ser en aspectos que trascienden a la realidad, como el sueño, la muerte, la imaginación. Lo admite Paoli con puntualidad: “En efecto, la poesía de Blanca Varela es de esencias y símbolos que nunca componen un cuadro figurativo, de puros arquetipos que, sin embargo, en la página, en la sucesión verbal, se comprometen con el desorden, con el absurdo, con la desesperación, y están cargados de un tenaz acento vital” (2007: 49-50). La existencia humana se mide con el dolor y el límite temporal que causa la consumición cotidiana del organismo. El ser desconoce ese sistema que acaba pareciéndole absurdo.

El “canto villano” y la falsedad

En Blanca Varela, el sentido del límite del lenguaje se configura a través de las metáforas de lo villano y de la falsedad en la metapoética y el metalenguaje, o sea, en la reflexión sobre el acto creativo y su materialización.

No sé si a la poeta le preocupaba la comunicación y no creo que su poesía sea confesional —elementos que rescata Paoli en su prólogo—; más bien considero que trata de componer un canto un poco desentonado y seco, terrenal y trascendental al mismo tiempo.⁵ Me parece que ésta es su poética, por lo tanto coincido con Paoli cuando explica que el “canto villano” es también conciencia del límite de la palabra:

La autora está lúcidamente consciente de esta condición ineludible de la palabra, que pretende ser confesión y canto, pero que sólo es enmascaramiento artificioso, falso, villano. Y a pesar de este límite metafísico, aun sabiendo que es una batalla perdida antes de empezar (los títulos *Falsas confesiones* y *Canto villano* son señales de una íntima, aunque

⁵ En este caso, coincido con la interpretación de Concha García, que escribe: “La poesía de Blanca Varela no es confesional. Ella misma lo aclara en una entrevista: ‘Para mí, la poesía no debe utilizarse para contar lo que a uno le sucede. Yo prefiero pensar y dejar que esas vivencias se transformen en reflexiones, en palabras’ (*Babelia*, 21 de julio, 2001)” (2007: 351).

condicionada, rendición), ella contrapone a la naturaleza inexcusable del discurso humano su arisca desnudez expresiva, que es la manifestación sensible de su poética y de su ética de la negación de lo falso (2007: 48).

Comparte esta visión también Américo Ferrari, quien reconoce en el título de la recopilación *Canto villano* una clave de interpretación metapoética que enmarca el límite de la palabra en la falsedad, por medio del oxímoron:

Blanca Varela denuncia, en efecto, el engaño y la “mentira” que tuercen su propia voz. [...] Nombra con insistencia la traición y la mentira del o de su canto. [...] El lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la “realidad” cuya verdadera forma nadie sabe (Ferrari, 1986: 136).

Creo que las observaciones anteriores son acertadas; sin embargo, aunque acepto la asunción del silencio en este lenguaje, creo que la “media voz” sólo pueda referirse a esa falta de las palabras, mientras que el tono de la poeta es a menudo violento y austero, en voz alta (137).⁶

Varela establece la insuficiencia de las palabras en sus textos, de manera muy parecida a la poética del límite de Alejandra Pizarnik.⁷ La poeta peruana acepta fingir sólo denunciando continuamente la trampa, porque, como en la poeta argentina, lo más importante es la autenticidad del sujeto poético y de su lenguaje. En este sentido, vuelvo a compartir las observaciones de Américo Ferrari: “La denuncia en el propio canto de la mentira inherente al canto es revelación de esta vuelta, de esta interrogación o discusión de la conciencia sobre sí misma y permite conquistar para el poema, si no una verdad, sí un alto grado de autenticidad” (1986: 138).

⁶ En este sentido, no coincido con Julio Ortega. Al hablar del lenguaje de Varela, aunque evidencia el carácter intraducible de los poemas, que se resisten a toda interpretación —lo cual es cierto—, concluye diciendo: “Poesía enunciada a solas, casi murmurada, que de pronto subraya o zahiere, casi como un soliloquio apenas sostenido por el hilo de la voz”. La de Varela no me parece una poesía sugerida y tampoco un soliloquio; más bien es un diálogo, que, aun siendo principalmente consigo misma, llega a golpear al lector (véase la entrevista por Rosas, 1999: 78-79). Su escritura tiene una voz caracterizada por la fuerza y el vigor (*La Gaceta*, 2001: 14).

⁷ Véase la introducción de Jonio González (Varela, 1993: 16-17). De acuerdo con Paoli, el autor reconoce también una relación entre Varela y Pizarnik: “Como la poeta argentina, también Varela parece creer que el lenguaje no puede expresar la realidad, que sólo es posible hablar de lo obvio; de allí la necesidad de exactitud”. Lo cual, sin embargo, resultará imposible y será asumida la inexactitud como única solución.

La asunción de la realidad

La autenticidad del ser y del decir es otro rasgo sobresaliente de la estética vareliana, a costa de la antipoesía y de la rudeza, más allá de tópicos literarios o de género. Repito que en esto toma distancia del surrealismo, que en su obra es sólo un principio de creación estética en algunos rasgos y en algunos temas generales. Es que Varela no logra y no quiere evadir la realidad por medio de la fábula o el experimentalismo formal y lingüístico. Tiene una mirada lúcida frente a la realidad, con la cual busca una relación verdadera, honesta, sin mentiras, tampoco de tipo ficcional. Otra vez, la crítica editada lo subraya. Por ejemplo, Paoli observa: “La de Blanca Varela es una búsqueda, pero de antemano actúa una aceptación dolorosa de la realidad y de su límite metafísico, una invitación estoica, dirigida tanto al tú de todos como a sí misma, a no alimentarse de pueriles quimeras (véase el muy significativo ‘Auvers-sur-Oise’)” (2007: 52-53). Octavio Paz, aludiendo a la nueva generación de poetas después de las vanguardias, reconoce que hay otra realidad en las obras, no una transfiguración sino más bien un reconocimiento:

La nueva poesía quiere ser un re-conocimiento. El mundo exterior, ayer negado en provecho de mundos imaginarios o de sueños utópicos, comienza a existir —aunque no a la manera ingenua de los “realistas”. Para algunos nuevos poetas, la realidad no es algo que hay que negar o transfigurar sino nombrar, afrontar y, así, redimir. [...] En el nuevo poema, de una manera que apenas empezamos a sospechar y que sólo comienza a hacerse visible en unas cuantas obras aisladas, al fin han de reconciliarse las tendencias que desgarran ahora al hombre. ¿Asumir la realidad? Más bien: Asunción de la realidad (Paz, 2007: 33).

Es el caso de Blanca Varela, a quien Paz define como “un poeta de su tiempo” y “una conciencia que despierta”. También Oviedo recalca la mirada de la poeta frente a la realidad, en el proceso introspectivo de sus distintos libros de poemas: “En todos pueden hallarse poemas en los que, con un poco de atención, es fácil reconocer una identidad de búsqueda, la reiteración de una demanda a la realidad inmediata que desemboca en un proceso de introspección y autorreconocimiento” (Oviedo, 2007: 40).⁸

⁸ Véase también la entrevista “Poesía como legítima defensa” (Oviedo, 2001). A la pregunta sobre la principal motivación como poeta, Varela contesta: “La vida misma. Todas las situaciones de la gente, los dolores, las alegrías, la miseria. La poesía es una lucha con las palabras y con mis sentimientos. Es una manera de explorarme”. De modo similar, en entrevista con Marcela Valencia Tsuchiya, la poeta confirma: “¿Sobre qué escribo? Sobre cualquier cosa: sobre un perro, una mosca, una idea, el mar, el cielo y sobre todas las posibles ‘cosas de la vida’... Pero más que temas propiamente dichos, lo que me interesa y me mueve a escribir son las

Otro crítico, Niño de Guzmán, pone el énfasis en la relación violenta de la poeta frente a una realidad opaca que descubre más en profundidad: “Blanca Varela afila las palabras como si se tratara de una navaja y rasga la piel de la realidad para mostrarnos su carne viva”. Al hablar de los poemarios de *Canto villano. Poesía reunida*, el autor añade: “Éstos son el mejor testimonio de una artista que se esfuerza por abrir un agujero en la máscara de la derrota y por dejar constancia de su grito, voz descarnada y lacerada, áspera, dura y cáustica, frente a la cual no se puede permanecer indiferente” (Niño de Guzmán, 1996: 127-128). En la poesía de Varela tampoco el lenguaje, asumido como máscara, pero sin complicidad alguna, puede evadir esta crudeza; acaba siendo cuestionado por el acto poético, hasta acabar en el silencio. Ana María Gazzolo ofrece una clara síntesis de todos estos elementos:

La poesía, para Varela, es en sí misma la búsqueda de un fin que se sabe imposible, es a la vez esa búsqueda con su carga de imperfecciones y el fin que no se alcanza. La poesía no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero. La sinceridad de sus postulados poéticos se manifiesta en el tono áspero, seco, punzante y a la vez duro que aplica a sus composiciones; sus versos están desprovistos de elementos engañosos y de paliativos. La poeta practica una escritura contenida, retraída, encerrada en su propio secreto, observación que no se basa únicamente en los poemas breves o en la versificación entrecortada y brusca presente en todos sus libros. Desde su primera obra ha empleado también la prosa poética, o cierta condición de narratividad contrastante con la condensación semántica de sus otros poemas, pero incluso en estas composiciones es posible hallar un movimiento de retracción cuando decide mantener ocultos los elementos que podrían revelar un misterio o cuando rehúsa identificar al sujeto poético. La contención no existe sólo en la apariencia física del poema, sino que mora en la esencia misma de la entidad creadora; dicha estética austera tiene su asidero en un “rigor ético”, advierte Roberto Paoli. No es posible entender los poemas de Blanca Varela sin considerar su profunda relación con el silencio, con el enorme peso que puede llegar a tener lo no dicho (2007: 75-76).⁹

La negación ontológica: divinidad y sujeto poético

Como en toda vanguardia, la creación poética de Varela tiene por base un proceso de negación, psicológico y lingüístico, personal y colectivo. La negación que precede a la

expresiones de los seres y, aunque no sea muy comprensible, de los objetos y de los hechos”.

⁹ Américo Ferrari también subraya el silencio en cuanto límite de la palabra en la poeta: “Mientras tanto, el poema es palabra expulsada de su centro, y es el silencio, el destierro y el naufragio lo que se atestigua en la tremenda tensión de los poemas. [...] La voz se quiebra inaudita, pero se recompone de sus propios fragmentos para hacerse, pese a todo, oír, cada vez más impregnada de silencio” (1986: 142).

palabra en sentido psíquico es en este caso ontológica y divina, o sea, abarca al conocimiento en relación crítica con la concepción teológica estandarizada. La poeta expresa su máxima rebeldía frente a una imagen de Dios estereotípica en la tradición religiosa judeocristiana occidental, de estilo patriarcal y represiva del elemento corporal de la existencia. Varela destrona al Dios único y poderoso y rechaza el concepto de transustanciación, para restituir a la divinidad su verdadero matiz trascendental y al cuerpo su dignidad material, no obstante el dolor de la finitud. La divinidad es concebida en los rasgos corporales y humanos que provocan su descenso a la tierra, en lugar de la sublimación al cielo según el dogma religioso. Por vía metafórica, a nivel del sentido, Varela logra configurar corporalmente esta nueva percepción terrenal de Dios en su obra poética.

En desacuerdo con la visión de Paoli y de Concha García, no creo que Varela sea mística. Todo lo contrario, es despiadadamente material y física en su filosofía y su palabra. Más bien, es trascendental a través del cuerpo, como se destacará en el análisis de su lenguaje poético. Rechaza la idea de un Dios superior y abstracto con total vehemencia, particularmente eficaz dentro del proceso paródico de la significación; también adopta la ironía expresiva, que a menudo llega a ser acre sarcasmo en los contenidos y en el lenguaje de numerosos poemas. Tal vez esta otra aproximación necesitaría ser profundizada; aquí es suficiente señalar esta postura ética y estética frente a la idea preconstituida de Dios.

Antes que nada, la polémica está abierta contra el concepto establecido de la divinidad dominante, y se manifiesta de la forma más eficaz por medio de la ironía y la parodia, recursos típicos de la poética vareliana. No sólo el significado de la divinidad queda revertido de manera lúdica, sino que también la poeta crea una imagen caricaturesca frente al modelo establecido de esta divinidad, usando los mismo elementos que la construyen. Esto permite una total suplantación de los significados constituidos para resignificarlos a través de una crítica mordaz, que muchas veces llega al sarcasmo declamatorio.¹⁰ Pronto se encuentran textos irreverentes que destronan, no sin cierta amargura, la imagen de la divinidad, como “Divertimento” (CV, 1996: 55), en *Ese puerto existe*, en el que su esencia es trastocada en banal y aburrida animalidad.

¹⁰ Sobre la ironía y la parodia como recursos expresivos y estilísticos, véase Linda Hutcheon (1995).

Más adelante se verá cómo el proceso de corporalización de la escritura en el poema “Ejercicios materiales” (CV, 1996: 197) —perteneciente al poemario homónimo— lleva a una aguda polémica contra los principios bíblicos y teológicos de la tradición judeocristiana y católica, suplantados por medio de la parodia. El sarcasmo domina el tono de la dicción en el poema “Vals del Ángelus” (CV, 1996: 116), en el que la crítica al sistema patriarcal se logra rebajando a Dios a nivel humano dentro del duelo, denunciado con rabia y valor: “Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba”.¹¹ Además, la poeta identifica a Dios con el rostro humano y no al revés, como analiza Ana María Gazzolo: “Varela humaniza a Dios en un verso de escalofriante ironía, en el cual relabora e invierte los términos de un principio básico del Génesis (Dios creó al hombre a su imagen y semejanza): ‘Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza’. Es Dios quien termina por parecerse a ese despojo atroz en que ha convertido al hombre” (1989: 46).

Más dura resulta la crítica contra el pensamiento teológico en “Ideas elevadas” (CV, 1996: 201), en el cual sobresale la voz del sujeto que proclama la negación a través del lenguaje, resignificando la imagen divina a partir del cuerpo humano. El poema abre con los duros versos “sobre una escalera/ tuve a dios bajo el martillo”, donde la letra minúscula con que nombra a Dios rebasa ulteriormente su potestad cultural y textual, porque no respeta los códigos culturales y ortográficos de la palabra que designa a la divinidad. La dureza contundente del lenguaje se lee en los versos que siguen: “tenemos la lengua dura los devoradores de dios/ de ese dios que crece cada noche/ con nuestros pelos y uñas/ de ese dios aplastable/ perecible/ digerible”. Dios se consume, no tiene ninguna superioridad u omnipotencia, queda destituido y escarnecido.

Siempre, en el proceso de corporalización —del cual la figura divina participa completamente—, la poeta convierte al mismo Dios en algo material, víctima de la consumición y la transformación biológica del organismo. Nada de elevado y superior; si Dios ha de existir, que sea a nivel del cuerpo humano, de la organicidad de la existencia. Finalmente, la divinidad preconstituida resulta banal y aburrida, estigmatizada por el tiempo igual que la existencia. Así lo evidencia el poema “Así debe ser”, de *Falso teclado*

¹¹ Comparto la interpretación de Camilo Fernández Cozman, quien resalta la crítica al sistema patriarcal en el poema (2002: 69-73). Véase, también, Roland Forgues (1999: 111-114). De ahora en adelante, la referencia a los poemas recopilados en *Canto Villano* se indicará con las iniciales CV, seguido del número de página.

(Varela, 2002: 253),¹² en el que la voz de este Dios sólo es una repetición como las olas del mar, “diciendo siempre lo mismo/ tan monótono/ tan monótono/ como el primer/ y el último día”. Viene a cuento la observación de Ina Salazar sobre el tema divino:

Se puede rastrear, a lo largo de su obra, una presencia constante, recurrente de la religión católica, en los giros, en las exhortaciones. Como centro del poema o al paso, surgen Dios y su séquito de apóstoles, el inaccesible cielo, la culpa y la caída. La poesía de Varela mima la plegaria, juega con los dogmas, señala la manera como la religión ha perdido su valor sagrado, cómo se ha vuelto pura sujeción ideológica y, sobre todo, cómo contamina una lengua que aparece plagada de innumerables muletillas que dicen solapadamente la magnitud de ese poder. Usa esta lengua tan católica para desviarla de su camino y puede hablarnos así del “celestes cerdo”, de los “indigeribles milagros”, de la “divina náusea”, dejándonos entender, al mismo tiempo, que en este incansable cuestionamiento subsiste un inmenso deseo de sacralidad (Martín, 2002: 24).

El sujeto poético participa en este proceso de negación ontológica por medio del lenguaje poético. La finitud y la precariedad de la vida, hace que el instante pueda consagrar al yo poético, desamparado y protagonista de un proceso constante de despojo. En una primera fase, el sujeto poético se arraiga en la memoria para tratar de reconstruirse en el texto, como el famoso poema “Puerto Supe” (CV, 1996: 43), que en las ediciones recientes abre *Ese puerto existe*.¹³

El poema “Puerto Supe” funda al sujeto poético al mismo tiempo que abre la obra, pero no con una aceptada nostalgia, sino con una postura crítica que deconstruye al yo de la dicción para reformularlo, aún sin llegar a una solución. El paisaje se connota de aspectos perturbadores en los versos “nubes de espanto, oscuro torbellino de alas”, “junto al turbio licor y al pájaro carnívoro” y “boca lluviosa de la costa fría”. La poeta crea un clímax ascendente que conduce a su negación identitaria: “Allí destruyo con brillantes piedras/ la casa de mis padres,/ allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,/ destapo las botellas y un humo negro escapa/ y tiñe tiernamente el aire y sus jardines”. Se notan el desamparo y la violencia expresiva que caracterizan forma y contenido de toda la obra de Varela. El poema establece cierta ambivalencia con las raíces y la pertenencia, que la poeta profundizará con

¹² De ahora en adelante, la referencia a los poemas de esta recopilación se indicará con las iniciales FT, seguido del número de página.

¹³ Véanse Rosina Valcárcel (2007: 447-448), Eliana Ortega, “‘Tierra de abismo’: asomarse a la poesía de Blanca Varela” (2007: 375-378). Sobre la obra en sus generalidades véanse José Miguel Oviedo (2007: 40), David Sobrevilla (2007: 61-62), Ana María Gazzolo (2007: 76), Alberto Valdivia Baselli (2002: 16-18), Olga Muñoz Carrasco (2007: 63-91)

mayor fuerza en otros poemas, como en *Luz de día*, pero sobre todo en *Valses y otras falsas confesiones* según destaca Grecia Cáceres en su aproximación a “Puerto Supe” (2002: 61-64). Se trata de una indagación personal, con la intención de independizar al sujeto poético frente a la realidad y la memoria, en un movimiento que va del exterior al interior del ser (Cáceres, 2002: 64-65). Pero es sólo un momento de plenitud y autocomplacencia, en realidad la poeta siente la imposibilidad de la reconciliación, también por la dolorosa imposibilidad de la palabra por trascender la realidad. Solamente a través de este proceso de negación y crítica será posible materializar la palabra poética.

Hacia la palabra material

Blanca Varela desarrolla una conciencia creadora y crítica del objeto mismo de la expresión artística, según la sensibilidad ética y estética de las vanguardias. A partir de esta crítica, la poeta logra una materialización de la escritura y de la palabra a través del cuerpo autorrepresentado en la obra, como veremos más adelante.

Tal vez sean la metapoésía y el metalenguaje los rasgos más vanguardistas de su escritura, porque configurando al cuerpo Varela opera una continua reflexión crítica sobre el proceso creativo, representando al acto de la escritura en los poemas y construyendo a las palabras mediante los sonidos y el ritmo que las constituyen.¹⁴

Todos los títulos de las composiciones poéticas de Varela son una clave metapoética de la obra, de manera peculiar *Canto villano*, *Valses y otras falsas confesiones*, *El libro de barro*, *Concierto animal*, *El falso teclado*. Quiero decir que los títulos remiten a una reflexión sobre el acto creativo, sobre el poema. En todos está implícita la escritura a través de la música o del libro. La angustia que la poeta vive a través de la escritura se vuelve dolor de la palabra, incapaz de enmascarar de manera adecuada y eficaz la realidad que se trata de trascender. El canto es posible sólo en la lúcida conciencia de su falsedad y villanía, la palabra se impone sólo admitiendo su inconsistencia, como el polvo. Varela representa al acto creativo en los límites de su posibilidad, dudando de su capacidad expresiva mediante la palabra.

¹⁴ Los términos metapoésía y metalenguaje se refieren a la operación reflexiva y crítica de la poeta sobre el poema en cuanto objeto de la creación y sobre el lenguaje en cuanto medio de la expresión.

Con referencia al “canto villano” en cuanto poética general de Blanca Varela, Ricardo González Vigil pone de relieve la percepción del poeta como mendigo; la obra de nuestra poeta sería “la canción de la mendicidad”, frente al tópico de lo sublime como estilo poético. Me interesa esta profundización sobre la *villanía*, porque es la postura fundamental de la poeta frente a la poesía. Es muy esclarecedor lo que el crítico peruano especifica: “Esta laceración del oficio poético explica la expresión ‘canto villano’. Negación de lo sublime, lo perfecto y lo saludable (salud y salvación); deliberado empobrecimiento verbal y prosaísmo que bordea la lucidez más intolerable. *Cantar de ciego*, pero no en su versión apoteósica (Homero, Tiresias), sino en su abominable indigencia” (1978: 17). Varela alcanza lo sublime a partir de los elementos básicos y materiales de la existencia, percibidos bajo una luz excepcional dentro de la mirada de la poeta; por eso, se vuelven sublimes en la banalidad cotidiana.

La palabra participa de este proceso: no es unitaria, ni elevada, sino que se concibe como resto, escoria, en la unidad del texto, fragmentado más allá de las apariencias formales. Incluso en la expresión prosaica, cercana a la narratividad, se percibe la dicción fragmentada e incidental de la poeta. Varela asume la confusión como poética, acepta el caos como acepta la realidad exterior y el límite de la palabra. Percibe que ni la poesía ni el lenguaje logran suplantar el desorden real de la existencia, como evidencia Giovanna Pollarolo en una clara reseña sobre *Canto villano. Poesía reunida*:

Frente a la angustia de la desintegración, la poesía sería el único camino, la única posibilidad de reconstrucción y ordenación. Sin embargo, con la poesía no se arriba a ese puerto feliz: el intento de buscar, de dotar al caos de unidad bajo una óptica distinta, es finalmente un intento frustrado y la poesía parece ser la instancia lúcida que comprueba el fracaso y reafirma lo intuido: el caos, el desorden, la confusión (Pollarolo, 1986: 40).

En su análisis de la obra poética de Blanca Varela, Andrea Cote Botero destaca los elementos de “ruptura” presentes en aquélla:

Desde los primeros libros de nuestra autora se hace evidente que su escritura tiene la voluntad de operar rupturas estructurales en la construcción del texto poético, que pueden ser percibidas desde que éste nos asalta visualmente. Dichas rupturas no sólo incluyen el separarse de la versificación silábica y de una clásica puntuación o distribución visual del verso, lo cual es de todas maneras una característica de la poesía del siglo XX, sino que, más allá de eso, atañen al rompimiento constante con sus propios hallazgos y formas visuales (2007: 128).

Botero subraya los elementos como la descomposición de la sintáxis, el uso no gramatical de la puntuación, el juego y la desestructuración que ponen en movimiento el texto y la técnica del *collage*, que produce una multiplicación visual y expresiva del texto. Esto se relaciona con la multiplicación del yo que dicta el poema y permite el desarrollo de un lenguaje material y autónomo, como destaca Botero: “La desarticulación del yo empírico como origen del poema es quizás la prueba de un deseo de despersonalizar el verbo mismo, de mostrar a la palabra como objeto independiente del que dice, del sujeto que quiere decir; ella tiene una voluntad propia para significar, el decir ya no es subjetivo, es objeto, es pura materia” (2007: 131; véanse también 128-132).

Cierta sonoridad de la expresión poética vareliana viene de este proceso de materialización de las palabras inaugurado por las vanguardias literarias. No creo que se trate de puro juego formal en Varela —porque sobrevive y convive con el juego formal cierta lógica argumentativa—, puesto que el pensamiento moldea continuamente la palabra poética. Con todo, la sonoridad está siempre presente en su expresión: “En Varela abundan los ejemplos de este tipo de arrebatos fónicos: hay cacofonías, aliteraciones, anáforas y repeticiones que indican que al poema le importa sobre todo esta relación material entre las palabras” (Botero, 2007: 132). Es interesante observar que, aunque estos elementos musicales llevan hacia la expresión de un canto siempre sugerido, lo que las palabras producen será una disonancia por la tensión que crean en los textos. Prevalece la autonomía del objeto artístico en el proceso metapoético que busca la materialización y corporalización de la palabra (2007: 132-135).

La indagación metapoética opera en muchos textos de Blanca Varela, haciendo necesaria una lectura transversal de la obra y un examen de versos representativos de este procedimiento, que metaforizan también las partes anatómicas y orgánicas del cuerpo.

El poema “Del orden de las cosas” (CV, 1996: 75), que abre el poemario *Luz de día*,¹⁵ inaugura esa indagación. La poeta propone una especie de manifiesto poético, un *ars dictandi*, una fórmula creadora. Se trata de poner orden sobre una materia que escapa al mismo. La poeta sabe que va a fracasar, pero la necesidad de seguir en el intento es imprescindible. Prefiere la mutilación de la realidad que su total desconocimiento. Varela

¹⁵ Sobre los rasgos generales del poemario, véanse David Sobrevilla (2007: 62), Alberto Valdivia Baselli (2007: 19) y Olga Muñoz Carrasco (2007: 92-123).

compone un reglamento metafórico que remite al desorden, apelando a imperfectas ciencias matemáticas desde el principio, cuando escribe: “Hasta la desesperación requiere un cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos”. Hay que suplir a esta deficiencia con un orden ficticio y ficcional que Varela inventa, construye con ironía amarga. Las reglas se expresan por medio del modo imperativo de los verbos y comprenden acciones y postura del cuerpo (Muñoz Carrasco, 2007: 92-101). No falta cierta ironía cuando la poeta concluye en una estrofa que: “Hay que saber perder con orden. Ése es el primer paso”. Las tres reglas fundamentales establecidas son “desesperación, asunción del fracaso y fe”, “hasta la desesperación requiere un cierto orden”, para decir después: “Una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla”. El orden es desmentido por la constatación y la asunción del desorden. Cuerpo y pintura (representada ahora sólo por manchas y colores) configuran el gesto creativo junto con las palabras. Al final del poema, la intrusión de una persona desconocida que llama a la puerta, rompe la didáctica, pero la poeta insiste con ironía en comenzar de nuevo:

Pero se debe contestar, desesperadamente, conservando la posición correcta (bocarriba, etc.) y llenos de fe: ¿quién es?

Con seguridad el intruso se habrá marchado sin esperar nuestra voz. Así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado.

Así, la poeta insiste en la ineficacia y la inconstistencia del acto creativo no obstante las reglas que intenta establecer, es como un círculo vicioso que da vueltas en sí mismo y la realidad, representada por alguien en la puerta, queda excluída del juego impostor, pero es irrenunciable dentro de su propio orden autónomo. No importa que sea ficticio, sino que sea un acto de fe.

Varela dedica este poema a Octavio Paz, quien creía en la necesidad de las reglas en la composición poética, aunque creadas con el único fin expresivo, como acto revolucionario fin a sí mismo. Es indiscutible el marco vanguardista de la palabra poética de Varela, lo que permite a Ghersi establecer cierta relación de la poética vareliana con Apollinaire y Mallarmé: por el “factor sorpresa en el lenguaje”, con el primero; por el lenguaje como exorcismo y la evocación como técnica, con el segundo (Ghersi, 2007: 159-

161).¹⁶ Varela elabora un lenguaje autónomo, que se construye por asociaciones inesperadas como en los caligramas o los poemas de Mallarmé, dentro de la autonomía del texto, aunque siempre remite a una connotación, a la villanía, creando un intercambio entre vida y arte. La palabra de Varela surge del vacío y desemboca en la nada en una búsqueda de absoluto, pero en la contingencia del vivir. Como se dijo antes, asume elementos estilísticos vanguardistas de manera personal, adaptándolos a sus exigencias ontológicas y expresivas específicas.

Después de establecer los preceptos, comienza un análisis metafórico del proceso de la escritura de un poema, principalmente en “Antes del día” (CV, 1996: 81), donde “los hijos no nacidos” metaforizan las palabras del canto. La poeta compara el nacimiento con la aparición de la palabra poética en la hoja en blanco y el poema acaba denunciando la imposibilidad de la palabra a partir del paisaje real:

Golpe contra todo, contra sí mismo. Hacer la luz aunque cueste la noche, aunque sea la muerte el cielo que se abre y el océano nada más que un abismo creado a ciegas.
La propia voz respondiéndose con el fracaso de cada ola.

La muerte está presente en toda la obra de Varela como amenaza de finitud. No se trata de una muerte trascendente como la asume Alejandra Pizarnik en su poesía; la muerte es dolor absoluto y no participa de la categoría de la oscuridad que, de manera parecida a Pizarnik, es fuente originaria de la palabra. En “Plena primavera” (CV, 1996: 85), Varela declara: “La vida trabaja en la muerte con una convicción admirable”, y todo acaba siendo finitud y límite. El sujeto poético entra en un proceso de negación del lenguaje para rescatar su identidad en el texto (Muñoz Carrasco, 2007: 111-115). En “No estar” (CV, 1996: 96), después de comenzar con esta rebelde negación en los versos iniciales, repetitivos “No ESTAR. No estar. No estar.”, la poeta denuncia su angustia frente a una expresión poética percibida como silencio, condenando a su cuerpo a estar de espaldas:

Lánzame mil veces de espaldas, despéñame,
lléname de ojos,
devuélveme mis palabras,
mis pensamientos, más violentos que la luz.

¹⁶ Octavio Paz, “El arco y la lira”; sobre la vanguardia: también “Los hijos del limo” y “La otra voz” (*La casa de la presencia*, 1994).

[...]
noche de fuego y hielo, silencio,
muro de ecos, ser de espalda.

Varela trata de romper el círculo vicioso del tiempo y de superar con el acto creativo el vacío de la existencia, pero sólo logra sentirse despedida y excluida de la realidad. La postura del cuerpo de espalda construye una eficaz metáfora de esta negación que conduce a la palabra hasta el límite del silencio. El oxímoron entre “fuego” y “hielo” subraya el contraste entre las palabras que tratan de imponerse y su implosión en un eco áfono. Así, en “Palabras para un canto” (CV, 1996: 98) leemos: “Sólo hemos alcanzado estos restos,/ el vaso que ilumina con su lejano y obstinado silencio”. Sólo la voz muda del pasado, presente en las ruinas del paisaje histórico peruano, rescata las palabras verdaderas:

¿Cómo fue ayer aquí?
No hablemos de dolor entre ruinas.
Es más que la palabra,
es el aire de todas las palabras,
el aliento humano hecho golpe en la piedra,
sangre en la tierra,
color en el vacío.

De nuevo, elementos corporales —aliento y sangre— y pictóricos —el esmalte del vaso y el color— acompañan la búsqueda de identidad del sujeto poético, aquí con una sensibilidad colectiva, puesto que, en los versos citados, hace referencia a las ruinas que remiten al pasado de su estirpe peruana y a las voces de esta memoria histórica evocadas por la piedra. (Muñoz Carrasco, 2007: 115-123). Varela se pregunta, al final del poema, retomando el verso inicial: “¿Cómo fue ayer aquí?”, “De qué pérdida claridad venimos?”.

Como en la obra de Alejandra Pizarnik, el sujeto poético participa en la lucha contra los límites de la palabra en un enfrentamiento entre el yo y el poema que tiene lugar en éste. En la sección “Ejercicios” (CV, 1996: 123) del poemario *Valses y otras falsas confesiones*,¹⁷ el fragmento I dice:

¹⁷ Para un enfoque metapoético y formal, véase Olga Muñoz Carrasco (2007: 124-140). Sobre los rasgos generales, véase David Sobrevilla, “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía reunida 1949-1983* de Blanca Varela” y Susana Reisz, “En el principio fue la palabra de Blanca Varela (fragmentos de una historia literaria reciente)”, (2007: 63-64 y 364-368).

Un POEMA
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigo que yo

yo
y el gran aire de las palabras.

La “arena” y el “aire” atribuyen inconsistencia al lenguaje poético, lo disuelven en la nada. En el fragmento II, la mirada es cómplice de la falsedad, es mentira:

miente la nube
la luz miente
los ojos
los engañados de siempre
no se cansan de tanta fábula

El color azul, que remite a la profunda inmensidad del cielo, acaba siendo el lugar simbólico de la nada, disfrazada de plenitud divina; en el fragmento III la poeta dice: “terco azul/ ignorancia de estar en la ajena pupila/ como dios en la nada”. La mirada y la luz no configuran la revelación, sino que muestran los límites del conocimiento y de la expresión. Por eso, en el fragmento IV la poeta lamenta:

Pienso en alas en fuego en música
pero no
no es eso lo que temo
sino el torvo juicio de la luz

También los tópicos de la expresión poética representan una limitación de la palabra para Blanca Varela, quien, además, rehúye los que suelen definir a la poesía femenina y escrita por mujeres; todo el poemario es un proceso de parodia y resignificación de tales tópicos. La crítica paródica se evidencia en el poema “A rose is a rose” (CV, 1996: 129), composición en la que la ironía lingüística del título, en inglés, desautoriza la metáfora por excelencia de la poesía, además de parodiar el famoso verso del poema “Sacred Emily” de Gertrude Stein (1922). Stein restituye a las palabras su realidad y materialidad, por medio de una técnica de asociación lúdica que quita a las palabras toda falsedad y redundancia, toda convencionalidad literaria. Varela comparte este proyecto lingüístico y poético, y

remite a Stein. En el poema de Varela, la rosa se carga de significados negativos en una obscenidad que configura el límite: “es la detestable perfección/ de lo efímero/ infesta la poesía/ con su arcaico perfume”. Los oxímoros acentúan el contraste a nivel semántico. Mayor sarcasmo se percibe en el poema “Poderes mágicos” (CV, 1996: 136). La escritura poética aparece como un gesto ritual que no lleva a resultado alguno, puesto que después de dar “tres golpes con el/ pie en el suelo” con los ojos cerrados, “se abren los ojos/ y todo sigue exactamente igual”.

Nada que ver con el proceso ritual libertador elaborado por Pizarnik en su obra. Aquí la realidad sigue atrapada en el espacio y el tiempo, víctima de la consumición constante. El cuerpo es el actor principal de este proceso vital, entre lo alto y lo bajo, la “gravedad y la gracia” según las palabras de Simone Weil.¹⁸ Un proceso corporal de negación –de nuevo dar la espalda– configura “Conversación con Simone Weil” (CV, 1996: 137), en el que se habla del fracaso como límite de la expresión poética:

Para algo cerré la puerta,
di la espalda
y entre la rabia y el sueño olvidé muchas
cosas.

[...]
El verbo no alimenta. Las cifras no sacian.

Me acuerdo. ¿Me acuerdo?
Me acuerdo mal, reconozco a tuestas. Me equivoco.
Viene una niña de lejos. Doy la espalda.
Me olvido de la razón y el tiempo.

Y todo debe ser mentira
Porque no estoy en el sitio de mi alma.
No me quejo de la buena manera.
La poesía me harta.
Cierro la puerta.

Los versos breves y la puntuación frecuente cargan la dicción con un ritmo sincopado, que configura la angustia del límite; las repeticiones semánticas son casi obsesivas. Es evidente el tono duro y cáustico de la voz. La metáfora de la puerta cerrada

¹⁸ Profundizo en el pensamiento de la activista francesa en el próximo apartado, cuando analizo la autorrepresentación del cuerpo en la escritura. Ahora constriño el análisis al límite metapoético de la palabra.

sigue expresando el límite de la palabra, junto con los golpes, que siempre son motivo de significación en la obra vareliana: representan el gesto de la palabra y la dicción poética, donde ésta es concebida como batalla.¹⁹

Los procesos alimenticios configuran metonímicamente al cuerpo para expresar el límite de la palabra a través del *hambre*, en este poema denunciada en sentido también social. El proceso de metaforización es complejo; la metapoesía empieza a ser configurada por el cuerpo en su totalidad orgánica, para producir una palabra materializada. Es evidente la referencia a César Vallejo en esta metáfora metalingüística del hambre.

En “Auvers-sur-Oise” (CV, 1996: 139) —el título en francés remite al lugar donde vivió el pintor Vincent van Gogh—, la poeta vuelve a reflexionar sobre los límites del lenguaje y la poesía. Una vez más, la expresión crítica surge de la negación:

Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando.
Insiste.
Al otro lado se oye música. No. Es la campanilla del teléfono.
Te equivocas.
Es un ruido de máquinas, un jadeo eléctrico, chirridos,
latigazos.
No. Es música.
No. Alguien llora muy despacio.
No. Es un alarido agudo, una enorme, altísima lengua que
lame el cielo pálido y vacío.
No. Es un incendio.

La poeta insiste en usar el modo imperativo de los verbos en un intento de dominar con reglamentos el acto creativo (como en el poema analizado “Del orden de las cosas”), percibido en la imposibilidad. El tono es lacónico y coartante, espetado por el ritmo sincopado que produce la frecuente puntuación. El significado se construye por diseminación de palabras que comparten el campo semántico de los ruidos y los sonidos, así como de la máquina. Salta a la vista la herencia de las vanguardias en el estilo y el significado, porque el discurso se construye por asociaciones semánticas y fonéticas, por repeticiones e iteraciones que crean una musicalidad estridente. Las metáforas recurrentes

¹⁹ Véase Américo Ferrari (1986: 139). También Andrea Cote Botero evidencia la poética de la batalla en Blanca Varela: “Parece insistir esta poeta en la necesidad de generar independencia en el corazón de las palabras, necesidad de insistir una batalla en lo poético, o mejor decir, de instituir lo poético como batalla con el decir que dice que el lenguaje es sombra del pensamiento del poeta o del mundo; un combate en el que lo poético empieza a erigirse como lógica independiente, como lógica nueva y libre” (2007: 135).

en el poema pertenecen al campo semántico de nuevos inventos industriales, como el teléfono, el tren, las máquinas, como en la estética futurista, por ejemplo. La lengua, órgano anatómico de la articulación de la palabra, emerge en la serie metafórica, antes de que surja un ser perteneciente a la alteridad animal: el gusano. Este insecto metaforiza el proceso de la escritura como gesto que carcome la realidad, todavía en el campo semántico de los procesos alimenticios. Pero aquí sin satisfacción, ya que el sujeto poético queda excluido:

Tú estás solo al otro lado.
No te quieren dejar entrar.
Busca, rebusca, trepa, chilla. Es inútil.
Sé el gusanito transparente, enroscado, insignificante.
Con tus ojillos mortales dale vuelta a la manzana, mide
 con tu vientre turbio y caliente su inexpugnable redondez.
Tú, gusanito, gusaboca, gusaoído, dueño de la muerte y de
 la vida.
No puedes entrar.
Dicen.

En las palabras finales (“gusaboca, gusaoído”), lo animal se resemantiza, junto con las partes del cuerpo (la boca, el oído) que vehiculan la ingestión y la palabra. La palabra gusano se hace juego semántico y fonemático a partir de la raíz del nombre. Se produce un experimentalismo lúdico que simula un balbuceo generativo de las palabras, a veces presente en los textos de la poeta, con la intención de presentar el lenguaje en su desnudez material. El juego paranomásico y asociativo aglutina los versos con ritmos ternarios que se amplían en cuatro o cinco tiempos. Como la sonoridad, este elemento lúdico y material de la palabra es otro rasgo vanguardista que Varela comparte con Pizarnik.

En el fragmento II del poema “Camino a Babel” (CV, 1996: 172), por medio de un procedimiento metapoético y lúdico, la poeta inventa una suerte de numerología sonora — representada por el número 7— apta para salvar el cuerpo de la consumición temporal. El cuerpo se identifica con el mar, el cual sufre la contaminación temporal del 7: de “mar perseguido mar aprisionado mar calzado” en el mismo ritmo ternario pasa a ser “mar settimana”, donde la ironía lingüística del italiano aviva el humorismo desacralizador de la voz poética. El cuerpo se reconcilia con la expresión musical, pero siempre dentro de la categoría numeral del 7 que establece el presunto orden, con el debido sarcasmo:

cuerpo orilla de todo cuerpo
pentagrama de 7 notas exactas
repetidas constantes invariables
hasta la consumición del propio tiempo

Sigue un *ergo* de siete instrucciones salvavidas, como siete mandamientos, uno por cada día de la semana, y termina con un exacerbado imperativo, “olvida”, y un sarcástico “amén”, que cierra el poema. La polémica contra el pensamiento occidental de origen judeocristiano (ascético y disyuntivo, negador de la carne) sigue constante y contundente, porque la mayor preocupación de Varela es recuperar la dignidad del cuerpo en su inmanencia temporal y material. Como observa James Higgins, la poeta hace también alusión a la historia bíblica de la torre de Babel y hace una parodia del amor humano idealizado y del entendimiento universal entre seres humanos. No hay orden posible, sólo queda aceptar y asumir el carácter provisional de la existencia a partir de la experiencia doméstica (Higgins, 1993: 143-149).

La configuración metafórica del cuerpo

En *Canto villano*,²⁰ la reflexión metapoética implica al cuerpo en la configuración del límite, en un sentido existencial y lingüístico. La poeta pierde voz, aunque no su rebeldía y su fuerza crítica. “A media voz” es la aceptación del duelo y la fiesta simultáneamente, allí donde la poeta se rinde frente a lo inaccesible de la palabra poética y admite: “no he llegado/ no llegaré jamás/ en el centro de todo está el poema/ intacto sol/ ineludible noche” (CV, 1996: 169). Recupera su corporalidad, su alteridad animal, para tratar de alcanzar tal palabra, pero no le queda nada más que soledad y desamparo. Leemos:

sin volver la cabeza
merodeo su luz
 su sombra
animal de palabras

²⁰ Sobre los rasgos generales del poemario, véase Gonzalo Portocarrero, “Tres aproximaciones a la poesía de Blanca Varela” (Dreyfus y Silva Santisteban: 297-312); Alberto Valdivia Baselli, “Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta” (2002: 21-24) y Olga Muñoz Carrasco (2005: 154-181).

Cuerpo y paisaje participan de esta autonomía de la palabra poética que logra penetrar la realidad por unos momentos. Es lo que sucede en el poema “La pura letra” (CA: 21):

la pura letra del mar
despierta el alma
el cuerpo duerme todavía

único tono
el agua contra el agua

instrumento cortante
el viento
pulsas el instante.

El viento es metáfora de la poesía, como ocurre frecuentemente en la obra de Alejandra Pizarnik; la expresión, de manera parecida, es representada por el acto de pulsar, un gesto más suave del golpe pero dentro de la misma área semántica. Las dos poetisas comparten esta idea de la escritura, como gesto suave y violento, pero que de alguna manera sacude la realidad.

La reconciliación es total en la expresión de Varela: “son uno ahora/ mar y viento”; el poema acaba con una metaforización corporal, levemente erótica, del acto creativo: “y venas que se agitan/ preparándose”. El cuerpo es fundamental en la emancipación de la palabra en la poesía de Blanca Varela y la materialización de su escritura. La pintura es, en ella, un elemento corporalizante, un acto físico, como en el poema “Es fría la luz”, del poemario *Falso teclado* (FT: 249).²³ En el campo semántico de la luz, la luna es metáfora de la creación en un sentido pictórico y en el marco de un proceso de apertura y reconciliación con la palabra:

tras cualquier puerta que se abre
está la luna
tan grande y plena
tan fuera de lugar
como si de un cuadro se tratara
óleo sobre el papel
endurecido por el tiempo

²³ Sobre los rasgos generales del poemario, véanse Olga Muñoz Carrasco (2007: 256-272) y Giovanna Pollarolo, “La vértebra perdida y encontrada” (2007: 266).

así cayeron en la mente
formas y colores
cualidades
azar que anuda sombras

El marco de la puerta crea un simil inmedito con el marco del cuadro que la poeta simula pintar mediante la palabra. El placer y el dolor conviven ahora dentro de la expresión poética, que acepta la irrupción de la realidad en la escritura: “se borra el mundo y se vuelve a escribir/ hasta el último aliento”. Sin embargo, permanece la angustia de la imposibilidad de trascender esta realidad cristalizada en la página. Permanece el azar como estímulo creador, en el sentido mallarmeano asumido por las vanguardias, pero produce el vacío. La poeta permanece consciente de los límites de la palabra.

En general, la pintura está implícita en el proceso de corporalización de la palabra con los colores que configuran el lenguaje, el marco que frecuentemente metaforiza el borde entre realidad y escritura, las pinturas con las cuales la poeta establece una relación intermedial y efrástica. Sobre el lugar de la pintura en la obra de Varela, nos remitimos al interesante y competente análisis de Modesta Suárez (2003). Pero, además de la pintura, Varela hace a menudo referencia a la música,²⁴ otro aspecto del lenguaje que apoya la crítica a la expresión poética, en cierto sentido insuficiente a sí mismo.

El texto poético se contamina con otros lenguajes artísticos. La ironía que destrona a la divinidad hace menos drámatica la crisis existencial de la poeta. Sobre todo, es interesante cierta ironía lúdica a nivel del lenguaje, cuando la poeta inserta palabras en lenguas extranjeras, creando un extrañamiento a veces muy cómico.²⁵ No obstante el dolor y los límites de la palabra poética, la personalidad rebelde de la poeta logra producir una expresión liberadora.

Marcada por una formación literaria en el ámbito estético de las vanguardias, Varela parte de una crítica ontológica en contra de la percepción teológica de la existencia para revertir valores y replantear al cuerpo desde el principio de su obra. El descenso de lo divino al mundo, a la vida carnal, acompaña la búsqueda de un lenguaje poético, crítico de

²⁴ Para un enfoque teórico sobre la intertextualidad y la intermedialidad, véase Allen Graham (2000) y Bengoechea (1997).

²⁵ Para esta ironía existencialista, véanse, en particular, los poemas “Fútbol”, “Toy”, “Auvers-sur-Oise” fragmento III (CV, 1996: 130, 131, 141); por lo que se refiere a la ironía lingüística, véanse entre otros muchos ejemplos, los poemas “Monsieur Monod no sabe cantar” y “Camino a Babel” (CV, 1996: 165 y 171).

sí mismo, capaz de recuperar su consistencia material, más allá de la separación entre carne y espíritu, mundo terrenal y mundo sagrado. En el marco metapoético y metalingüístico, Varela empieza a configurar al cuerpo, totalmente incorporado a este camino de liberación a través del lenguaje poético. Lo cumple en un imaginario que remite al pensamiento existencialista, ofreciendo una imagen precisa de la corporalidad, mientras somatiza al texto y semiotiza a la palabra, como veremos.

2.3 La autorrepresentación del cuerpo en la poética del descenso

En el apartado anterior destacué la crítica de la poeta a una divinidad descorporalizada y deshumanizada. Y así como la poeta denuncia la mistificación de Dios y lo vuelve humano al atribuirle corporalidad, también la escritura va asumiendo un carácter corporal. El cuerpo configura el acto de la escritura, por medio del proceso metafórico. Pero es al nivel de la autorrepresentación, sobre todo, como Varela construye en el texto una imagen del cuerpo en un contexto determinado. Se trata, por un lado, del carácter perecedero del cuerpo humano, víctima del paso del tiempo y de la consumición, en una concepción existencialista del mundo. Por otro lado, es el cuerpo maternal que simboliza el acto creativo de la palabra poética.

En *Valses y otras falsas confesiones* esta filosofía y estética comienzan a manifestarse de manera consistente.¹ En el poema “Valses” (CV, 1996: 109), que abre el poemario, el sujeto poético prosigue su investigación del ser, confrontando su ciudad natal, Lima, y la ciudad extranjera, Nueva York. Se percibe una fuerte ambivalencia en la identidad del sujeto poético, junto a la dificultad para nombrar la realidad de la memoria. Los contrapuntos subrayan los contrastes. La crítica del patriarcado, ya señalada en “Vals del Ángelus” (CV, 1996: 116), se apoya en una matrilinealidad identitaria y cultural representada por el vals criollo, resignificando la identidad femenina en la expresión poética.

El cuerpo y la escritura en la categoría del nacimiento

La autorrepresentación del cuerpo comienza con la categoría del nacimiento, porque la escritura se produce a partir de un cuerpo maternal que la poeta traspone en el texto, en coincidencia con la teoría de Kristeva sobre el origen del lenguaje poético. Así se inicia un proceso de semiotización del cuerpo y de somatización del texto, según la teoría propuesta por Gabriel Weisz.

¹ Sobre los rasgos generales del poemario, véase David Sobrevilla (2007: 63-64), Eva Guerrero Guerrero (2007: 43-61) y Olga Muñoz Carrasco (2007: 124-153). Véase, también, la tesis de Bethsabé Huamán Andía, “Esa flor roja sin inocencia: una lectura de *Valses y otras falsas confesiones* de Blanca Varela” (2003).

El poema “Vales” contrapone dos ciudades, Lima y Nueva York, representadas por tiempos diferentes, el presente y el pasado. Simultáneamente se contraponen dos estilos, el verso y la prosa, así como se contraponen dos géneros musicales, el vals criollo y el jazz. También se contrastan un ambiguo sentido de nostalgia frente a una forma de denuncia social y urbana. La poeta crea un contrapunto completo, representado por la disposición tipográfica del texto en la página, en una especie de espiral, donde las voces se implican y corresponden. Oviedo ofrece una descripción muy acertada de este poema:

El primer texto del siguiente libro (que es el poema más extenso que escribió Blanca Varela y quizá el más ambicioso) tiene un título que se puede relacionar fácilmente con el que acabo de examinar: se llama “Vales” y, más que un texto, es una constelación textual, un tejido de palabras propias y ajenas, de formas líricas y narrativas, de biografía e imaginación, que se van entrelazando alrededor de ejes señalados por citas de viejos vales peruanos: “Mi noche ya no es noche por lo oscura”, “Juguete del destino”, etcétera. El contrapunto se produce entre la voz lírica que habla desde un presente o un pasado mitificado por la lejanía y una voz objetiva que relata, en un tono de lacónico realismo, un episodio en apariencia intrascendente. El primer nivel textual se refiere a Lima y está escrito en verso; el segundo, a ciertos barrios de Nueva York (Bleeker Street, Washington Square, Wall Street) y está escrito en prosa (2007: 42).

El texto tiene forma de *collage* y construye relaciones intermediales con la música y el vals criollo, por un lado, y el jazz y Frank Sinatra, por el otro. La voz poética dice que “iba cantando”, de manera que casi escuchamos la voz de la poeta pronunciando fragmentos de vals, en contraste con el ambiente urbano estadounidense. Espacios, tiempos y sensaciones se entrelazan simultáneamente en el *collage* textual.² La ironía enfatiza el carácter crítico y lúdico del texto. El sujeto poético proclama su individualidad, pero también da voz a otros personajes. La voz lírica se multiplica, adoptando recursos pertenecientes a la prosa. La columna en prosa da una crónica de la ciudad de Nueva York, con su cultura consumista e individualista³. Se reconoce la implicación metapoética del texto cuando, en la columna en verso, la poeta escribe:

² Modesta Suárez (2003: 104-106) explica: “Pero, sobre todo, el collage favorece, [...], una necesaria relativización no sólo de la representación, [...] sino también de nuestras propias pautas culturales. Es el *collage* el que nos deja en la expectativa de la identificación del sujeto poético, ya que destruye las conexiones que permitirían ligar entre sí las escasas anécdotas esbozadas” (106).

³ No comparto la sensación de indiferencia señalada por Rocío Silva Santisteban en su reflexión sobre el poema “Vales”; si bien hay cierta distancia frente a la ciudad, no creo que la poeta se aleje emotivamente, pues la crónica en prosa denuncia esa realidad terrible con sólo describirla (Dreyfus y Silva Santisteban, 2007: 407-408 y 413).

Vienes entonces desde mis entrañas
como un negro dulcísimo resplandor
así de golpe.
Un río de colores entre sombras
sombras que me deslumbran
colores que me ciegan
criaturas del alma.

Naces como una mancha voraz en mi pecho
como un trino en el cielo
como un camino desconocido

Es evidente la impronta de la pintura en la evocación de la ciudad lejana en el tiempo y el espacio (Suárez, 2003: 42-49). Las entrañas remiten al verso inicial, que denuncia la ambivalencia del sentimiento de Varela hacia la ciudad natal, con resonancias catulianas: “No sé si te amo o te aborrezco”. La poeta nombra el lugar geográfico, dando lugar a un proceso mnemónico que se presenta como un nacimiento. Ese acto se configura por medio de recursos pictóricos y sonoros, como en la escritura de las diferentes estéticas vanguardistas. Una estructura anafórica e iterativa completa el proceso semántico de tipo asociativo, resaltando el aspecto material del lenguaje en su componente fonológica:

Porque es terrible comenzar nombrándote
Desde el principio ciego de las cosas
con colores con letras y con aire.

Violeta rojo azul amarillo naranja
melancólicamente
esperanzadamente
absurdamente
eternamente

A través del cuerpo femenino, la categoría del nacimiento metaforiza el proceso de la escritura, como lo señala también Silva Santisteban (2007: 408-410). Además, dentro de un proceso de identificación, Lima representa para la poeta la categoría maternal.⁴ Varela se opone a los valores tradicionales del criollismo que la madre representa, junto con la

⁴ Véase el aporte de Cynthia Vich (2007: 243-251), quien subraya el aspecto maternal implicado en la herida. Sin duda, Blanca Varela hace de las dos ciudades figuras maternas alrededor de las cuales reactiva la ambivalencia emocional y afectiva, pero la identificación con el lugar de origen cumple un papel fundamental en la experiencia del sujeto poético. Véase James Higgins (1993: 136-140).

abuela, en la casa donde creció. Sólo acepta la matrilinealidad resignificando los elementos culturales. Así lo explica en la entrevista con Rosina Valcárcel:

Mi madre no fue a la universidad, mi abuela tampoco. Eran buenas lectoras, eran personas que habían tenido más bien un tipo de universidad familiar. Amigas de muchos escritores, tenían parientes que eran buenos escritores, amigos que eran gente importante de las letras, pero era otra cosa. Yo, digamos, fui más moderna, tuve acceso a ciertas cosas, entonces todo lo “popular” aprendido en casa era un lastre para poder avanzar. A lo mejor, era para poder volver a lo popular, sin comillas, de otra manera, como he podido volver después. Aparentemente todo el mundo cree que yo me burlo de los vals cuando escribo un vals; es una especie de nostalgia y de transposición, y de ascenso también, de esos sentimientos. Yo creo que al vals traté de darle otro valor (Valcárcel, 2007: 446).

Varela se emancipa sin la necesidad de negar a la madre, entendida como categoría psíquica y cultural.⁵ El vals criollo se resignifica dentro de la tradición moderna, como lo explica Silva Santisteban:

Las ventajas de este texto son varias. Para comenzar, la simulación del sentido del vals criollo para simbolizar “el lugar de la partida”/ “el lugar del origen” contrapuesto al “lugar del aquí y del ahora”; se plantea la añoranza como recurso al inicio, pero luego es desbordada por la ironía que permite anclar el texto desde una visión moderna. Es en este sentido que la autora le da una vuelta de tuerca al vals. Por otro lado, y como segunda ventaja, el tratamiento vanguardista del texto se opone eminentemente a la construcción modernista —que no moderna— del tradicional vals criollo. Asimismo, los referentes cosmopolitas del lugar del “aquí y ahora” (Nueva York) se oponen evidentemente a los referentes pasatistas del vals desarrollados en la sección pertinente al “lugar de la partida” (Lima). Y por último, el tono irónico de todo el poema, se opone al tono serio, romántico, sentimental de los vals (2007: 391-392).⁶

Volviendo a la categoría maternal, si es verdad que la poeta expresa una ambivalencia materna a través de la ciudad de Lima, también es cierto que está en juego un problema de pertenencia en el poema. El sujeto emigrante siempre remite su ser a la tierra de origen, desde la lejanía, para recuperar su propia integridad. Los lugares geográficos constituyen categorías de referencia fundamentales para la identidad del yo empírico; la

⁵ Varela da testimonio de la relación positiva con la madre en una entrevista (Diego Otero, 1999: 3-6).

⁶ El artículo titulado “Una vuelta de tuerca al vals. Resignificación moderna de una experiencia criolla popular” (2007: 393-408), discute el vínculo problemático entre la modernidad y la tradición criolla, en relación a pensadores peruanos como Mariátegui y Salazar Bondy. De igual importancia es la referencia a la tradición criolla familiar de Varela, profundizada por Castañeda y Toguchi, antes citadas. La autora destaca también los elementos estructurales y subjetivos del poema. *Lima la horrible*, de Sebastián Salazar Bondy, es imprescindible para entender la ciudad de la época, su historia y formación (Salazar Bondy, 1957). Es evidente la referencia de Varela a la obra del amigo. Sobre el vals criollo, véase Salazar Bondy (1957); Reisz (1996: 58-59), Xirau (*Plural*, núm. 13: 41).

pertenencia a un lugar es necesaria, aunque simbólicamente, dentro del texto poético, aun cuando se contraponen a ello y lo rechaza, como ocurre en este caso. El cuerpo es insertado en un lugar físico y por medio de éste se define.⁷ Varela corporaliza un rescate del lugar simbólico relacionado con la categoría maternal por medio de la escritura poética. Siendo Lima una ciudad cuyo género del sustantivo es femenino, asume los caracteres anatómicos de un cuerpo femenino y maternal: el “descolorido seno” y la “apretada boca”. Dentro del recuerdo, Lima se vuelve incluso una especie de alvéolo uterino que sofoca al sujeto poético:

Hoy prisionera en tu vértigo gris
dentro de ti
no sé si te amo o si aborrezco
el rosa exangüe de tu carne

La ciudad asume aspectos corporales; la carne identifica a la ciudad. La poeta inventa una semántica corporal que le permite trasladar el cuerpo en ámbitos que no le suelen pertenecer. El cuerpo se semiotiza y el poema se somatiza. La poeta produce imágenes del cuerpo relacionadas con la producción del poema y el acto de la escritura.

En esta composición lírica el cuerpo de la ciudad se carga de connotaciones negativas que denuncian una violencia corruptora, al punto que en los versos finales el cuerpo es demolido:

No sé si te amo o te aborrezco
porque vuelvo
sólo para nombrarte desde adentro
desde este mar sin olas
para llamarte madre sin lágrimas
impúdica
amada a la distancia
remordimiento y caricia
leprosa desdentada
mía.

⁷ En *El existencialismo es un humanismo*, Jean-Paul Sartre insiste en la subjetividad del ser y en su libertad de elección. La realidad se cumple en la acción, que lo compromete con la situación externa en la que está insertado (1999).

Esta violencia se manifiesta en la actitud ambivalente del sujeto poético frente a la ciudad maternal. Es lo que permite una reformulación de la voz poética en su identidad femenina renovada y en un lenguaje cáustico, como lo define Rocío Silva Santisteban (2007: 391). De ahí la voz emancipada de Varela, su auténtica posibilidad de nombrar. La poeta implica a su cuerpo en la escritura como configuración del significado, como expresión del lenguaje. Se trata de una verdadera semantización del cuerpo en el texto poético. Las observaciones de Cynthia Vich, enfatizan la categoría de lo maternal y el nacimiento en el proceso de la escritura:

Otra manera como se presenta la maternidad como esencial “herida” es a través del entendimiento del oficio de escribir como una forma de ser simultáneamente madre e hija del lenguaje. [...] Como lo explica Chirinos, la poética de Varela está marcada por el entendimiento de la creación poética como un doloroso proceso de materialización —de hacerse cuerpo—, cuyo resultado es la encarnación misma de su creador, pero una encarnación que constantemente le revela su propia diferencia (2007: 249-250).

A partir de la representación simbólica del cuerpo maternal, relacionado con el acto de la escritura poética, Varela desarrolla la autorrepresentación de un cuerpo carcomido por el tiempo en un imaginario vinculado con el pensamiento existencialista. Así, la poética del cuerpo se contextualiza en una experiencia específica de la corporalidad, como deterioro y finitud. El análisis requiere de un enfoque interdisciplinario que ofrezca un marco en el cual el cuerpo opera sus simbolizaciones. Aquí se trata del existencialismo, de cuya filosofía Varela hace una lectura personal, configurando al cuerpo en un texto somático.

El cuerpo y el existencialismo: el deterioro

La corporalización de la escritura es fruto de un proceso de materialización ontológica, que revierte la jerarquía entre divinidad y humanidad, como destacó en el apartado precedente. A través de la escritura, la poeta recupera su cuerpo personal, pero también el cuerpo colectivo de la humanidad en la poesía. Desde una perspectiva existencialista, Varela denuncia la náusea sartreana ante el vivir, lo que implica a un cuerpo percedero, carcomido por el tiempo y la experiencia.⁸ El cuerpo vive en la contingencia. Por eso

⁸ En este caso, la autorrepresentación del cuerpo percedero y alienado remite a la obra narrativa de Jean-Paul

Varela se rebela ante Dios y experimenta la náusea. Violeta Barrientos destaca la presencia del pensamiento existencialista en su obra:

El reconocimiento de la condición mortal produce un reclamo cuyo destinatario es aquel imposible Dios y la idea de ser su semejanza. [...] Siguiendo a Sartre, la náusea material se manifiesta ante el hecho de ser un “animal de carne” perecible, lo que es indesligable de la libertad o náusea existencial. La materialidad y la libertad son parte de la naturaleza humana, complementos en contradicción: determinismo material y libertad de acción (2007: 224-225).

No se puede evitar el dolor de un cuerpo en progresiva descomposición química y simbólica, desde la interioridad femenina del ser. La poeta aquí trasciende el género para expresar un sentir absolutamente universal. Esto hace de Varela una gran poeta, desde su mirada inevitablemente femenina. Ella representa esta temporalidad del ser mediante la configuración del cuerpo en la poesía. Silva Santisteban la califica de corporal, con la presencia constante del motivo del deterioro:

El cuerpo como lugar que nos define —que define nuestras esencias— emerge poco a poco de los lineamientos de una conciencia de sí, porque el cuerpo no es sólo el signo de un mal o buen uso, sino sobre todo el signo donde nace la conciencia del yo y del otro. En la poesía de Blanca Varela esta conciencia es el resultado de un reconocimiento largo y doloroso: el reconocimiento de ese cadáver en potencia que somos (2007, 1996: 42).

La culminación del proceso de materialización ontológica y simbólica, a través de la escritura, se cumple en *Ejercicios materiales*. Su rebeldía religiosa, se une al aparato existencialista, que remite al pensamiento de Sartre y de Simone Weil. A partir de las ideas expresadas por Weil en *La gravedad y la gracia* (1991), Varela concilia lo alto y lo bajo de la existencia, lo corriente y lo sublime.⁹ Casi siempre lo hace a través de la ironía y la parodia, en los títulos de sus poemas. Barrientos insiste en la animalidad desde la que

Sartre, *La náusea* (1975). En otros momentos, Varela elabora conceptos del pensamiento existencialista como la contingencia y la responsabilidad. Habrá manera de comprobarlo durante esta lectura de la obra.

⁹ En el prólogo a la obra de Weil, José Joaquín Blanco sintetiza esta filosofía: “Para Simone Weil, hay una proteica dialéctica entre el espíritu humano y la materialidad, entre el impulso a lo alto, lo sobrenatural y lo cósmico, y la incercia en lo bajo, lo superficial o lo terreno: la gracia y la gravedad (o pesantez, o lastre). La gracia nos libera del lastre, de la gravedad, de la atracción de la tierra y lo terreno. No es novedoso quererse liberar del mundo, sí lo es quererlo hacer para quedarse sin nada [...]” (Weil, 1991, 8-9). Profundizaré el pensamiento de Weil en relación con la poesía de Varela un poco más adelante.

Varela emprende su lucha, con la dignidad que Sartre reclama a su pensamiento existencialista.¹⁰ Hablando de *Ejercicios materiales*, Barrientos señala:

La náusea existencial, la vida misma, es quizás más terrible que la muerte, ante ella no hay “un Dios te guarde”, una presencia divina y salvífica. La náusea es el síntoma de malestar por la condena a existir y a ser libre. El ser humano es rebajado, en la poesía de Varela, a su condición animal, que es la más extrema, en la que la existencia diaria se da cruda y simple, desprovista de la esperanza de un progreso, al menos espiritual. Sin embargo, en Varela, el destino finito y ridículamente pequeño del hombre adquiere una dimensión dramática y valerosa, ya que es, al mismo tiempo, la resistencia a una condición y circunstancia que han sido asignadas sin pedir las (Barrientos, 2007: 225).

El paso del tiempo es un índice de la contingencia que marca el límite de la existencia humana, radicada en el cuerpo físico y real. En “Calle Catorce”, poema de *Ese puerto existe*, reconocemos un cuerpo desgarrado, ambulante en una urbe fantasmal, que resalta el sentido de lo absurdo de la existencia (CV, 1996: 77).

La sombra es metáfora del sentido existencialista de la vida, en la acepción nauseabunda, nihilista, porque despoja al cuerpo de su consistencia aunque se sitúe en la urbe, caracterizada por eventos contingentes que suelen atribuir sentido al ser. Pero en este caso la autora trasciende la realidad urbana y escribe, con amarga ironía: “¡Qué compañía era tu mano, qué sombra –mi sombra– era tu cuerpo, unido a tu mano, siguiendo mi cuerpo, entre otras sombras y otros cuerpos! Siempre más lejos, sorteando la negra charca, la ululante canción de la urbe” (77); el sujeto poético se desdobra en una otredad imperceptible que escapa a toda definición, aunque configura el límite y la inquietud, remitiendo con insistencia a la muerte. Pero es esta inconformidad, esta angustia, lo que despierta la conciencia lúcida de la poeta que se compromete con el mundo, resistiendo. Esta reflexión existencialista se manifiesta de manera más clara en *Valses y otras falsas confesiones*. La falsedad atribuye un carácter intertextual al paratexto —con referencia a la música criolla del Perú que la poeta comparte con la línea maternal de su familia—, aunque

¹⁰ J.-P. Sartre (1966 y 1999). Varela va más allá de la crisis existencialista y nihilista de *La náusea* para reformular en su experiencia expresiva los principios básicos del pensamiento sartreano, la contingencia y la responsabilidad. En *El existencialismo es un humanismo*, Sartre explica las ideas desarrolladas en *El ser y la nada* con un enfoque menos abstracto. Según Sartre, el hombre no es una esencia, sino que existe y se hace en el mundo, con la libertad de elegirse como subjetividad en un proyecto. La angustia es necesaria para que esta libertad y esta responsabilidad se realicen en la acción. En este sentido, el hombre se compromete con el mundo en la intersubjetividad que trasciende al individuo.

remite también a las falsas ilusiones de la existencia, de la realidad inmediata.¹¹ Si, por un lado, la realidad estalla en la obra, contaminando la expresión elevada, por otro, la trascendencia se vuelve apremiante. Pero no se trata de una trascendencia positiva sino de la definición del límite, dentro del cual el ser admite su inexactitud y su finitud. La trascendencia transformadora del ser se cumple sólo a nivel del texto; la realidad es rasgada por la finitud y la muerte. Inevitable el dolor existencial, que marca heridas profundas sobre el cuerpo. La poeta se apropia de la tradición cristiana para configurar una corporalidad maltratada, insultada por el paso del tiempo. La náusea se vuelve metáfora de la inquietud existencialista, creando una fina e implícita relación intertextual con la obra de Sartre. Tras evidenciar ese núcleo de pensamiento sartreano, Rocío Silva Santisteban concluye:

El cuerpo no es sólo un lugar, es El Lugar de la reflexión, pero también del menoscabo, del daño y del quebranto. Sólo a partir del reconocimiento del deterioro de la carne se procura la trascendencia, pero no por esa victoria pírrica sobre la mortalidad sino en la búsqueda de ese lugar donde los miembros amputados retoñan: el conocimiento es el grado cero del propio ser, el lugar que se abandona porque ya está nombrado (1996: 46-47).¹²

En “Nadie sabe mis cosas” (CV, 1996: 118-122) esta operación es evidente; en el fragmento IV —otra vez en una atmósfera fantasmal que torna la realidad borrosa e inconsistente— la poeta concluye: “me das asco/ y es esta náusea lo mejor de mi vida”.

¹¹ Lo dilucida con precisión Olga Muñoz Carrasco (2007: 140-153), desarrollando el concepto de simulacro: “El poema se alza como un modo imposible de recuperación de lo auténtico: Lima ha de apresarse sin los vales que la deforman y preservar un único punto, pero los límites del centro lo corrompen. Con el tiempo se hará de la impureza el único modo de salvación. [...] Quizá todo el poemario es un gran simulacro, los versos simulacros de versos, el lector sólo su simulacro. O tal vez la palabra insufla certidumbre a la realidad y, nombrándola, se preserva al menos lo necesario” (153).

¹² Es útil hacer referencia a la concepción sobre el cuerpo en *El ser y la nada*, medio de relación en el mundo como facticidad, en la contingencia del ser ahí y ser para el otro en la continua trascendencia que nihiliza el fundamento. El cuerpo es motivación y medio de aprehensión en el mundo por medio de los sentidos, pero también como lenguaje y como proyección psíquica. Para Sartre incluso la conciencia es cuerpo, siempre comprometido con una situación. Propongo dos citas esclarecedoras: “Sólo *en un mundo* puede haber un cuerpo, y una relación primera es indispensable para que ese mundo exista. En cierto sentido, el cuerpo es lo que soy inmediatamente; en otro sentido, estoy separado de él por el espesor infinito del mundo; me es dado por un reflujo del mundo hacia mi facticidad, y la condición de ese reflujo perpetuo es un perpetuo trascender” (Sartre, 1984: 352); “Así, el cuerpo como facticidad es el pasado en tanto que remite originariamente a un *nacimiento*, es decir, a una nihilización primera que me hace surgir del En-sí que soy de hecho sin haber de serlo. Nacimiento, pasado, contingencia, necesidad de punto de vista, condición de hecho de toda acción posible sobre el mundo: esto es el *cuerpo*, así es *para mí*. No es, pues, en modo alguno una adición contingente a mi alma, sino, por el contrario, una estructura permanente de mi ser y la condición permanente de posibilidad de mi conciencia como conciencia *del mundo* y como proyecto trascendente hacia mi futuro” (Sartre, 1984: 354-355). Véase todo el capítulo II de la tercera parte “El para-otro”, “El cuerpo” (1984: 330-383).

Una ironía amarga mitiga el dolor y la rabia junto a un proceso lúdico, como en el fragmento VI: con el *incipit* “(tell me the truth)”; sigue la amargura del sentido de nulidad, reiterado en los versos dirigidos a un interlocutor, que en este poema parece ser el amado. El cuerpo está implicado en la creación de un imaginario existencialista por medio de la autorrepresentación; en el fragmento VII, por ejemplo, en la ironía amarga representada por la “envenenada sonrisa solar”, el aturdimiento existencial está semantizado por las partes del cuerpo (CV, 1996: 121):

Nuevamente tus labios tus ojos las ruinas de tus caricias
el mar de mi pecho
la soledad “estrella de mis noches”
nadie sabe mis cosas

Varela asume que todo conocimiento es imposible (incluso el autoconocimiento), aunque en este pasaje hay un hilo de esperanza para la conciencia humana contra la vanidad: “Y no habrá quedado en vano que tú y yo/ sólo hayamos pensado lo que otros hacen/ porque alguien tiene que pensar la vida”. Se trata de un proyecto coherente con el pensamiento sartreano, negativo pero no nihilista; al contrario, subraya la responsabilidad absoluta de la conciencia humana en las contingencias de la vida (Sartre, 1999). En el poema “Auvers-sur-Oise” (CV, 1996: 139), —que remite a Vincent van Gogh por el lugar de su muerte y la “oreja desgarrada”, al final del poema— la poeta renuncia al orden, acepta el caos y la muerte. Al mismo tiempo, trata de superar los límites de la palabra en el texto, porque ella precipita en el verso animal, “una boca que muge” (III) y trasciende en la oralidad, en “esa música loca que se escapa de tu oreja desgarrada” (IV, 141). Se reconocen los rasgos estéticos vanguardistas en el tono violento y desafiante de los versos, de carácter prosaico, y en las metáforas creadas por el tren y las máquinas. El modo imperativo apunta a controlar su entorno (fragmento II, CV, 1996: 140):

Pega el oído a la tierra que insiste en levantarse y respirar.
Acaríciala como si fuera carne, piel humana capaz de
conmoverte, capaz de rechazarte.
Acepta la espera que no siempre hay lugar en el caos

Es evidente el proceso de materialización del ser, que recupera el carácter carnal y corporal de la existencia humana en su fisicalidad y biología. La tierra adquiere un aspecto corporal, a través de la personificación; se vuelve piel y carne. La poeta lleva la ironía al humor del lenguaje coloquial, introduciendo una parte íntima del cuerpo, de manera desbocada y antipoética. En el fragmento III del mismo poema, Varela escribe:

Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el
saltito, la imagen que te saca la lengua.
No te trepes sobre los hombros de los fantasmas que es
ridículo caerse de trasero with music in your soul

La ironía del significado se cumple también a nivel del lenguaje. De manera lúdica, a través del inglés, la poeta crea el distanciamiento humorístico. Sin violencia aparente, destituye, de un solo golpe, las concepciones del cuerpo y del lenguaje poético establecidas por la cultura dominante. La escritura aparece como un acto corporal que se adhiere a un mundo carnal, ya no es un producto del alma en sentido teológico. La caída vulgariza a la música del alma y el plurilingüismo trastoca la dicción desafortunando el sentido en otro contexto idiomático. Este juego fuertemente contrastivo provoca la ironía que construye un nuevo significado y un nuevo significante.

La materialización de la escritura

Volviendo al proceso de descenso implicado en “Conversación con Simone Weil” (CV, 1996: 137), la poeta “aterriza” al ser humano, lo pone con los dos pies en la tierra, en la contingencia inevitable del vivir. Al mismo tiempo, sigue su polémica abierta contra el sistema religioso dominante (CV, 1996: 141):

Porque ya no eres un ángel sino un hombre solo sobre dos
pies cansados sobre esta tierra que gira y es terriblemente
joven todas las mañanas.

[...]

Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes
es morir ni creer en la muerte, ni aceptar que eres tú
mismo tu vientre turbio y caliente, tu lengua colorada,
tus lágrimas y esa música loca que se escapa de tu oreja
desgarrada.

Aquí el cuerpo remite a la contingencia de la vida, pone al ser en su lugar concreto sobre la tierra y en el tiempo, a través del vientre, la lengua, las lágrimas y la oreja. Con ironía implacable, sólo la música escapa de esa “oreja desgarrada”. Las aliteraciones de la /m/ y la /t/ acentúan el carácter sonoro de la palabra en su materialidad y entregan una música significante más acá de la metáfora que construye el significado. La identidad se multiplica. El cuerpo está en la realidad. Comparto la idea de Luis Cárcamo-Huechante sobre la poética del descenso en Varela, aunque no creo que ella establezca una conversación en sus textos; más bien adopta un tono coloquial mezclado con un tono hermético, íntimo y elevado. Esto es coherente con su ética y estética, que conjuga lo alto y lo bajo en un plano horizontal (2007: 418 y 426-427). En otro apartado analicé el poema “Conversación con Simone Weil”.

Ahora profundizo en el enfoque existencialista de ese mismo poema. El título remite al pensamiento de la mística y activista francesa Simone Weil, en *La gravedad y la gracia* (Weil: 1991). La pensadora francesa de origen judío consolida una percepción mística de la existencia, pero asumiendo las contradicciones del mundo y el compromiso social que practicó en su vida. Invita a la trascendencia para alcanzar una pureza extrema en el vacío del ser, hacia una nada que libera en lo absoluto. La muerte adquiere un rasgo positivo al disolver al ser en el universo, según una percepción cósmica del mundo. La belleza y la vida se ofrecen como intermediarios entre la materialidad y la espiritualidad. Para Weil, la gravedad es necesaria para alcanzar la gracia, lo bajo es necesario para alcanzar lo alto.¹³ El texto de Varela juega de manera intertextual con dicha obra, aludiendo al título o a algún concepto básico: “el hombre es un extraño animal”. La animalidad del ser, aquí recuperada conceptualmente, anuncia un proyecto semántico que la poeta desarrolla a lo largo de su obra.¹⁴ Este verso es el que cierra de manera reiterativa la composición. El programa

¹³ Es fundamental consultar la introducción de Gustave Thibon (Weil, 1991: 17-48) y algunos capítulos de la obra: “Gravedad y gracia” (49-52); “Balanza y palanca” (147-149); “Belleza” (207-211) y “El gran animal” (219-225).

¹⁴ Cárcamo-Huechante observa atinadamente: “En este aspecto, el juicio ‘el hombre es un extraño animal’ transforma el aserto aristotélico y, en vez de la racionalidad distintiva de lo humano, aparece su extrañeza: una condición más existencial que cognitiva, en la cual su animalidad lo involucra de modo extraño entre el resto de las especies. Este verso mina así la posibilidad de situar ‘el hombre’ en la privilegiada cúspide de los entes y, por ende, traza un signo de pregunta respecto de la posibilidad de una jerarquía antropocéntrica y estable” (2007: 426). Dentro de la poética del descenso que comparte el pensamiento de Weil, el límite de la palabra, metaforizado por el hambre, se completa con una denuncia social, al mismo tiempo que el texto elabora la materialización del cuerpo y del lenguaje.

creativo y natural de la vida, expresado en el primer verso (“los niños, el océano, la vida silvestre, Bach”) se ve obstaculizado por límites sociales y lingüísticos. La cultura es insuficiente para emancipar al ser humano. Como advertimos en el apartado anterior, “el verbo no alimenta. Las cifras no sacian”. De estructura reiterativa, el poema restituye al ser su carácter carnal, biológico y terrenal dentro de un inteligentísimo juego intertextual que implica la alusión, porque no son citas directas, sino palabras que se relacionan con el texto de Weil mediante inflexiones (Genette, 1989: 10).¹⁵ En este caso, se trata de la gravedad y la gracia: “¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris,/ a la gravedad y la gracia?”; de manera subversiva y otra vez desbocada —más desafiante por ser pronunciada por una mujer en esa época—, Varela provoca con los versos “Orino tristemente sobre el mezquino fuego de/ la gracia.” La poeta establece una relación continua entre el pensamiento, el cuerpo y la escritura. La biología del cuerpo remite a las funciones orgánicas del cuerpo autorrepresentado en el poema. Así es como el texto sigue somatizándose. Por ejemplo, los límites de la palabra se vuelven fisiológicos en la metáfora del hambre, expresión corporal en la estética del descenso, como lo confirma Cárcamo-Huechante:

El desgaste del hambre y la sed se registra en la condición disminuida del cuerpo de su escritura. En este aspecto, el poema de Varela sugiere, una vez más, un diálogo de doble vía: por un lado, con Weil (en la tradición francesa) y, por otro, con Vallejo (en el contexto poético peruano), en la medida en que para ambos la cuestión del hambre constituye una experiencia que material y metafísicamente ejerce tensión sobre el sujeto y el lenguaje. Esto, para el caso de Varela, implica una impronta estética y ética que se sedimenta en la construcción económica y corporal de su escritura (2007: 432).

Destacando el carácter desacralizador y desencantado de la poesía de Varela, en sintonía con las poéticas contemporáneas, el crítico añade:

Su poética del movimiento descendente implica una imaginación sujeta a una economía formal de lo mínimo, donde no hay espacio para el gran vuelo retórico y la grandilocuencia de una voz monológicamente única, plena y elevada. Por el contrario, el trazo horizontal de los guiones y los fraseos paralelos abre paso a un juego ambivalente y dialógico de voces (436).

¹⁵ Cárcamo-Huechante reitera: “Es obvio que no se trata de una simple simbiosis del sujeto textual de Varela con las categorías de pensamiento y experiencia formuladas por Weil. Lo que este poema registra es un diálogo, un cruce transformativo entre el pensamiento de la autora peruana y el de la intelectual francesa, entre un impulso poético de escritura y otro de carácter místico y político-social, sin dejar de considerar sus tradiciones culturalmente diferenciadas (latinoamericana/europea)” (2007: 423; 421-434).

Este carácter dialógico de la poética vareliana, lo destacué desde el principio. El proceso de corporalización de la escritura culmina en *Ejercicios materiales*, pero pasando por la experiencia de *Canto villano*, coherente con la poética del descenso que estoy analizando. Otra vez, el título anuncia un proyecto creativo en proceso. Ya expliqué las implicaciones del canto villano al presentar la poesía reunida; ahora se vuelve necesario profundizar ese sentido en la obra homónima.

Dentro de la poética del descenso, Varela hace justicia: por medio de la poesía subraya el orden espontáneo de la naturaleza, a través de la cadena alimenticia, que obviamente nos remite al tropo del hambre y en consecuencia al cuerpo, con referencia a sus funciones biológicas. Después de la revelación, metaforizada por la mirada en la primera parte, la sección “Canto villano”, abre con el poema titulado “Justicia”. En esta composición, la poeta proclama en voz alta (CV, 1996: 153):

vino el pájaro
y devoró al gusano
vino el hombre
y devoró al pájaro
vino el gusano
y devoró al hombre

Por medio de una permutación semántica, Varela ironiza a propósito de la cadena alimenticia. El gusano remite a la muerte y a la finitud de la vida, al carácter perecedero del cuerpo. Seguimos hacia abajo en el pensamiento materialista y materializante de Varela. El tópico del hambre persiste e insiste en configurar existencia y escritura. Remite a un cuerpo biológico transfigurado simbólicamente en la obra, para configurar la escritura como un acto físico y corporal.

En esta poética del descenso, el poema “Canto villano” es fundamental. En éste, la poeta configura el hogar como lugar simbólico de su identidad femenina, pero a través de una resignificación de la feminidad establecida. El hogar no es el lugar de la depresión y el silencio impuesto a la mujer, sino que se transforma en el lugar privilegiado de la reflexión existencialista y estética de Blanca Varela.¹⁶ Otra vuelta de tuerca, se podría decir. La poeta

¹⁶ Reynaldo Jiménez resalta este movimiento de descenso a partir de un lenguaje absoluto, de manera que contingencia y trascendencia llegan a convivir: “Por su lenguaje, a veces descarnado y por momentos pleno de lirismo, tendiente a una expresión dramática para la poesía, está cerca a las obras de otras poetas

siente un vacío existencial en el hogar y afuera, perseguida por la sombra de la finitud. El sujeto se reconoce y se define en la contingencia del instante (CV, 1996: 154):

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato

La metáfora “celeste cerdo” configura el descenso y el ascenso de manera simultánea; eleva la carne y lleva abajo la categoría de lo celestial al volverla alimento concreto en el plato. Resalta la inmanencia del vivir trascendido. De la misma forma, el cielo acaba en el plato, pero vacío: “un cielo rebosante/ en el plato vacío”. La fábula de la vida, configurada con los versos reiterativos “rubens cebollas lágrimas/ más rubens más cebollas/ más lágrimas”, adquiere un carácter biológico cuando se remite al acto digestivo: “tantas historias/ negros indigeribles milagros”.

Por otro lado, el sentimiento amoroso se vuelve descarnado y despojado, probablemente carcomido por la muerte. Lo interesante es que también participa del acto alimenticio, acaba en el plato como resto: “y el hueso del amor/ tan roído y tan duro/ brillando en otro plato”. El hambre permite conjugar lo alto y lo bajo, la gravedad y la gracia. Las categorías abstractas se corporalizan: el alma que remite al pensamiento y los sentidos, aquí, es cuerpo; la rosa que remite a la poesía se impregna de grasa; el cielo que remite a la trascendencia se hace corporal. Todo va hacia abajo, cae en la carne (CV, 1996: 155):

este hambre propio
existe
es la gana del alma
que es el cuerpo

americanas, como Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik. Las semejanzas residen en la instrumentación de la crueldad como gesto estético y liberador; el ‘hacerse carne’, el rescate de la intimidad como camino hacia el lenguaje. Pero si Plath y Pizarnik son poetisas esencialmente trágicas en el sentido de que expresan, aun veladamente, sus conflictos más profundos y por eso se acercan al hermetismo y al autorretrato psicológico, Blanca Varela apela al humor, a la diplomacia de un tono cotidiano, a la sensualidad, a la ternura. Para ella, el asombro no es un punto de partida: es el resultado de una indagación. Por eso su tono es el de la cotidianidad, porque asimila al extrañamiento y lo transforma en zona de reunión, de participación con los otros. [...] A través de esa apariencia doméstica, casi sencilla, obliga al lector a sumergirse en la otra cara de la moneda: en el misterio, en lo que no nombran las palabras, en lo que los objetos verdaderamente aluden” (1981: 76).

es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne

Al final, el sujeto reconoce su contingencia e inmanencia frente al interlocutor, pero siempre en una atmósfera fantasmal que convierte la realidad en algo nebuloso (CV, 1996: 155):

no hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos
y los tuyos

El campo semántico del acto alimenticio contamina todos los sentidos, incluso el amor.¹⁷ Para Varela no hay escritura sin un cuerpo que se autorrepresenta. El proceso empieza con la corporalización ontológica de la divinidad, que culmina en el poema “Cruci-ficción” (CV, 1996: 158), por medio de la ironía.¹⁸ Cristo está colgado en la cruz con todo su cuerpo, pero no tiene ni corazón ni hígado. La divinidad está incompleta, ha sido destituida de su sacralidad; el humor negro interviene para representarla, suspensa en el vacío: “así colgado/ en el aire arrasado de la carnicería”. Ni siquiera la divinidad tiene sustento en la existencia privada de su corporalidad natural y biológica; Cristo no tiene “ni una cagada de mosca/ en donde reclinar la cabeza”. Otra vez, una expresión baja y desbocada, pronunciada con valor e ironía.

El hogar, supuestamente representativo del orden controlado por la mujer, participa en el desgarramiento existencial. Ya en “Lady’s journal” (CV, 1996: 159) los objetos cotidianos que constituyen el hogar femenino son trascendidos en la nada existencial. Son maravillosos los versos que siguen, por su capacidad de trascender la cotidianidad: “el café es un espectro azul sobre/ la hornilla/ dispuesto a desaparecer para siempre”. En un juego especular, probablemente consigo misma, la poeta incita a la mujer complaciente a asumir su día, pero éste no se caracteriza por la praxis cotidiana, está suplantado por el ensueño. Los objetos del hogar lo trascienden hacia un nuevo orden, inmovilizado por la mirada de la

¹⁷ En su análisis del poemario, Olga Muñoz Carrasco destaca el conocimiento sensible que la poeta emprende en su poesía, por el cual el cuerpo está implicado en la vista, el gusto, el oído y el olfato (2007: 169-171).

¹⁸ Cote Botero, “La irrealidad sensible: ejercicios de un decir material” (2007: 138-140).

poeta, aunque esté en la cocina, lugar por antonomasia de la mujer operativa en el sentido tradicional.¹⁹ Varela resignifica la feminidad sin renunciar a ésta:

son las siete de la mañana
es la hora perfecta para comenzar
a soñar
el café será eterno
y el sol eterno
si no te mueves

si no despiertas
si no volteas la página
en tu pequeña cocina
frente a mi ventana

En el fragmento III de “Camino a Babel”, (CV, 1996: 174), el orden cotidiano y familiar se trastoca de manera similar; la realidad es caos inaprensible para el ser humano, incluso para la poeta. La polémica religiosa está implícita, de nuevo, en el juego irónico y paródico. Atrapada en las necesidades físicas de la existencia (fragmento V), la poeta sigue su juego especular al resignificar la cotidianidad y la villanía por medio del canto. En el fragmento VI, el proceso configurante del cuerpo llega a su culminación. En la inestabilidad de la existencia, representada por “el piso del vértigo” y “el andamio que cruje”, la identidad femenina se manifiesta investida de animalidad. El tú alocutorio especular se identifica con una tórtola; aunque empolle, dispuesta a la vida futura, queda envuelta en la misteriosa nada existencialista, frente a la cual la poeta se rebela en tono desacralizador y desbocado. Incluso la fortuna es “putañera”. La protesta se pronuncia con rabia. El lenguaje se aglutina, representando a la boca como lugar semántico de formulación de la palabra, y de ingestión de la comida. Como un anagrama, la palabra *sapo* se repite, permutada en semas que provocan la ironía a nivel de significante y de significado. Se trata de una alimentación simbólica que provoca la náusea sartreana, y que adquiere un espesor mayor por remitir a la sensación real, corpórea, fisiológica y biológica.

¹⁹ Olga Muñoz Carrasco (2007: 171-173). “El protagonismo de la dimensión más material emerge en el poema gracias a una inmersión en lo cotidiano. La voz poética se inserta a menudo en un entorno doméstico. La realidad parece quedar, entonces, reducida a este ámbito, pero lo cierto es que el transcurso de la vida diaria se plasma siempre traspasando de trascendencia, algo propio de toda la obra de Varela. El poema ‘Lady’s journal’ (2001: 145-146) es un ejemplo excelente del engarce entre ambos planos” (171).

El elemento animal participa en la construcción metafórica del significado con exacerbante sarcasmo:

harta de timo y de milagros
de ensayar el trapecio hasta la parálisis
de la iniciación de cada día
de haberte tragado el sapo con la sopa
el sapo de la náusea pura
y el sapo de la náusea práctica
et alors.

Ni la nutrición consigue salvar al cuerpo de la inminente finitud, la nada sartreana que remite a *La náusea*, continuamente exorcizada en la poesía de Varela.²⁰ Sólo queda el cuerpo con sus funciones trastocadas en el caos, asumido como única realidad posible:

ya no te queda nada
de los dones de las hadas
sino tu hipo melancólico
y tu ombligo pequeño y negro
que todavía no se borra
centro del mundo centro del caos y de la eternidad
como las líneas de tu mano
por donde corren ríos inmemorables
y cataratas de tus ojos al firmamento
como única urdimbre de la realidad

El cuerpo y el existencialismo: la finitud

En *Ejercicios materiales* sigue la percepción del límite existencial y lingüístico.²¹ El poema “Malevitch en su ventana” remite a la pintura (Suárez, 2003); la poeta establece un diálogo personal con la obra desde el título, de implicación metapoética. La ventana remite al marco de un cuadro y representa el umbral desde donde se pronuncia el signo en todo lenguaje artístico. La vuelta de tuerca consiste en aceptar y asumir la inexactitud formal y existencial, frente al ideal sublime y la perfección. La nada remite al pensamiento cristiano

²⁰ Más allá de *La náusea*, Sartre remite a la náusea también en *El ser y la nada*, en el capítulo “El cuerpo”. Es el medio de la facticidad del cuerpo, de su aprehensión del mundo por medio de su continua nihilización en la trascendencia, así como la finitud grantiza la contingencia del ser. Ambos conceptos son elaborados por Varela en su obra poética en la tematización de este cuerpo existencialista (véase Sartre, 1984: 353-354; 364-365; 380-385).

²¹ Muñoz Carrasco (2007: 182-184 y 199-203).

y a la sensibilidad barroca, siendo el polvo la metáfora peculiar de la finitud que neutraliza el cuerpo carnal. Sin embargo, la poeta se rebela contra esta realidad con coherencia, afirmándose en la inexactitud (CV, 1996: 185):

de lo inexacto me alimento
y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar
esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy

polvo rebelde sí
con los cabellos de polvo desordenado
para siempre jamás por un peregrino pensamiento
persigo toda sagrada inexactitud

El día, con la luz, vuelve a ser la inútil contingencia que condena al ser a sus actos cotidianos y a las necesidades biológicas. El polvo es metáfora de lo perecedero del cuerpo y remite también al barroco. El acto alimenticio trasciende la realidad, cuando la poeta dice: “este otro día inevitable/ en que me alimento de lo inexacto”. De esta manera, el concepto abstracto de la inexactitud se concilia con la materialidad del cuerpo en sus funciones alimenticias. El cuerpo se rebela ante la cotidianidad impuesta:

flamante cuerpo en pugna con el sol

la farsa diaria desaparece tras una mano
que enciende y apaga a voluntad
su propia luz

La mesa de la cocina es el objeto de la inmanencia, porque se convierte en lugar de la conciencia y de la trascendencia, en lugar de ser el sitio de la mera ingestión de los alimentos cotidianos: “penitente claridad/ arde el oscuro aceite de la conciencia/ sobre esta mesa que es todo el mundo”; mientras, la otredad es rebasada en esta ética de la inexactitud, porque en lugar de ser el lugar de la trascendencia, “sigue igual”, algo banal y reconocible; el cuerpo está totalmente implicado en su contingencia. Los umbrales que en “Malevitch...” invitan a la trascendencia —de manera engañosa, según la poeta— aquí están invertidos. Admiten al ser en la vida real, puesto que “al otro lado todo sigue igual”, mientras no queda más que “la antigua y sagrada inexactitud/ que golpea maderos bate alas/ e incendia gargantas y corazones”. La construcción asindética apremia la violencia de la

protesta en la dicción. El cuerpo es sometido a la inexorable nada y a la finitud, nuevamente representada por la sombra en el poema “Sin fecha” (CV, 1996: 193). El cuerpo representa el lugar simbólico liminar que trata de mantenerse en equilibrio en la sombra y la inestabilidad de la existencia: “La luz a pleno cuerpo, como un portazo. Adentro y afuera./ No se sabe dónde”. Los pasos configuran este avanzar incierto del ser, monótono y borroso. La estructura del poema es reiterativa y anafórica, como si configurara estos pasos uno tras otro. Se reconoce una construcción asociativa, reiterativa y asindética del sentido. La sombra es personificada en el campo semántico del avanzar; la poeta establece una relación entre sus pies y la sombra:

Suficientes razones, suficientes razones para colocar primero
un pie y luego el otro.
Bajo ellos, no más grande que ellos ni más pequeña, la
inevitable sombra que se adelanta y voltea la esquina, a
tientas.

Más adelante repetirá el mismo concepto: “Aprender a caminar sobre la viga podrida./ En la punta de los pies. Sobre la propia sombra./ No más grande que ellos ni más pequeña.” El ser no puede llegar a ningún lugar en la existencia, lo que lleva a la poeta a citar el famoso verso del “Infierno” de Dante, “*lasciate ogni speranza voi ch’entrate*”, y la cita es seguida por la declaración cáustica: “no se retorna de ningún lugar”. Este andar, que se manifiesta en realidad como un desandar, provoca la náusea y el vértigo. Escribe Varela: “Palidez, sobresalto, algo de náusea./ Misterioso, obsceno chasquido del vientre que canta lo que no sabe.” La palabra se vuelve ventrílocua y es totalmente corporalizada. El significado se construye por medio de una semiotización de la biología del cuerpo. No solamente las partes anatómicas, como los pies, las manos, el vientre y el cuello, semantizan la expresión; también los elementos químicos y biológicos configuran el significado. Dice Varela:

Tal vez, tal vez la estancada eternidad que algún alma
inocente confunde con su propio excremento [...]
Malolientes razones en la boca del túnel.
Y a la salida.
A la postre tantas razones como cuellos existen.

La poeta culmina así su oficio de materialización semántica y simbólica en el poema, como dice Adolfo Castañón al hablar de *Ejercicios materiales*:

Ejercicios de encarnación y concreción de una materia originaria que será capaz de atravesar los sueños y las palabras, de resistir la marea. Prácticas de la materia y con ella para encauzar la comunicación del ser que va a morir con su propia muerte y celebrar en la ley de las palabras las nupcias de la raíz con la semilla y del germen de la tierra (2007: 88).

La corporalidad denuncia, al mismo tiempo, la corruptibilidad de la carne, a la luz del día y con el paso del tiempo.²² El dolor se siente y se asume en las partes del cuerpo, y en su representación animal, como en “Ternera acosada por tábanos”.²³ La carne es asediada por entes que la corrompen y la aniquilan en un anonimato completo (CV, 1996: 195):

voraces aladas
sedientas bestezuelas
infamantes ángeles zumbadores
la persiguen

era la tierra ajena y la carne de nadie

Al final, la poeta duda sobre su metáfora; se pregunta “¿era una niña un animal una idea?”. Lo corporal y lo abstracto están en el mismo plano para Varela, quien asume la muerte, pero no sin dolor. Por eso, el poema termina diciendo “a mi lado/ coronada de moscas/ pasó la vida”. El poema “La muerte viste a la novia” (CV, 1996: 202), que establece desde el título una relación con el pintor Marcel Duchamp, representa a este cuerpo en la muerte, y la vida lleva como compañía al hedor.²⁴ Progresivamente, las partes del cuerpo

²² Muñoz Carrasco (2007: 184-193). “El cuerpo, entonces, representa el lugar en que la conciencia aúna la exploración de la realidad y el reconocimiento de sí misma. De este modo, la intersección de mundo y conciencia se produce en el límite de la carne, espacio vulnerable donde la condición humana exhibe toda su indefensión.” (188). Véase, también, Rocío Silva Santisteban (2002: 27-42). “Si la preocupación de Blanca Varela en la mayoría de sus poemas anteriores a *Ejercicios materiales* era el desgarramiento metafísico, en este libro es el propio desgarramiento de la carne: ‘soy un animal que no se resigna a morir’ [...]. Precisamente asumiendo nuestra condición animal, encarnada, es que nos enfrentamos al miedo que produce ‘perder la imagen’, pero ya no hacia la mirada masculina, sino hacia la mirada interior” (39). Estos comentarios aclaran que el cuerpo se vuelve lugar de aprehensión del mundo en estos textos poéticos, desde su contingencia terrenal, mundana, se asume en la finitud y la corrupción que desemboca en la muerte.

²³ Rocío Silva Santisteban (1994: 111). En este poema, la corporalidad, representada por el tropo de la animalidad, remite a los ritos de iniciación (O’Hara, 1983: 21).

²⁴ Sobre la relación intermedial entre el poema y la pintura, véase Carmen Ollé (2007: 59).

—pulgar, párpado, perfil, cabello, labio— hacen presente a la muerte, hasta comprender al cuerpo entero entregado a ésta. Al final del poema, leemos: “y ahora el cuerpo entero/ libre de viejas sombras/ se alisa para el último amor”.

En *Concierto animal*, la conciencia de la muerte contamina los actos mínimos de la vida cotidiana, representados anatómicamente como en el poema “Morir cada día”(CA: 35):

morir cada día un poco más
recortarse las uñas
el pelo
los deseos

Aceptando la finitud, la poeta recuerda que todo sobrevivirá a ella, a su cuerpo (CA: 37):

me sobrevivirán aguja vaso piedra
hormigas afanosas
me sobrevivirán

donde yo deje de estar pasará la sombra del sol
y muchas palabras de boca a boca
tejerán sin mi aliento sinsentidos.

Siendo nada la existencia, la cabeza está vacía, sólo tiene “ideas equivocadas” y “una memoria sin tiempo ni lugar”. El cuerpo no deja vestigios, sólo polvo, se disuelve en la “innominada nada”: “nada para dejar/ sino huesos cáscaras vacías” (CA: 31).

El paso del tiempo que carcome este cuerpo, real e imaginario, en una tierra inestable, es metaforizado otra vez por los pasos, el acto de caminar “sobre una tierra que zozobra”. Sobre ésta, el cuerpo sufre los efectos del tiempo: “en esta tierra la mente y el cuerpo/ tienen el mismo vaivén”. Es imposible el orden, tanto como la estabilidad. Los labios configuran la sed. La fruta herida que define la oscuridad por similitud en el proceso metafórico atribuye un carácter carnal y corporal al concepto abstracto de la muerte. La muerte es una amenaza constante en el poema; es el fin que el ser espera (Muñoz Carrasco (2007: 239-250), a tal punto que la poeta configura la oscuridad como algo que abrir en el umbral de la vida. Siempre igual e indiferente, hasta la angustia (CA: 43):

y abrir de par en par la oscuridad

como una fruta asombrosamente herida
como una puerta que nada oculta
y sólo guarda lo mismo

En *Falso teclado*, la ironía de un cuerpo rebelde se afirma en el texto poético. La poeta establece una relación implícita con “Los desgraciados”, uno de los *Poemas humanos* de César Vallejo, cuyos versos dicen: “Ya va a venir el día, ponte el alma [...] Ya va a venir el día, ponte el cuerpo” (2002: 337). Varela, en el poema “Strip tease” (FT: 251), invita a la desnudez simbólica del cuerpo hasta el esqueleto. El proceso desnudante incluye algunas partes anatómicas —como el pelo, los ojos, la piel y los órganos internos— y los vestidos, representados por el sombrero, a modo de sinécdoque. El tono es provocativo y cargado de violencia expresiva:

quítate la piel
las tripas los ojos
y ponte un alma
si la encuentras

Irónicamente, la poeta continúa el proceso de materialización del significado en su poesía, frente a la idea de un cuerpo místico y eludido, porque revierte los valores del cuerpo y del alma en este *strep tease* simulado e imposible de practicar, puesto que el ser no puede ponerse un alma como un vestido, pero tampoco puede quitarse las partes del cuerpo como si fueran aquél. El cuerpo se presenta como ineludible.

La animalidad

En este camino de autoconocimiento, Varela remite a la animalidad para recuperar el carácter primordial y fisiológico del cuerpo.²⁵ La relación con los animales es distanciada, pero de mucho respeto, como se entiende de la entrevista con Rosina Valcárcel (2007: 448-

²⁵ Es acertada la reflexión de Carmen Ollé: “*Concierto animal* y *Falso teclado* muestran una identidad animal, la de un cuerpo de mujer casi fragmentada; por ahí, cual partícipe sin eje, una vagina que no necesariamente comunica el útero con la vulva; aquella podría estar o no bajo la piel, como está una manzana en la alacena. Si Varela habla de la mano, nombra al hueso; si de la pasión, la uña; es siempre *el animal que se revuelca en barro*” (2007: 59). Las partes del cuerpo que de manera fragmentada configuran la poética del descenso construyen la unidad de un discurso que abarca la animalidad como base constitutiva del aspecto terrenal y carnal de la existencia frente al acto sublime de la escritura poética.

449). La representación animal es un proyecto consciente con una finalidad precisa: “Yo fabriqué todo este bestiario porque necesitaba recomponer el mundo” (Valdivia, 1998).²⁶ Son palabras muy significativas. La aparición de animales en el texto permite a la poeta el acceso simbólico a otra forma de vida, prelógica e instintiva, porque la conducta animal no contempla a la palabra y responde prevalentemente a necesidades biológicas. Así, la poeta construye un relato que contextualiza la corporalidad más allá del ser humano. El cuerpo que se semiotiza en el texto poético asume otra significación en la construcción de un texto somático. La animalidad no es mera descripción. Suele tener una función identitaria y concurre a consumir el proceso de materialización del ser y la palabra. Remite a la carnalidad y la temporalidad de la existencia. De esta forma, remite también al pensamiento existencialista.²⁷

En algunos casos, en un proceso de fabulación la animalidad adquiere un carácter mítico. Esta otredad primordial, representada por el mundo animal, configura toda la obra de Varela. En cierta forma se trata, incluso, de una herencia de las culturas prehispánicas, cuyos mitos se entrelazan con el mundo animal, en particular en la cultura nazca, en Perú. Varela recupera metáforas que remiten al conocimiento mitológico, hace una fábula animal del cuerpo en el texto poético, con un margen que trasciende su ser personal hacia un ser colectivo: la humanidad en general.²⁸

²⁶ Edgar O'Hara señala: “la sutileza con que Blanca Varela ‘voltea la página’ e ingresa por el mundo de las apariencias a esa realidad en continuo estado de alerta, está apoyada en un recurso que la poeta se ha encargado de encubrir una y otra vez. La puerta de entrada, pues, a esa realidad está en el mundo animal, en un bestiario reducido, pero de intensa significación en el que debemos distinguir lo funcional de lo meramente descriptivo” (1983: 19-24). Eso explica que la animalidad comparte el proceso de corporalización del significado en la construcción del texto somático en la poética del descenso, por eso no es mera descripción. Véase, también, la tesis de maestría de Rosario Valdivia, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que incluye entrevistas en dos anexos (1998).

²⁷ La representación en la poesía es simbólica y está relacionada con la mortalidad, la materialidad de nuestro ser humano a través del cuerpo. Lo dice Varela en otra entrevista sobre el poemario *Ejercicios materiales*: “— El cuerpo, el amor, el tiempo, el abandono son temas tratados en este libro. —Sí, pero más que nada me interesa nuestra animalidad, pero no en el sentido peyorativo, sino en el sentido de la mortalidad. Al lado de esto está ese vivir para trascender, no sé ni para qué ni para quién, porque creo que somos totalmente mortales y creo más bien en el esplendor de un momento. Entonces, la carne está allí, junto con el espíritu, y allí están haciendo lo mejor que pueden hacer o lo peor que pueden hacer” (Javier Arévalo, 1993).” De nuevo, la animalidad expresa el aspecto carnal y terrenal de la existencia humana, asumida en la contingencia, en su caducidad y finitud. Siendo imprescindible, el cuerpo es rescatado como medio de aprehensión del mundo y lugar de la misma escritura.

²⁸ Para los rasgos generales del tema de la animalidad en Varela, véase Jean Franco, “La gana del alma que es el cuerpo” (2007: 231-241).

Enseguida propongo algunas referencias ejemplares. Antes que nada, destaco el proceso identitario. En el poema “A media voz” (CV, 1996: 169), Varela admite la incapacidad de la palabra para llegar al centro cósmico del ser, el cual queda inasible; sólo puede ser husmeado en sus restos por la poeta, un “animal de palabras” en el límite de la muerte y el fuego. En el poema “Otro” (FT: 256), Varela sugiere una identidad animal, por alusión, en el último verso, cuando el mugido emitido por el animal, crea una metonimia eficaz para expresar la angustia profunda de la poeta frente a la imposibilidad de la palabra. Varela vuelve a establecer una relación entre lo alto y lo bajo, puesto que las alas, con la acción “aleteando”, remiten a un ave, por medio de la sinécdoque. El ave remite a lo elevado, al cielo, mientras que la res remite a lo bajo, a la tierra: “y hasta aquí habré llegado/ entre la mar y el campo/ aleteando o mugiendo”. El cuerpo se reduce a restos, como observa Muñoz Carrasco (2007: 259-267).

Los animales recurrentes en la obra suelen ser la araña, el simio, el perro, el gusano y el elefante, siempre con un significado poético. La araña aparece, por ejemplo, en *Ese puerto existe*, en el poema “Una ventana” (CV, 1996: 46). Elementos corporales configuran todo el texto; los órganos internos del cuerpo tienen una vida propia que el sujeto no puede controlar. La animalidad representada en la araña domina el rostro de la poeta, como esa alteridad imposible de controlar, amenazante:

La araña que desciende a paso humano me conoce,
dueña es de un rincón de mi rostro,
allí anida, allí canta hinchada y dulce
entre su seda verde y sus rácimos.

El animal se asimila al sujeto poético, no es mera representación. La araña vuelve en el poemario *Luz de día*, transfigurada en una dimensión onírica que remite a la muerte. En “Parque” (CV, 1996: 89), la araña es una suerte de mediación entre dos categorías temporales y ontológicas: la noche y el día, el sueño y la realidad: “Cruza la araña/ de sueño a sueño,/ invisible puente/ del día a la rama”. En “Lady’s journal” (CV, 1996: 159), del poemario *Canto villano*, la araña se mantiene separada del cuerpo humano y ajena a su actividad cotidiana, en este caso el hogar femenino, resignificado por Varela: “el ratón te contempla extasiado/ la araña no se atreve a descender ni un/ milímetro más a la tierra”. También el perro representa una alteridad amenazante, pero tiene otra función. El perro es

el animal con el cual la poeta se identifica. Esto implica asumir la muerte, la finitud y la organicidad del cuerpo (Barrientos, 2007: 222-223; Silva Santisteban, 2002: 39), como en el poema “Secreto de familia” (CV, 1996: 132), de la sección titulada “Falsas confesiones” del poemario *Valses y otras falsas confesiones*. En un principio, el perro pertenece al sueño, pero pronto cae en la realidad. Con la violencia del tono que caracteriza su voz sincopada, la poeta proclama:

tú eres el perro tú eres la flor que ladra
afila dulcemente tu lengua
tu dulce negra lengua de cuatro patas

la piel del hombre se quema con el sueño
arde desaparece la piel humana
sólo la roja pulpa del can es limpia
la verdadera luz habita su legaña
tú eres el perro
tú eres el desollado can de cada noche
sueña contigo misma y basta

El perro remite a la tierra, al carácter terrestre y material del cuerpo humano. Su angustia se siente aún más en los primeros versos de “Camino a Babel” (CV, 1996: 171), de *Canto villano*: “un alma sí un alma que anduvo por las ciudades/ vestida de perro y de hombre/ un alma de gahnápiro”. El alma parece recuperar su carácter sublime al ser representada por un pájaro (el gahnápiro) y su continuo vagar, pero la burla trastoca el tropo estandarizado: aquí el ave que metaforiza al alma es un pájaro atrapado en el hogar, representado por el café instantáneo y por la angustia.

Dentro de esa misma percepción, aparece el gusano en el poema “Clarooscuro” de *Ejercicios materiales*. La humanidad es una especie de tejido que envuelve la animalidad profunda y primordial del ser humano, reprimida:

yo soy aquella
que vestida de humana
oculta el rabo
entre la seda fría

Varela descubre la verdadera identidad animal del ser humano, en la corporalidad y la finitud representadas por la muerte:

con tan severo lujo
que me duele la carne
que sustento

la carne que sustento y alimenta
al gusano postrero
que buscará en las aguas más profundas
dónde sembrar
la yema de su hielo

Otro poema que reclama la finitud, aceptada con naturalidad por el animal, a diferencia del ser humano, es “Nadie nos dice” (*FT*, 2002: 263). En otro poema, Varela había denunciado la incapacidad del hombre para aceptar la muerte y dejar la vida terrenal con simpleza; en este poema, subraya que sólo “el reino animal” tiene esta capacidad: “y oler lo ya vivido/ y dar la vuelta/ sencillamente/ dar la vuelta.”

En “Primer baile” (*CV*, 1996: 62), de *Ese puerto existe*, la poeta se identifica con un simio. Otros animales más, como arañas, pulpos y “extrañas especies” configuran ese texto de estilo prosaico. El elefante crea un choque irónico al final del texto, oponiéndose a la justicia en un concurso de baile donde no se sabe quién vencerá. En “Auvers-sur-Oise” (*CV*, 1996: 139), después de la aparición del gusano, el toro y el elefante representan una animalidad que renuncia al entendimiento racional. La poeta invita al ser humano a reconocerse en el espejo del agua, no para enamorarse de sí mismo, como Narciso, sino, irónicamente, para quedar decepcionado. De esta manera, por medio de la inversión del mito —y con una ironía indirecta que remite al evangelio—, Varela regresa el ser a su animalidad. El fin es que el ser humano se perciba en su finitud:

Baja del árbol.
Mírate en el agua. Aprende a odiarte como a ti mismo.
Eres tú. Rudo, pelado, primero en cuatro patas, luego en dos,
después en ninguna.

La puntuación le da un ritmo sincopado al verso, lo que enfatiza el tono ansioso de la dicción, más allá de la autoridad de los imperativos.

El poema “Persona” (*CV*, 1996: 161) identifica a la poeta con una apariencia fantasmal del pasado que recurre: es “el querido animal”, que “jamás cesa de pasar”, que

“me da la vuelta”. En seguida, en “Va Eva” (CV, 1996: 163), la animalidad ancestral se funde con el mito bíblico para corporalizar el acto de la palabra poética, puesto que adquiere carácter de reptil: animal demoníaco ligado a la mujer, la tentación, el pecado. El mito bíblico es revertido, la sal se convierte en cuerpo; la humanidad es sustituida por la animalidad; la mujer de Lot, por la primera mujer, Eva. De esta forma, Varela rescata el cuerpo femenino y elimina la culpa de la mujer.

Esta animalidad remite a la palabra y recupera el canto como voz expresiva. Desde la animalidad del ser, Varela vuelve a proponer la palabra como canto. Ya los versos de los pájaros, estridentes en “Camino a Babel” (CV, 1996: 171), remiten a la música. Aludiendo al mito bíblico de Babel, anuncian el proyecto de vuelta a una palabra primordial y plural en la tradición occidental, alejada ahora de la oralidad y cristalizada en la escritura. Pero, sobre todo, el poemario *Concierto animal* enfatiza desde el título la búsqueda del canto. Lo sublime convive con lo terrenal, porque el canto surge de un cuerpo animal, como en el poema “el animal” (CA: 47):

el animal que se revuelca en barro
está cantando
amor gruñe en su pecho
y en sucia luz envuelto
se va de fiesta

El cuerpo maternal y el poema

También el cuerpo maternal concurre en el proceso de materialización de la escritura. El amor está presente en toda la obra de Varela, expresado a menudo con angustia y como límite, pero también con extrema ternura. Sobre todo, el amor es un principio creativo que remite a la maternidad. En este estado, el cuerpo está implicado biológica y simbólicamente. Ya vimos la capacidad de Varela para personalizar los tópicos femeninos, cumpliendo, en la resignificación, un proyecto de emancipación personal y colectiva mediante la palabra. Desde la ambivalencia liminal de los “Valses”, hasta la maternidad vivida como experiencia en primera persona, la poeta denuncia su ambigüedad natural, sin hipocresía.

Si pensamos en Gabriela Mistral, principal voz de la tradición poética femenina en América Latina, la feminidad y la maternidad se configuran en la tónica de la pasividad, en un sentido cultural y sexual.²⁹ Varela, con el valor que la caracteriza, revierte el tópico, hace justicia al manifestar el otro lado de la moneda. Ser madre es doloroso, cuesta y produce sentimientos contrastantes entre la ternura y la rabia. La madre posee, en el momento mismo que pierde a la criatura, en sentido simbólico. La vida que crea es independiente y se aleja del vientre con una indiferencia a veces cruel para la madre biológica. Por un lado, la madre simbólica, por otro, la voz que pronuncia los nombres. La escritura también remite a la maternidad, al nacimiento y participa de la misma ambivalencia, experimentada en la heterogeneidad como explica la teoría de Kristeva sobre el lenguaje poético.

En el poema “Madonna” (CV, 1996: 83), Varela representa a la maternidad por antonomasia. Por medio de la éfrasis, la poeta hace una lectura del cuadro de Lippi mediante la palabra poética.³⁰ Esta descripción del cuadro implica una interpretación que permite a la poeta expresar su inquietud sobre la maternidad. El título del poema se reduce a “Madonna”, palabra que en la tradición italiana designa a la virgen María, pero también a una mujer en general. La poeta centra su mirada en la figura de la madre terrenal, abandonando el aspecto sagrado del cuadro. Varela parece proponer la maternidad como símbolo religioso de pureza y dedición abnegada. Pero hay algo estridente: los pies del niño son comparados con los de un simio. Este particular trastoca al modelo porque atribuye un elemento animal a la criatura de la madre. La maternidad es un hecho terrenal y biológico. La matrilinealidad es representada por las otras mujeres y la abuela, reunidas en cortejo, mientras que al fondo está “la más grave, la más dulce de todas”, llena de amor. Sin embargo, los últimos versos remiten a la inestabilidad existencialista, a esa finitud del cuerpo que la poeta reitera en sus textos, representada aquí por un anciano que trepa las escaleras para alcanzar un umbral que se traspone continuamente.

²⁹ Véase la obra poética de Gabriela Mistral (1999).

³⁰ Suárez (2003: 36-42). Como especifica la autora, el *ekphrasis* se cumple como descripción de un cuadro existente, *Madonna col bambino con scene della vita di Sant'Anna* (1452) de Filippo Lippi, expuesta en una galería en Florencia (Italia). Sobre la maternidad, Suárez comenta: “El espacio está pleno: pleno de la gravidez que acaba de culminar en un nacimiento, saturado también por la multiplicación de las figuras femeninas, que todas tienen que ver con la maternidad, hasta la figura de la célibe, ya que encierra la sabiduría de una abuela; sin olvidar a la madre por antonomasia presente entre todas” (2003: 39). Esto subraya la intención de Varela de enfocar su interpretación del cuadro alrededor de la maternidad.

En el seno de esa resignificación de la maternidad, Varela escribe uno de los poemas más fuertes sobre su experiencia personal. Volvemos a la ambivalencia del cuerpo maternal, analizada al principio de este apartado, pero mientras en *Valses* se trataba del cuerpo femenino en relación con la matrilinealidad, aquí es el cuerpo maternal de la poeta lo que se pone en juego. En “Casa de cuervos” (CV, 1996: 190), la ambivalencia estalla abiertamente: entre sentimiento de culpa y rebeldía, entrega amorosa y orgullo personal, posesión y pérdida grave.³¹ El sentimiento de culpa ahoga a la poeta. El niño es indiferente a todo eso, pero Varela lo contamina con su angustia, con el sentido de la separación que una madre sufre constantemente:

y la hermosa distancia
de tu cuerpo

tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces la
asfixia

Nada de ternura en estas palabras duras e hirientes. La madre pide atención al hijo indiferente, entregado a su vida autónoma, como pidiendo una limosna. La poeta expresa la difícil relación de dependencia-independencia entre madre e hijo, lo que provoca sentimientos negativos y de resentimiento en la madre:

aquí me tienes como siempre
dispuesta a la sorpresa de tus pasos
a todas las primaveras que inventas
y destruyes
a tenderme —nada infinita— sobre el mundo
hierba ceniza peste fuego
a lo que quieras por una mirada tuya que
ilumine mis restos

Sentido de culpa y resentimiento se mezclan en la ambigüedad maternal. La construcción asindética rompe la fluyente confesión de angustia. El cuerpo es un umbral que permite la apertura, pero al mismo tiempo implica un límite: “y allí te encuentras/ sola y perdida en tu alma/ sin más obstáculo que tu cuerpo/ sin más puerta que tu cuerpo”. La

³¹ Véase el detallado análisis de James Higgins (1993: 129-132) y Rocío Silva Santisteban (1994: 110).

poeta compara el amor maternal con este sentido liminal y ambiguo. Lo que queda es un profundo sentido de soledad y vacío. Éste se vuelve concreto y pregnante; lo representa el vientre femenino en la metáfora de la casa:

y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta casa vacía
que es mi cuerpo
adonde no has de volver

Pérdida y abandono configuran el cuerpo maternal. La repetición y la anáfora recalcan el sentido de la angustia, opuesto a la plenitud que, supuestamente, configura la maternidad: ese otro lado oprimido y reprimido, que, mediante la poesía, Varela hace manifiesto provocando una especie de escándalo. La poeta emite, así, un mensaje emancipador de la identidad femenina, asumida en su realidad carnal y emocional. A partir de lo simbólico de la identidad femenina y maternal, también la palabra poética logra liberarse, encuentra un camino personal de expresión artística.³²

En *Concierto animal*, Varela expresa su profundo dolor por la muerte del segundo hijo; la palabra se entrega al silencio, pero al mismo tiempo emite música. Muerte y dolor configuran todo el poemario. Aquí la maternidad tiene que hacer frente a una pérdida real, no ya simbólica, e intenta un diálogo poético en “Si me escucharas” (CA: 19). La casa vacía es ahora todo su cuerpo de madre, insepulto: “tú muerto y yo muerta de ti/ si me escucharas”; “viva insepulta de ti/ con su oído postrero/ si me escucharas”. El amor es profundo y pregnado en este dolor maternal. El valor de la palabra está en rescatar la voz desde el silencio. La categoría maternal se recupera como plenitud sólo en la palabra poética, experiencia de lenguaje que la poeta vive como gestación y nacimiento desde la oscuridad, la muerte y la nada. Esto se hace posible por medio del cuerpo, implicado en la pronunciación del nombre; un cuerpo biológico al que remiten las palabras que hablan del nacimiento, de cómo llegar al mundo, nacer, desovar (CA: 23):

³² Es muy interesante el aporte de Jill E. Albada-Jelgersma sobre el proceso de abyección en acto en el poema “Casa de cuervos”, de Blanca Varela, porque evidencia la relación entre el proceso de simbolización del cuerpo maternal por parte de la poeta y la creación de una palabra semiótica. El poema hace estallar la recíproca exclusión entre madre e hijo, estableciendo una ambivalencia simbólica y lingüística reactivada por el texto. Varela recupera el lenguaje del deseo como estrategia reconciliadora, que resemantiza la ambivalencia de la experiencia de la maternidad. Este proceso de nuevo nos remite a la teoría de Kristeva sobre el lenguaje poético (Albada-Jelgersma, 1997: 105-115).

hoguera de silencios
crepitar de lamentos
por el camino de la carne
sangre en vilo
se llega al mundo
así alumbra su blanco la tiniebla
así nace la interminable coda
así la mosca desova en el hilo de la luz

Desde el vacío existencial y lingüístico, en la categoría maternal, Varela recupera el principio del nacimiento y de la plenitud, en la materialidad, y la maternidad, de la palabra.

La poética del cuerpo se presenta en diferentes aspectos que contextualizan la relación entre la corporalidad y la escritura. Antes que nada, en la autorrepresentación, el cuerpo de Varela se simboliza en la obra como imagen de un cuerpo perecedero, carcomido por el tiempo, en la finitud, en un marco existencialista que la poeta asume intencionadamente. De hecho, estas ideas del cuerpo constituyen un contexto específico en el que el texto se somatiza, porque el cuerpo entra a ser parte de la sustancia de éste. Así, la corporalidad construye un significado en una poética del descenso que la animalidad a su vez contextualiza en la corporalidad, más allá del cuerpo humano. La animalidad construye una especie de relato metafórico de la materialidad de la existencia que a su vez introduce una práctica material de la escritura. No sólo el texto se somatiza, sino que la palabra se semiotiza, es concebida como nacimiento de un cuerpo maternal simbólico, como piensa Kristeva. Varela autorrepresenta también a su propio cuerpo maternal para reactivar la ambivalencia simbólica que le permite crear a la palabra corporal, aspectos que se analizan en el siguiente apartado.

2.4 El cuerpo vuelto palabra

En la obra de Varela el cuerpo es medio de aprehensión del mundo y vehículo concreto de la palabra. En los poemas, no está sólo como imagen, sino también como acto gestual de la escritura que desemboca en una palabra cargada de energía corporal. Se trata de ese dispositivo semiótico del texto poético que Julia Kristeva destaca en el lenguaje de las vanguardias. Siguiendo nuestro modelo hermenéutico, en la obra de Varela el cuerpo autorrepresentado construye un texto somático en un marco existencialista y produce una palabra poética como nacimiento, desde la gestualidad a la palabra semiótica. Así, se realiza su poética del cuerpo, según nuestra interpretación. Varela corporaliza el lenguaje, desarrolla una escritura corporalizada donde la palabra recobra su potencial comunicativo primordial. Lo señala Cote Botero:

Los poetas como Varela enfrentan su quehacer a esa batalla por una *palabra liberada*, en la que ya no es ésta esclava del suceso que cuenta, en la que puede ella provocar la “otra” experiencia. Reconocer la materialidad del lenguaje es darle paso a un ejercicio que implica volver a creer en una palabra atada a la magia, la que ante el dolor o la duda impone ese reino otro para habitar (2007: 145).

Siempre a través de una lectura transversal de la obra de Varela, voy a destacar ahora la representación de la escritura como gesto, acto corporal, performativo, autorrepresentado en el texto. Para Varela, la palabra no es un puro acto mental y abstracto, sino acto físico y corporal. La gestualidad es el elemento que corporaliza la escritura.

Gestualidad y escritura: la configuración anatómica del cuerpo

Las partes del cuerpo son los principales elementos en la autorrepresentación de la escritura como gesto físico, corporal, en la obra de Varela. El proceso parte de lo abstracto del pensamiento para luego materializarse en la palabra escrita a través del gesto corporal. Umberto Galimberti y Leroi-Gourhan han dedicado particular atención a este aspecto corporal de la escritura. Una vez materializada en la página, la palabra remite a los conceptos abstractos del pensamiento y la emoción. El esquema corporal compartido con la especie se traspone como acto de escritura, se traslada al poema como gestualidad de la

palabra. La anatomía del cuerpo lo secciona en sus partes constituyentes, valiéndose de la metonimia y la sinécdoque: la cabeza simboliza metonímicamente el pensamiento y la conciencia; la boca representa la enunciación del significado y la palabra; la mirada, representada por los ojos, metaforiza la percepción de la realidad transfigurada.

Dentro de una tradición surrealista, que privilegia a los ojos como medio de trascendencia, la mirada se abre a una percepción profunda y lúcida de la realidad. Ésta no se traslada simplemente al texto, es criticada y elaborada a través de la reflexión y la sensibilidad poética. Pero aquí no se trata de una suprarrealidad; la mirada es el punto de partida hacia la revelación. No hay misticismo: la realidad estalla en su contingencia en el texto poético. La oscuridad es la categoría límite del lenguaje, pero la luz diaria produce ceguera. Los ojos se abren a la revelación de la verdadera luz en la noche.¹

Por medio de la sinécdoque, el ojo es representado por la pupila en el poema “Vals” (CV, 1996: 94), de *Luz de día*. En general, la sinécdoque descompone la anatomía del esquema corporal para darle unidad en el acto de la escritura. Si la luz del día hace agonizar a la poeta, los ojos remiten a otra percepción en los versos finales:

La mirada que soy entorna la puerta, atisba el vacío,
otea el cielo en ruinas.
En la rama vencida estalla una breva furiosa, la pupila en
llamas
buscándote, exigiendo su razón de luz.

La primera sección de *Canto villano* se titula “Ojos de ver”. Desde la mirada, pasando por la experiencia del límite, la poeta configura el gesto que realiza la escritura por medio de la mano. Luego, simbólicamente, representará tal gesto por medio del fuego, para fusionar la escritura y la palabra en el cuerpo biológico. Aquí no se trata de misticismo, sino de una percepción material de la existencia. El poema “Tapiès” (CV, 1996: 151) —cuyo título establece una relación intermedial con el pintor catalán— representa eficazmente este pasaje liminal de la mirada a la escritura, configurada por el gesto de la mano; la puerta metaforiza el umbral desde donde se desprende esta escritura alquímica, liberada por un golpe simbólico:

¹ Para la mirada en relación con la pintura, véase Modesta Suárez (2003: 58-68).

4
como el mundo
puerta entre la sombra y la luz
entre la vida y la muerte

5
el justo golpe
la mano la música de la mano
la rebusca en el fuego

Los espacios en blanco y las frases breves dan constancia de una poética del fragmento en Varela, resaltada con pertinencia por la estudiosa Modesta Suárez (2003: 190-192 y 194-198). De nuevo, el proceso de corporalización de la palabra está acompañado por la apertura del texto poético al arte plástico (Suárez, 2003: 49-57). La pintura se rige por el gesto de manera preponderante y el vínculo entre pintura y poema subraya el carácter gestual y rítmico de ambos actos artísticos. Esto nos remite a la teoría de André Leroi-Gourhan, a la que ya referimos. Se trata de actos simbólicos, en la raíz de los cuales está la emancipación de la mano, en relación con la cara y el resto del cuerpo, desde la capacidad de pensar hasta el gesto expresivo: “Util, lenguaje y creación rítmica representan, por consiguiente, tres aspectos contiguos del mismo proceso” (Leroi-Gourhan, 1964: 353). Escritura y figuración son, al principio, actos rítmicos emprendidos por la mano. Eso implica un acto gestual que permite la expresión. Al evocarlo en la escritura poética, Varela restituye un carácter corporal a las palabras y al lenguaje, relacionado con la gestualidad.²

Si, por un lado, la palabra es abstracta y oral, pronunciada por la boca, la escritura se cumple por medio de la mano,³ de manera que la cabeza, donde reside el cerebro, se

² En su estudio sobre el cuerpo, el italiano Umberto Galimberti dedica un párrafo al gesto. La posición bípeda y la mano libre llevan a la pronunciación de la palabra, la fonación, los gestos. Existe una relación estrecha entre la creación de los utensilios y el desarrollo del lenguaje, más tarde de la escritura (Leroi-Gourhan, 1964: 29-118; 185-186). El gesto establece una relación con el mundo y crea la unidad del cuerpo, no al revés (Galimberti, 1999: 88-92). También, Julia Kristeva resalta la relación entre lenguaje y gestualidad en la comunicación (1978: 117-146). La lingüista indica el carácter anterior de la gestualidad en relación con la representatividad y escribe: “La gestualidad, más que el discurso (fonético) o la imagen (visual), resulta susceptible de ser estudiada como una actividad en el sentido de un *gasto* anterior al producto y, por lo tanto, anterior a la *representación* como fenómeno de significación en el circuito comunicativo. [...] Evidentemente, el gesto transmite un mensaje en el marco de un grupo y no es “lenguaje” más que en ese sentido; pero más que ese mensaje, ya allí es (y puede hacer concebible) la *elaboración* del mensaje, el *trabajo* que precede a la constitución del signo (del sentido) en la comunicación” (1978: 121). También atribuye al gesto una función de indicación en relación con el signo (127).

³ Como evidencia Leroi-Gourhan, el grafismo surge de un sistema rítmico y de una abstracción en un proceso simbólico que implica una relación entre utensilio, mano y cara (1971: 185-212). “El gesto interpreta la palabra, ésta comenta el grafismo. En el estadio del grafismo lineal que caracteriza la escritura, la relación

relaciona integralmente con los miembros superiores. Las terminaciones nerviosas de todo el cuerpo participan en el acto. En Varela el rostro, la boca y la mano configuran el acto poético. La escritura es un acto de representación y un medio de aprehensión de la realidad corporal. El cuerpo configura este acto, somatiza el texto y le atribuye un carácter performativo. “En lo más negro del verano” (CV, 1996: 86), de la sección “Muerte en el jardín”, de *Luz de día*, hace del rostro el emisor de una palabra primordial y oral:

El agua de tu rostro
en un rincón del jardín,
el más oscuro del verano,
canta como la luna.

Dentro de una realidad fantasmagórica, ese rostro se hace flotante y “fantasma”. Sin embargo, en seguida, en el proceso mnemónico ritual de “Máscara para algún dios” (CV, 1996: 100), ese mismo rostro recobra una fisionomía marcada por la máscara mítica y se materializa en la mirada por medio de un proceso ritual, actualizado en el texto:

Frente a mí ese rostro lunar.
Nariz de plata, pájaro en la frente.

¿Pájaros en la frente?

Y luego hay rojo
y todo lo que la tierra olvida.
Humedad con poderes de fuego
Floreciendo tras las negras pestañas.
Un rostro en la pared.

La mirada protagoniza una rememoración simbólica del pasado indígena. El proceso ritual, apenas esbozado en la poesía de Varela —(y profundamente desarrollado por Alejandra Pizarnik)—, lleva a la revelación de la otredad, asumida sólo para regresar a la realidad contingente. La poeta admite: “Tal vez el otro lado existe/ y es también la mirada”.

entre los dos campos evoluciona de nuevo: fonetizado y lineal en el espacio, el lenguaje escrito se subordina completamente al lenguaje verbal, fonético y lineal en el tiempo. El dualismo verbo-gráfico desaparece y el hombre dispone de un aparato lingüístico único, instrumento de expresión y de conservación de un pensamiento, el mismo cada vez más canalizado en el razonamiento” (1971: 207). La palabra escrita es el resultado de un proceso de racionalización de los símbolos, siempre más abstracto, pero la corporalidad está siempre implicada con la gestualidad y la voz detrás de cada letra escrita. Ésta cobra sentido sólo en el momento en que el cuerpo la vuelve a activar con su performance, aunque sea imaginaria, en el acto de la lectura.

Este pasaje ritual, a nivel mnemónico, conduce a la representación gestual de la palabra. La poeta establece, indirectamente, un paralelismo entre la gestualidad del rito y la gestualidad de la escritura, y así le atribuye un aspecto entre ritual y performativo:

Vuela la mano, nace la línea,
Vibrante destino, negro destino.
Por un instante la melodía es clara,
parece eterna la tarde,
purísima la sombra del cielo.

La palabra se expresa en la escritura, pero ésta vibra, remite a la oralidad y al canto o a la música (metaforizados aquí por el verbo cantar y el sustantivo metonímico melodía).

En *Valses y otras falsas confesiones*, la “letra carnal”, en el fragmento VI de “Nadie sabe mis cosas” (CV, 1996: 118), remite al proceso de corporalización de la palabra. Es la “diaria catástrofe” enunciada por la boca. El labio configura el acto de pronunciación de la palabra estéril pero material: “loco círculo de dolor atado al labio”. Un poco antes, en el fragmento III, diferentes partes del cuerpo metaforizan el esfuerzo de Varela para atrapar la realidad opaca dentro del marco textual, estableciendo, de nuevo, una relación estrecha con la pintura. Los objetos se corporalizan en la escritura pictórica, que asegura una conservación mnemotécnica y plástica de la realidad: “y un perro una gota de lluvia una familia de paseo/ como en un cuadro entraban para siempre en la memoria” (Suárez, 2003). Manos, ojos y brazos son medios de percepción y de aprehensión de la realidad, mientras que la lengua remite, por sinécdoque, a la pronunciación de los nombres, frente a una realidad personificada y cenicienta: “y el rojo lengua río perro mosca y la tarde reina de/ desnudos/ malvados brazos en su balcón de ceniza”. La personificación le da cuerpo al paisaje y humaniza a los animales, corporalizando la escritura, como lo muestra Suárez en su estudio (2003: 131-146).

Conforme al concepto del “canto villano”, lo fundamental es la pronunciación de la palabra corporal, como voz, antecedente a la escritura, como en “Historia” (CV, 1996: 127):⁴

⁴ En su estudio sobre el cuerpo, Galimberti dedica particular atención a la palabra pronunciada, en cuanto voz del cuerpo: “Le parole, infatti, non sono *segnì* ma *espressioni*, così come i gesti collerici non sono i ‘segnì’ della collera, ma la collera. Se la parola non fosse un gesto, e al pari del gesto non contenesse il proprio senso, la comunicazione sarebbe impossibile. [...] Ci sono infatti livelli di significazione che sfuggono alla parola,

puedes contarme cualquier cosa
creer no es importante
lo que importa es que el aire mueva tus
labios

o que tus labios muevan el aire
que fabules tu historia tu cuerpo
a toda hora sin tregua
como una llama que a nada se parece
sino a una llama

Varela representa aquí la enunciación de la palabra como acto corporal. En “Secreto de familia” (CV, 1996: 132), la emisión oral de la palabra es representada por la metáfora del perro; la voz se convierte en alarido salvaje, corporal, animal, por metonimia: “tú eres el perro tú eres la flor que ladra/ afila dulcemente tu lengua/ tu dulce negra lengua de cuatro patas”. La oralidad encarna en la lengua, por sinécdoque. La palabra oral pasa al acto de la escritura a través de los miembros, como en el poema “Es más veloz el tiempo” (CV, 1996: 133):

en el aire escribo
con mi lengua escribo
con mis manos y pies escribo
con mis ojos

La construcción anafórica atribuye una suerte de estructura corporal al texto, siendo un dispositivo semiótico que resalta el aspecto sonoro del lenguaje. Diferentes partes del cuerpo participan en el acto de la escritura, asociada al aire para expresar su inmaterialidad. La escritura concebida como gesto cristaliza la realidad y la transfunde en la dimensión del

ma non alla voce di chi la pronuncia” (95) [Las palabras, en efecto, no son *signos* sino *expresiones*, tanto como los gestos de cólera no son los ‘signos’ de la cólera, sino la cólera. Si la palabra no fuera un gesto, y a la par del gesto no tuviera su propio sentido, la comunicación resultaría imposible. [...] Hay pues niveles de significación que escapan de la palabra, pero no de la voz de quien la pronuncia (TdA)]. Después resalta: “Dissolta la trasparenza diafana che riduce la parola a semplice rappresentante del Logos, la parola mette a nudo la sua carne, la sua sonorità, la sua intonazione, la sua intensità, il grido che l’ordine del discorso e della logica non è ancora arrivato a raggelare del tutto, quel tanto di gesto oppreso che resta sempre nella voce che lo esprime, quel vibrare unico e insostituibile che la generalità del concetto non è mai riuscita a sopprimere” (100) [Disipada la transparencia diáfana que reduce la palabra a simple representante del Logos, la palabra muestra su carne, su sonoridad, su intonación, su intensidad, el grito que el orden del discurso y de la lógica todavía no ha logrado congelar del todo, esa parte de gesto reprimido que siempre queda en la voz que lo expresa, ese vibrar único e insustituible que la generalidad del concepto no ha logrado nunca suprimir (TdA)].

canto: del cuerpo a la palabra y al canto poético. Estamos ya en un proceso de armonización: el centro es ocupado por la poesía, concebida en su oralidad y gestualidad primordial.

También en *Canto villano* la mano y los dedos representan el acto de la escritura como gesto.⁵ En “Juego”, Varela dice, sintéticamente: “entre mis dedos/ ardió el ángel” (CV, 1996: 146). Ya vimos la mano que cumple un gesto ritual en “Tapiès” (CV, 1996: 151). Esta gestualidad se vuelve violenta en el fragmento VII, que cierra el poema “Camino a Babel”. El golpe metaforiza la trascendencia de la palabra frente a la realidad; los órganos internos configuran el acto poético. El carácter ritual de los gestos es evidente, aunque queda apenas esbozado, no llega a ser proceso de escritura, como será en Pizarnik. Aquí, el nacimiento simbólico del ser, por medio del sacrificio, remite a los ritos de iniciación —que Pizarnik frecuentará ampliamente en sus poemarios— y a la categoría maternal, analizada por Kristeva (ampliamente explicada en nuestro modelo hermenéutico de una poética del cuerpo):

si golpeas infinitas veces tu cabeza
contra lo imposible
eres el imposible
el otro lado
el que llega
el que parte
el que entiende lo indecible
el santo del desierto que se traga la lengua
el que vuelve a nacer forzado a la madre
de su madre

La construcción anafórica simula la ritmicidad del acto de golpear y evidencia el proceso semántico de tipo generativo, por el cual una imagen crea a la sucesiva en la construcción del significado. Es un recurso característico de Varela, según el análisis de

⁵ En este aspecto, es muy bueno el aporte de Pascal Haegel (1999: 65-80). El autor profundiza la función de la mano en la expresión de la palabra como gesto corporal: “La main, par sa structure morphologique et fonctionnelle si originale, est l’instrument par excellence, par où l’intelligence peut être présente à la manière pour la connaître et la transformer selon son idée. Elle a cette capacité très unique à être dirigée par l’esprit et en retour à façonner l’esprit” (70-71) [La mano, por su estructura morfológica y funcional tan original, es el instrumento por excelencia, a través del que la inteligencia puede estar presente en la materia para conocerla y transformarla según sus ideas. Ella tiene esa capacidad muy única de ser guiada por el espíritu y de regresar a plasmar al espíritu (TdA)]. En el apéndice, dedica una síntesis sobre las ideas de Aristóteles (467-471). Véase, también, J. Brun (1969).

Suárez (2003: 205-214). En referencia al mito bíblico, el habla babélica se busca desesperadamente como palabra auténtica, capaz de autoafirmar al sujeto en el caos de las lenguas estériles. El título del poema invita a este camino simbólico desde el principio. El cuerpo está implicado como gesto. Destaca el procedimiento ritual, comparable con la escritura de Pizarnik.

Ejercicios materiales culmina el proceso de materialización y corporalización del ser y la palabra. Pero, antes de impregnar la palabra de un lenguaje biológico y semiótico, en la acción de de Kristeva (1974), Varela sigue denunciando el límite y el dolor de la expresión poética. La poesía crea un cuerpo erótico. Pero no se trata de un cuerpo festivo, sino herido y rebelde. Varela expone su cuerpo en una especie de escena teatral. La palabra no es preciosismo, sino *herida* en “Último poema de junio”. Los pies, la cabeza, las manos, los dientes, configuran los límites del lenguaje, junto con los órganos internos, como el corazón y la sangre, que, a su vez, remite al fuego. Siempre queda latente el gesto ritual simbólico y la referencia a la pintura, aquí por medio de un elenco de tintes. Los ojos vuelven a remitir al límite y a la revelación, hasta que, al final, la poeta incita: “Fuera, fuera ojos, nariz y boca. Y en polvo te conviertes y a/ veces, en imprudente y oscuro recuerdo” (CV, 1996: 183). No queda nada después de la palabra, ni la memoria puede retener la realidad.⁶ Estos límites vuelven en “Sin fecha”. Los pies representan un desandar que expresa, también, la esterilidad de la palabra. Ésta parte del vientre, en la categoría femenina y maternal. El cuerpo entero se queda en el umbral, entre canto y silencio opaco: “Misterioso, obsceno chasquido del vientre que canta lo que/ no sabe./ La luz a pleno cuerpo, como un portazo. Adentro y afuera./ No se sabe dónde.” (CV, 1996: 193).

En el poema “Supuestos” (CV, 1996: 206), el cuerpo se pone en relación antinómica con la realidad y en relación especular con el amado, implícito interlocutor del texto. El otro, representado por un cuerpo endurecido y fijo, provoca una herida en el cuerpo del sujeto poético y en la palabra. La mano es sustituida por las garras de un animal:

me arrodillo y en tu nombre
cuento los dedos de mi mano derecha
que te escribe

⁶ Para la intertextualidad en relación con la obra de Quevedo, véase Modesta Suárez (2003: 167-172).

me aferro a ti
me desgarras tu garfio carnicero
de arriba abajo me abre como a una res

Hay un elemento sacrificial en esta última imagen, un ritual que lleva al sonido, a la palabra en el vacío. Los dedos del sujeto poético desgarran el cuerpo del otro:

y estos dedos recién contados
te atraviesan en el aire y te tocan

y suenas suenas suenas
gran badajo
en el sagrado vacío de mi cráneo

Es un sonido obtuso y repetitivo, nada que ver con el canto que la poeta evoca en otros momentos. Estamos en pleno vacío lingüístico, en el límite de la expresión poética. En el desgarramiento del cuerpo, el gesto ritual comienza a revelar los órganos internos. El cuerpo biológico se convierte en sustancia del texto.⁷ En *Concierto animal*, aunque la cabeza representa metonímicamente la conciencia y el cerebro, se convierte de manera irónica en un recipiente vacío que filtra el agua. Como en un juego de cajas chinas, la cabeza es puro contenedor, a su vez contenido: “mi cabeza en el más crudo invierno/ dentro de otra cabeza/ retoña”.⁸ El lenguaje permanece en el umbral, silencio opaco, en el poema “Objeto de metal” (CA: 45). La cabeza, la boca y los dientes configuran a un cuerpo privado de la palabra: “aridez bajo la luna mendicante/ y un cuerpo deslenguado que se evade”. La sinécdoque enfoca la atención en el órgano articulatorio del lenguaje, aquí de manera negativa. La poeta construye, simbólicamente, unas prótesis para sustituir los miembros incapaces de sostener el cuerpo en el poema, en el vacío: “un clavo un gancho un garfio/ para anclar en el cielo borrego/ del mar que es el vivir/ y más allá entreluces”. La cita de Jorge Manrique subraya la sensación de nulidad de la vida. Finalmente, en *Falso teclado* culmina esta configuración del límite por medio de las partes del cuerpo. En “Visitación” (FT: 254), Varela escribe:

⁷ Véase el análisis del garfio que hace Modesta Suárez (2003: 159-160)

⁸ Muñoz Carrasco habla de una poética de los restos en relación con el cuerpo, consecuencia de una memoria incapaz de retener en sí el mundo de la experiencia en su totalidad (2007: 236-239).

en una mano la rima
como una lágrima
en la otra el silencio
como una espada

échame de mi cuerpo
son las doce
sin sol ni estrella

“Noche afuera” hace aún más patente la imposibilidad de la expresión, aludiendo de nuevo a la lengua, por sinécdoque (*FT*: 259):

o esperar en la boca del pozo
que se cierra
la cuerda que es carne de tu lengua
que te dice y te cuelga

La metáfora del pozo intensifica la representación corporal porque construye la imagen de una boca. Los elementos que constituyen un pozo se vuelven partes de la boca corpórea en el principio de equivalencia establecido por la poeta. La lengua es la cuerda que cuelga a todo el cuerpo, como si fuera una palangana. La materialización de la escritura como acto y gesto y la representación del cuerpo como palabra llegan a su extremo.

Finalmente, en “Dama de blanco” (*FT*: 257), Varela identifica todo su cuerpo con el poema, en relación intertextual con la voz poética de Emily Dickinson y de manera parecida a Alejandra Pizarnik, aunque con soluciones totalmente diferentes.⁹ Aun siendo alma y voz de la memoria literaria, la palabra de Dickinson lleva a la corporalización de la poesía de Varela. El primer verso anuncia: “el poema es mi cuerpo”. La palabra de Dickinson es “el aire que golpea/ con invisible sal mi frente”. Ojos, boca, manos y rostro son las partes del cuerpo revividas en la autorrepresentación textual. Olga Muñoz Carrasco hace hincapié en la corporalidad de la palabra y afirma: “Tan pegada a la carne está la palabra poética que no puede escapar del deterioro. Sin embargo, también perdura, con pequeñas victorias equiparables a las del cuerpo. De este modo podemos observar cómo la carne se hace palabra y viceversa al recibir una configuración que casi la funde” (2007:

⁹ Me parece acertada e interesante la comparación que Carmen Ollé establece entre Varela y Pizarnik entorno a la identidad cuerpo / poesía: “Varela escribe ‘el poema es mi cuerpo’, como Alejandra Pizarnik, pero Pizarnik se inmola en el poema por la poesía; Varela, en cambio, se vuelve minimalista: su obra se reduce a lo esencial” (2007: 59). Pizarnik también dedica un poema a Emily Dickinson.

269). Así, en “Poema”: la palabra reconciliada se hará “lugar del encuentro”, porque “hacia dentro navegan/ carne y peladura” (FT: 260).

La palabra corporal: la configuración biológica del cuerpo

En la representación de la escritura por medio del cuerpo anatómico prevalece una acepción gestual y performativa. En el momento en que el cuerpo biológico con su interioridad orgánica configura el acto poético, prevalece el aspecto lingüístico en su materialidad en la representación metafórica. Es como si el cuerpo fuera la textura de la expresión poética, la palabra se impregna de la corporeidad orgánica representada por el lenguaje metafórico y se presenta en su aspecto material a nivel de significante. Andrea Cote Botero destaca con cuidado los rasgos estilístico que conforman esta materialidad de la palabra. Aunque no creo que el decir poético sea del todo autónomo y sin denotación o connotación alguna, como tampoco comparto la idea de un estilo puramente nominal, puesto que en la obra de Varela destaca también una construcción predicativa del significado con frecuencia anclado a la realidad y a la confesión. Sin embargo comparto la idea de una estética de la discontinuidad, realizada por medio de los espacios, el juego fónico, la sinestesia, mientras que la tipografía y la intertextualidad generan la heterogeneidad (2007: 128-138). Eso lo destaca Suárez, quien identifica la discontinuidad como una poética del fragmento, en la cual, en el juego de los blancos y de una puntuación que ignora las reglas gramaticales establecidas, prevalecen la enumeración –con ritmos binarios, ternarios o hasta cinco elementos– y la yuxtaposición en la alternancia de frases coordinadas y construcciones asindéticas (2003: 180-192 y 205-214). Entre despojo y sobrecarga la acumulación satura los vacíos y los silencios.

Volviendo a los *Ejercicios materiales*, el poema “Lección de anatomía” (CV, 1996: 203) hace culminar el proceso de corporalización de la palabra escrita; no sólo por las partes externas del cuerpo que metaforizan el acto sino también por los órganos que configuran el acto de nombrar la existencia. El cuerpo está implicado en su totalidad, con la sustancia biológica, química y de la materia. El lenguaje poético asume un carácter somático, esencialmente corporal y semiótico.¹⁰ El cuerpo, progresivamente, se vuelve

¹⁰ Aquí, lo semiótico lleva la acepción que le atribuye Julia Kristeva en su investigación sobre el sistema

palabra; tiene un lenguaje propio inescrutable. Todo se vuelve corporal, el propio lenguaje asume el erotismo del cuerpo: las pulsiones. Así se materializa, por medio de repeticiones, aglutinaciones, anáforas, que son dispositivos semióticos del texto según Kristeva.¹¹ Este lenguaje corporal es balbuciente, apenas puede emitir la palabra en su gestación primaria. No hay en Varela una corporalización espacial. La poeta coloca el cuerpo en un lugar simbólico neutral, liminal y ambivalente, desde donde produce su lenguaje ininteligible: “más allá del dolor y del placer la carne/ inescrutable/ balbuceando su lenguaje de sombras y brumosos/ colores”. El juego aliterativo resalta la materialidad fonológica de las palabras, además de imitar el balbuceo creando una suerte de juego paradójico. Un cuerpo despedazado produce un lenguaje erótico:

fresca hermosa muerte a la mitad del lecho
donde los miembros mutilados retoñan
mientras la lengua gira como una estrella

flor de carne carnívora
entre los dientes de carbón

La aliteración resalta la materialidad de las palabras, aunque en Varela nunca se pierde de vista la construcción del significado, en un proceso semántico derivativo: las palabras se producen una a la otra con base en asociaciones sonoras, creando imágenes de significación nada aleatoria.

La lengua representa a la palabra que pronuncia por metonimia; los miembros adquieren un carácter vegetal, la palabra nace como una flor, corporalizada con cierta vehemencia erotizante. La poeta configura un cuerpo biológico, que según la teoría biosomática de Weisz el lector reactiva en el momento de la lectura. A partir de una erótica verbal, la expresión aglutinante simula un habla presimbólica, activada por la aliteración (de la sílaba *sa*) y los gerundios, la construcción ternaria del ritmo, los encabalgamientos:

lingüístico relacionado con la expresión poética. El cuerpo de la madre es el mediador que genera ambos: lenguaje semiótico y tético o simbólico. El sujeto es el principal protagonista de este proceso lingüístico. Para mayores aclaraciones, vale la pena consultar la obra a la que se hace referencia, ya comentada en el capítulo I (Kristeva, 1978: 11-100 y 101-263). Kristeva remite a los estudios psicoanalíticos del sujeto y el lenguaje llevados a cabo por Jacques Lacan (1971-1978: vol. I); es interesante, también, la referencia a Roman Jakobson sobre la teoría de la metáfora y la metonimia (1974).

¹¹ Me refiero a todos esos elementos fónicos y rítmicos que cargan la palabra de una energía corporal, previa a la escritura, remitiendo a la oralidad y la gestualidad, de manera implícita. Introduce estos conceptos en el primer capítulo al construir el modelo hermenéutico de una poética del cuerpo.

ah la voz gangosa entrecortada dulcísima del
amor
saciándote saciándose saboreando el ciego
bocado

Amor y palabra comparten la metáfora del hambre para expresar el límite de su expresión, la insatisfacción constante del deseo que los produce. No obstante, en el poema se afirma el cuerpo del erotismo, con su trasfondo biológico. El cuerpo pronuncia su lenguaje oscuro pero pregnante. En el cuerpo maternal del poema, el sujeto poético regresa a la *chora* semiótica, a la fase pre-tética y pre-simbólica, de la que hablaba Kristeva. Los líquidos internos y la carne configuran la corporalidad:

primavera de suaves gusanos agrios
como la bilis materna

más allá del dolor y del placer
la negra estirpe
el rojo prestigio
la mortal victoria de la carne

El texto somatiza al cuerpo orgánico. El oxímoron evidencia cómo, más allá del existencialismo, por medio del contraste entre la muerte y la vida, el cuerpo individual es rescatado por el cuerpo de la estirpe, única eternidad posible en la esfera de lo real. Más allá de la palabra, se afirma un lenguaje corporal, desde el lugar pre-simbólico del habla.

El primer elemento biológico que configura la escritura es la sangre, que remite a la dicotomía vida-muerte y a los sacrificios de tipo ritual.¹² En *Ese puerto existe* apenas es aludida como un líquido que corre, como en “Carta” (CV, 1996: 49) y en el primer fragmento de “Destiempo” (CV, 1996: 67). El color rojo remite a la sangre en varios textos, pero sobre todo hay que destacar la relación que la sangre establece con el nacimiento, que garantiza la supervivencia de la estirpe y la permanencia de la palabra, no obstante la amenaza de finitud e imposibilidad. En el poema “Escena final” (CV, 1996: 210), Varela se identifica de nuevo con el elemento animal: “soy un animal que no se resigna a morir”. Lo

¹² Por lo que se refiere a la sangre, Pascal Haegel evidencia su función fundamental en la vida biológica del cuerpo, que comienza en el corazón y sigue en todos los órganos que permiten la nutrición, el crecimiento y hasta la procreación (Haegel, 1999: 196-199; 199-217).

único que reconoce es el aspecto germinativo de la expresión poética, representado por la rosa. Esta flor, que por antonomasia representa la poesía, es dotada de capacidad perceptiva y de vida biológica por medio de un lenguaje sinestésico que corporaliza a la palabra a través de los sentidos: “hielo primaveral/ y una espina de sangre/ en el ojo de la rosa”. El oximoron introduce la relación contrastiva entre la rosa y el ojo, la naturaleza vegetal y el elemento corporal.¹³ La perforación de la mirada remite al surrealismo, cuya metáfora fundamental es el ojo abierto a una percepción trascendental de la realidad, y cortado con una navaja, como en *Un perro andaluz* de Buñuel. La sangre ofrece un flujo vital a la expresión poética. Este aspecto culmina en “Crónica” (CV, 1996: 211), pero ya en el poema “Ejercicios materiales” (CV, 1996: 197) está configurado. En él, un elemento sacrificial introduce lo erótico y la pulsión del lenguaje. La corporalidad estalla y contamina a la palabra en todo el texto; el poema vuelve a apropiarse del cuerpo más allá de la polémica abierta frente al concepto espiritual del ser, que remite al poema “Conversación con Simone Weil” (CV, 1996: 137). La poeta sigue revirtiendo los principios teológicos y biológicos que suelen caracterizar el ser en la cultura occidental.

Como recuerda Adolfo Castañón, *Ejercicios materiales* “es una expresión que evoca directamente las reglas de preparación espiritual fraguadas por Ignacio de Loyola” (2007: 93). Eduardo Chirinos analiza en detalle el proceso de resignificación y resemantización operado por Varela en la recuperación de la materialidad (2007: 205-209). El libro de Loyola es un manual místico, práctico, teológico, un ejercicio mnemónico e imaginario que Varela invierte: de lo espiritual a lo material, del alma al cuerpo. Éste es el medio que permite simbólicamente el nacimiento del poema como objeto. El poema abre con los versos siguientes: “convertir lo interior en exterior sin usar el/ cuchillo”. No se trata de un cuerpo descuartizado o despedazado, sino de una piel revertida como un guante para mostrar la carne interior del cuerpo, el rasgo más profundo de una biología simbolizada en el lenguaje.

Como señala Eduardo Chirinos, el cuerpo es un punto de partida hacia la experiencia real y simbólica: “El poema de Varela, si bien no participa de una teleología religiosa, diseña también un escenario, es decir, un lugar donde es posible una realidad

¹³ Andrea Cote Botero destaca el uso del adjetivo contrastivo que crea disonancia en la poesía de Varela (2007: 135).

corpórea necesaria para el conocimiento” (2007: 209). Chirinos (207-211) explica cómo el acto del corte, aplicado por medio del cuchillo, es el cumplimiento de una norma espiritual según la normativa de San Ignacio de Loyola, pero revertida, puesto que aquí lleva a la materialización del cuerpo y de la palabra: los ejercicios *materiales* frente a otros ejercicios *espirituales*. Naturalmente, el corte simboliza, también, una operación metalingüística que se puede relacionar con la fase tética, pero dentro del proceso de negación que recupera las pulsiones originarias del lenguaje (Kristeva, 1978: 101-171). Como destaca el crítico, el mismo estilo imita el corte simbólico y lleva a una corporalización del lenguaje: “El violento *enjambement* que da inicio al poema es la primera de una serie de heridas que convierten el silencio en un elemento rítmico que reproduce y anuncia la separación final del cuerpo materno y su criatura”; luego añade: “La idea de hacerse cuerpo mediante la palabra explica la condición del poema como una dolorosa encarnación de su creadora, a quien le revela, de manera constante, su propia diferencia” (210-211).¹⁴ Los verbos atribuyen un carácter performativo al proceso: es un hacer. Modesta Suárez subraya el desmenuzamiento que se refleja en el estilo:

En este poema, también en “Lección de anatomía”, el sistema verbal se reduce y quedan sobre todo infinitivos y formas progresivas, los sujetos son plurales o impersonales; domina la construcción nominal y por lo tanto la yuxtaposición de partes del cuerpo como otras tantas piezas de carne. Ello refuerza la percepción de un descuartizamiento donde el cuerpo ya no es totalidad sino elementos desperdigados en los versos que apenas logran recomponerlo. Sin ser exclusivo de estos poemas, se da una construcción del verso que tampoco delimita un interior y un exterior, ya que no se franquea ningún umbral; siempre estamos inmediatamente dentro de un verso que la abolición de la mayúscula y de la puntuación hacen elástico en cuanto a la forma y al sentido. Ni siquiera es de fiar de la estructura estrófica que aún persiste pero que no basta para delimitar imágenes y sentidos distintos (2003: 150).

¹⁴ Chirinos también destaca la emisión de la palabra poética como gestación en la categoría maternal que permite la materialización de la misma. Muy detallado e iluminador es el análisis de Barrientos Silva (2002: 48-53). La autora pone énfasis sobre la conjunción de lo alto y lo bajo y la construcción de la subjetividad por medio del lenguaje cual ejercicio material: “La palabra es de ángel, guarda en sí la fuerza espiritual, pero el estómago y el hambre son humanos. Ambos, sin embargo, son inseparables” (52). Y añade: “Obviamente, redimir al cuerpo es también rebelarse contra la civilización y religión que concibió la disyunción alma/cuerpo y salvación/pecado” (53). Véase también Muñoz Carrasco (2007: 193-196). Estas observaciones están en la misma línea de mi propuesta según la cual el lenguaje poético contemporáneo opera una conjunción de los contrarios, superando las dicotomías de la cultura platónica y teológica dominante en occidente. Lo vimos en el primer capítulo. La escritura y la palabra recuperan su vínculo fundamental con el cuerpo en la poesía de Varela. Esto comprueba nuestra propuesta hermenéutica de una poética del cuerpo.

La recuperación de la dimensión erótica y germinativa del cuerpo recupera al ser de la caída, ya no un concepto negativo, como en la *Biblia*, sino un elemento de la *gravedad* que lleva a la *gracia* del lenguaje, más allá de la dicotomía entre carne y espíritu. Eduardo Chirinos compara la creación del poema con el nacimiento biológico, en un proceso de materialización que se cumple reactivando la ambivalencia maternal que está en el origen del proceso creativo (2007: 211-219).¹⁵ Varela dice:

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar biqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

entonces
no antes ni después
se empieza a hablar con lengua de ángel

Este elemento abstracto y elevado de la palabra es inmediatamente materializado; la poeta le atribuye carácter biológico y corporal, rescatando un lenguaje poético semiótico, en la acepción de Kristeva. En el texto las partes anatómicas procesan las evacuaciones biológicas del cuerpo. La escritura se vuelve un ejercicio material y carnal. Me parecen adecuadas las palabras de Muñoz Carrasco porque aclaran que el cuerpo es el medio imprescindible de la aprehensión del mundo: “En *Ejercicios materiales* todo pasa por el cuerpo, todo termina en él. También la realidad, por tanto, ha de ser asimilada de algún modo” (2007: 198). En “Ejercicios materiales”, la palabra participa simbólicamente del proceso alimenticio (desde la asimilación hasta la eliminación biológica):

¹⁵ En la misma línea de interpretación está el comentario de Rocío Silva Santisteban (2002: 36-37). La autora evidencia el rasgo ritual implicado en estos procesos biológicos del cuerpo que acomunan la palabra a la materialidad y advierte que el lector participa de este proceso corporalizante, llamado por la misma autora a compartir el texto (34-35). Leroi-Gourhan resalta el origen visceral de la creatividad, que nace del cuerpo orgánico y sus ritmos: “El funcionamiento normal del aparato intelectual entero está sometido a la infraestructura orgánica, no solamente cuando la máquina corporal está en buen o mal estado, sino en cada instante de lo vivido, en los ritmos que integran el sujeto en el tiempo y el espacio” (1971: 280).

y la palabra se torna digerible
y es amable el silbo de los aires
que brotan quedamente y circulan
por nuestros puros orificios terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula del divino cordero

santa molleja
santa
vaciada
redimida letrina

La atribución de lo sagrado a los restos corporales conjuga lo alto y lo bajo; los ruidos producidos por los orificios del cuerpo se enuncian con sarcasmo. Chirinos subraya la relación simbólica entre el nacimiento, el excremento y el poema (objeto, como un hijo). Llama la atención sobre el juego paranomásico entre *gracia* y *grasa* (2007: 217-219). De acuerdo con esta visión de la poética del descenso en Varela, Adolfo Castañón evidencia cómo la caída permite el “advenimiento de la palabra” en el poema:

Pues la asimilación de la palabra no depende exclusivamente de su bondad intrínseca. Está condicionada por un proceso de transparencia de las vísceras mismas. En la lengua agónica y oscura de Blanca Varela, sólo en las entrañas translúcidas, en la final reconciliación de lo alto y de lo bajo, se abre el acceso al decir del poeta (2007: 94-95).

Con el sarcasmo sutil de la voz de Varela, el alma es contaminada por el elemento biológico, incluídos los restos del cuerpo. Ya en “Monsieur Monod no sabe cantar”, de *Canto villano* (CV, 1996: 165), la poeta reclama con ironía intermedial esta corporalidad del ser humano. Con ironía lingüística, vuelve a expresar el desandar de la vida: “the end is the beginning”. Este absurdo de la existencia se asimila al proceso alimenticio, asumiendo un aspecto biológico que desintegra “toda la esperanza”:¹⁶

una lucecita vacilante como la esperanza
color clara de huevo
con olor a pescado y mala leche
oscura boca de lobo que te lleva
de Cluny al Parque Salazar

¹⁶ La atención al proceso alimenticio permite establecer una relación comparativa con otro poeta peruano de la generación del cincuenta, Carlos German Belli, aunque sin ninguna implicación intertextual entre los dos autores (Belli, 2004).

tapiz rodante tan veloz y tan negro
que ya no sabes
si eres o te haces el vivo
o el muerto
y sí una flor de hierro
como un último bocado torcido y sucio y lento
para mejor devorarte
querido mío

Con ironía, Varela establece una relación intertextual con las fábulas y cuentos para niños. Por medio de elementos ficticios o fantásticos, como “Mandrake criando conejos en algún círculo/ del infierno” y “la historia del canguro —aquella de la bolsa o la vida—/ o la del capitán encerrado en la botella/ para siempre vacía”, Varela configura el absurdo de la existencia. El vacío del vientre, que remite al absurdo de la creación biológica y simbólica, desemboca en el huevo, como la categoría maternal y procreadora. El amor es parte del absurdo de la vida que él permite. La estrategia no es el grito de dolor, sino una desgarradora ironía lúdica, anclada en la materialidad de la lengua y del lenguaje poético:

el vacío congénito
el huevecillo moteado
entre millones y millones de huevecillos moteados
tú y yo
you and me
toi et moi
tea for two en la inmensidad del silencio
en el mar intemporal
en el horizonte de la historia

La construcción repetitiva y anafórica según un esquema de ritmo ternario es reconocible en los tres momentos del fragmento. La armonía formal contrasta con el vacío existencial y la ironía lingüística que rompe toda forma. Como observa Suárez (2003: 183), hay un juego paronomástico con la canción de Frank Sinatra, traducida al español y al francés en un magma irónico y plurilingüístico. La habilidad expresiva de Varela culmina ese juego en los versos finales, con la cita de un soneto de Quevedo.¹⁷ Blanca Varela sustituye los conceptos quevedianos del polvo y la nada —que anulan el cuerpo carnal— con metáforas que configuran un cuerpo material, genético y erótico. Entonces, la palabra

¹⁷ Los versos que Varela resignifica, revirtiéndolos, son los siguientes de Quevedo: “Serán ceniza, más tendrá sentido;/ Polvo será, más polvo enamorado” del poema “Amor constante más allá de la muerte” (2005).

que mueve la parodia se corporaliza en la ironía. La misma biología es trascendida por la genética que garantiza la estirpe, única eternidad posible para Varela, más allá de la vida individual. Los versos finales proclaman:

porque ácido ribonucleico somos
pero ácido ribonucleico enamorado siempre

La palabra se asocia, así, a los procesos corporales químicos. Esta simbolización es pregnante en “Crónica” (CV, 1996: 211). La metapalabra es comparada con una función alimenticia y excrementicia. La categoría maternal es revertida por un elemento sacrificial.¹⁸ La violencia, casi siempre representada por los golpes, se agudiza en el entrecomillado que abre y cierra el poema: “a palos los mataré niños míos.” y “a palos los mataré niños míos, a palos los mataré.”¹⁹

El mismo elemento sacrificial es configurado por la sangre, como si la escritura fuera un ritual que permite la transformación del ser en la palabra. Kristeva lo evidencia en atribuir al sacrificio una función simbólica y tética que hace posible el lenguaje: “Le sacrifice instaure le symbole en même temps que l’ordre symbolique, et ce symbole ‘premier’ qui est la victime d’un meurtre, ne fait que représenter la violence structurale de l’irruption du langage comme meurtre du soma, altération du corps, captation de la pulsion” (1974: 72).²⁰ De este proceso surge todo el arte según Kristeva, también la poesía. De nuevo el cuerpo resulta ser la base de todo el proceso de la escritura poética, lo que nos interesa destacar en este análisis.²¹ La representación del sacrificio relacionado con la

¹⁸ Vuelvo a recordar la teoría de Leroi-Gourhan sobre la base visceral de la expresión creativa. Véase también Suárez (2003: 147-150)

¹⁹ Susana Reisz comenta: “Desde una doble distancia, la de la historia y la de la áspera ironía tan característica de su escritura, Varela dramatiza la tragedia colectiva de la Conquista y el genocidio fundador de la identidad peruana valiéndose de una polifonía caótica, en la que sobresale la voz andrógina de una *mater terribilis*, cuyo discurso se abre y se cierra con la feroz sentencia ‘a palos los mataré, niños míos’”. Véase también Suárez (2003: 186, 195-196, 210).

²⁰ “El sacrificio instaure al símbolo al mismo tiempo que al orden simbólico, y tal símbolo ‘primero’ que es la víctima de un omicidio, no hace sino representar a la violencia estructural de la irrupción del lenguaje como omicidio del soma, alteración del cuerpo, captación de la pulsión” (TdA).

²¹ Según la interpretación de Kristeva, el arte es el resultado de un sacrificio simbólico sublimado. El sujeto reproduce el significante, sea vocal, gestual o verbal, y así atraviesa el borde de lo simbólico para acceder a la *chora* semiótica que se materializa en la obra. Así el arte permite el afluir del *goce* en el lenguaje. De este proceso el sujeto poético crea un lenguaje heterogéneo que recupera el cuerpo y el movimiento en el texto. (1974: 77-83). Sin detenernos en el aspecto antropológico estudiado por Kristeva sobre la violencia que instaure no sólo al significado lingüístico, sino social y simbólico en general (72-76), aquí nos atenemos exclusivamente a la aportación de esta teoría sobre la producción del lenguaje poético, de nuestra

escritura es un rasgo común a Varela y Pizarnik, aunque en Varela, como dijimos, se desarrolla con menos profundidad y sin asumirse en primera persona, como en el caso de Pizarnik.

Diferentes críticos han llamado la atención sobre el tema del rito y el sacrificio en Varela. Adolfo Castañón asume que se trata de la máxima realización del lenguaje material postulado por ella:

La autoinmolación, el sacrificio del animal poético en el altar del lenguaje, la eucaristía vertiginosa del hombre con su sombra ha transitado, desde luego, por los rigores y disciplinas de la auto-observación, pero no se limita a un solipsismo devorador y accede a ver “la carne convertida en paisaje” (“Lección de anatomía”, *Ejercicios materiales*), accede al pacto, a la referencia, a convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo (2007: 95).²²

La femineidad también es representada por la sangre, que en este sentido remite al ciclo menstrual, la sexualidad y la maternidad. Sin embargo, aquí se trata de la creación simbólica. Se cumple a través de los golpes que rompen la barrera en el umbral entre carne y espíritu, realidad y palabra. Ésta siempre se queda ajena (211):

uno, dos, tres golpes en la piedra bastan y sobran. el alma se desnuda frente a la carne celestial. el ovillo de fuego rueda y el azar teje y desteje el lienzo original. tálamo de nieve para escribir con la primera sangre el nombre.

como todas las cosas la forma vendrá después.
ungida.

Es así como el sujeto poético regresa a la fase pretética y recupera un habla originaria que asume rasgos semióticos corporales. Destaco la fragmentación de estos versos y la descomposición de la sintaxis, intercalada por una puntuación seguida de minúsculas que rompe la regla gramatical, al tiempo que produce una continuidad de la

competencia. Sería complejo debatir toda la implantación teórica. Seleccione entonces sólo la idea del sacrificio vinculada a la escritura para explicar cómo ambas poetisas, Varela y Pizarnik, así lo representan, desembocando en una palabra semiótica.

²² Silva Santisteban establece una relación con Artaud, lo que acerca de nuevo a Varela a Pizarnik: “Así como Antonin Artaud, Blanca Varela presenta su propio cuerpo como el lugar del sacrificio, con esas figuras emparentadas con la pintura de Bacon, el amasijo de carne busca su animalidad en su redención. Ella es el cuerpo de un animal que se mutila para retoñar” (1994: 113). La referencia es al poema “Ternera acosada por tábanos”, de Varela, pero el tema del sacrificio es común en otros poemas citados. Véase, también, Muñoz Carrasco (2007: 192-193). Sobre el rito de sangre, véase Edgar O’Hara (1983: 21-22).

dicción más allá de la ruptura operada. Podemos notar también la repetición ternaria que cadencia la significación, la antítesis y el oxímoron que conjugan los contrarios, lo corporal y lo espiritual. La escritura se materializa porque la configura ese líquido orgánico fundamental, la sangre, que la somatiza. Una vez configurada la palabra como gestación, el nombre estalla, como si el sujeto poético simulara un parto simbólico. La página se vuelve un cuerpo que expulsa a la palabra poética en los límites de la significación. Ella es percibida como un acto alimenticio, tedioso e inútil, que lleva al ser humano al nivel animal (211):

ábrete sésamo. papiro. página tras página ábrete. llena de sabor la memoria. así te lea yo. divino aderezo, sabia pizca de sal, así te lea. masticando un pálido mendrugo. así yo, una rata más bajo el firmamento crujiente de la bodega.

El ritmo sincopado, cuya cadencia simula una efímera puntuación que elimina las mayúsculas, apremia el proceso simbólico –erótico, maternal y alimenticio– que representa la emisión de la palabra poética.²³ Simula el ritmo de un parto simbólico que se mezcla con el acto erótico, pero todo se reduce al acto alimenticio, en una desnuda materialidad del significante y del significado. Un exacerbado sarcasmo la lleva a reducir la existencia al puro acto de roer, comparable al tedio de la reproducción, percibida como animal y mecánica. De forma similar, por metonimia, la lengua representa la inutilidad de la expresión poética. Es comparada con un género alimenticio por medio del adjetivo que remite al acto de cocinar. La glotonería metaforiza la ilusión de la palabra, vuelta puro resto, en esta configuración biológica y corporal. La poeta sintetiza con vehemencia todos estos conceptos en el fragmento IV del poema:

²³ Andrea Cote Botero explica: “El verso aquí siempre se está rompiendo, no hay una sintaxis permanente, la sintaxis característica es la de la descomposición de la sintaxis”; “Vale la pena resaltar también que el uso particular que se hace del punto aquí se encontrará varias veces en los textos de la peruana. En este caso, el uso del signo ortográfico no motiva la aparición de una mayúscula, sólo funciona para separar los componentes de la enumeración, como si se tratase de una coma. Sin embargo, pareciera la poeta no querer usar tal signo, como para poner de manifiesto que tampoco es lícito el uso de la coma porque no hay suficiente relación causal entre ambas ideas: ellas están allí apretadas unas sobre otras, encadenadas por un signo ortográfico distinto, que no es estrictamente el punto o la coma, que quizás sea aquí finalmente uno que se encuentra a medio camino entre ambos” (2007: 128-129). Este comentario demuestra cómo la poeta rompe las reglas ortográfica para crear un propio orden del discurso poético, desde la estructura del lenguaje y la convención de la escritura. Libera al significado siempre a partir del significante, así crea sus propios dispositivos semióticos del texto hacia una palabra corporalizada.

gran creador el hambre inventa paraísos. los cerdos y los hijos de los cerdos se vuelven héroes. procrean, asesinan, procrean, los cerdos.

el pasado besa con furia sus lívidos traseros al viento. el océano se llena de guiños maliciosos. aquí y allá se abren y cierran flores de dudosa espuma.
canto falaz de le lengua guisada a muerte viva.

ah famélicos glotonos vencedores de sirenas.
¿qué dicen ellas, qué cantan en el oscuro tránsito del colon al vacío?

antes que ustedes otros, cruz en ristre, lágrimas negras como clavos. temor de dios y hambre.

El hambre vuelve. La palabra es expulsada a la nada como si fuera un deshecho. En cierta forma la palabra vuelve a cobrar carácter cinético aun dentro del cuerpo orgánico, que dinamiza la cristalización de la escritura. El elemento visceral del cuerpo somatiza al texto porque se hace sustancia del significado. Al mismo tiempo, reactiva la ambivalencia simbólica de la palabra a partir de la *chora* semiótica, porque esta visceralidad semántica se introduce también como dispositivo significante, cargando así al lenguaje poético de corporalidad. De nuevo son los elementos rítmicos y sonoros que producen un significado heterogéneo, según la teoría de Kristeva. La significación adquiere también un trasfondo de denuncia social, finamente alusiva. El hambre insaciable remite a los límites de la palabra y los personajes bíblicos principales se corrompen orgánicamente (fragmento V). El sujeto colectivo que se consume en el acto de roer es devorado, a su vez, por una calamidad oscura, metaforizada de manera irónica por la ballena bíblica, comparable él mismo a la figura mítica de Jonás. Si no puede digerir la vida, participa de la consumición orgánica que corrompe la carne humana y animal. El ser y la palabra acaban siendo puro resto excrementicio, sin pudor de reconocerlo y proclamarlo en el texto poético, de manera irreverente y desbocada:

se viaja en la misma orca indigesta. ajonasados todos. sin tuétanos ni risa. hechos mierda. sólo mierda. arrodillada mierda sin sombra.

Es muy eficaz el neologismo paródico del verbo “ajonasados”, que remite lúdicamente al ajo y al nombre bíblico de Jonás. Varela usa un lenguaje crudo y duro, expresado por una conciencia aguda y lúcida frente a la existencia y la palabra, por medio de una apremiante repetición ternaria. Otra vez, la puntuación es paradójicamente

superflua, no logra pausar la violencia expresiva. Tal vez la poeta alcanza la *fiat lux* en la orilla, por lo que “a lo lejos alguien canta”, pero quedan profundas dudas existenciales que ni la palabra puede consolar.

El origen mítico de la escritura. El cuerpo como estirpe

El libro de barro es una síntesis de este proceso creativo. Aunque se pueden reconocer la evocación de la luz, del silencio y de la música en toda la obra de Varela, me parece que en éste se conjuga todo con gran coherencia. Cronológicamente no es el último libro, pero puede considerarse como la obra que culmina el proceso de corporalización de la palabra hacia el canto reconciliante. Muñoz Carrasco lo resume así:

Podría casi afirmarse que, más que una concatenación de visiones, se produce en *El libro de barro* una visión matriz —que tiene que ver con el origen de la estirpe, con el nacimiento de la vida en el mar— de la que surgen muchas otras para completarla (2007: 211) [...]. De la caducidad omnipresente del cuerpo de *Ejercicios materiales* se pasa a una vivencia del mar que retrotrae al sujeto al origen mítico de la estirpe. A ella regresa el sujeto después del hartazgo carnal (2007: 212).²⁴

El tiempo traza un círculo que da vuelta en redondo sobre sí mismo (Muñoz Carrasco, 2007: 218-222), vacío, amenazante; ni la estirpe es garantía de eternidad. Lo señala Gazzolo: “el poemario se abre y se cierra con alusiones a la articulación vida-muerte y a la relación simbólica del mar con ésta y su misma estructura refleja el diseño circular de los ciclos vitales” (2007: 81). En tres sesiones, Varela configura este ciclo, inerte y opaco, que sólo deja polvo tras de sí. Todo es pérdida; por eso, en un primer fragmento, Varela escribe (CV, 1996: 218):

Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo.

Esta circularidad se inscribe en el paisaje marino, que comprende mar y arena en el tropo metaforizante del tiempo cíclico. Varela no emprende un camino hacia el origen absoluto, como Pizarnik, pero sí un regreso al silencio primigenio; se queda en lo inerte del tiempo, en una eternidad estancada: “El reloj vuelve a dar las horas perdidas” (CV, 1996:

²⁴ Sobre los rasgos generales del poemario, véase Eva Guerrero (2007: 69-74).

226). El polvo y el barro configuran la pérdida y el vacío, una escritura que se desliza en la transparencia, mientras el cuerpo se deshace como elemento etéreo. Cuerpo, memoria y palabra son configurados por el polvo. Los tres elementos que conducen a la escritura del poema acaban en la nada porque la finitud es el destino de toda cosa. El polvo es la metáfora privilegiada de esa finitud, puesto que todo se consume y precipita en la nada. Varela lo señala en una entrevista (Valdivia Paz-Soldán, 1998). La escritura se vuelve un signo transparente en un libro de barro. Lo aclara sucintamente Valdivia Baselli:

El barro, en este libro, es la materia prima desde donde se construye el mundo y el mundo a partir del hombre: el barro viviente. Esta interacción que descansa frente a frente entre las dos existencias: lo que existe y lo que “nos existe” (y existe desde nosotros) se enmarcan entre el yo que estudia de cerca ese proceso creativo y enriquecen el ámbito de lo vivido y lo que se espera. La existencia está, en este libro, endurecida bajo la arena, recuperada siempre y vuelta a perder; es minuciosa hasta en el azar, asible sólo en el ejercicio atento y metafísico del que ingresa en sus resúmenes (en cada huella que se aleja) y aprende (2003: 22).

Es evidente la referencia bíblica a la creación del ser humano. El libro remite a la escritura antigua esculpida en placas de piedra o barro, atribuyéndole un carácter deleble al testimonio.²⁵ La escritura recupera la oralidad de los tiempos míticos, la expresión musical, palabra ya no gesto, sino voz que el cuerpo físico hace posible. El poema en prosa pone en movimiento a la palabra, con una elasticidad expresiva que el verso no concede.²⁶ Sobresalen algunos elementos narrativos y las frases fragmentadas, a veces de una única palabra, como si se tratara de versos.

²⁵ Resulta interesante la relación que puede establecerse con *El libro de arena*, de Borges, un libro con números arbitrarios de páginas, sin principio ni fin, con inscripciones enigmáticas. En el cuento acaba abandonado en los anaqueles de la Biblioteca Nacional (Borges, 2000: 130-137). También se trata de un libro fuera del tiempo con inscripciones efímeras. Varela coincide con Borges en dudar de la real capacidad de la palabra de garantizar la memoria y la eternidad, de la escritura y de la especie.

²⁶ Para las características generales del poema en prosa véase la introducción de Jesse Fernández en *El poema en prosa en Hispanoamérica*. (1994). Véase también Valéry (1990: 147-156). Sobre el poema en prosa en Blanca Varela, véase Modesta Suárez (2003: 110-116), que subraya el carácter dinámico de *El libro de barro*: “De todas formas, Blanca Varela siempre ha mantenido el nombre de poemas en prosa para estos fragmentos dispuestos de manera singular dentro del espacio de la página. En ambas ediciones, se nota la ausencia de título, la misma organización en párrafos-fragmentos cuyo número varía entre uno y cinco; los poemas están instalados en el tercio superior de la página, en un espacio que nunca compite con lo blanco de un pie de página que se explaya hacia lo alto. Además otros espacios en blanco se abren, notables entre párrafos (con dobles espacios) y los blancos diseminados dentro del texto que van agujereando en forma sistemática los párrafos, ahí donde se juntan dos frases. [...] El retorno de la forma blanco-escritura-blanco crea un ritmo y un retorno, permite el paso, el pasar de un poema a otro: fluidez y pleno dentro del poemario (entre poemas) cuando el blanco relaciona a la vez que aísla del poema siguiente” (2003: 199-200).

En *El libro de barro*, el mar es otro cuerpo que en la repetición cíclica de las olas simula una continuidad histórica más allá del ser, de los cuerpos, de las palabras. Es el lugar de la vida y de la muerte al mismo tiempo. Éstas se conjugan más allá de la palabra; la sangre sustituye a la tinta en la página. Dice Varela: “El lugar bajo el árbol, huyendo del sol. Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia ejemplar” (CV, 1996: 221). El cuerpo anatómico sigue autorrepresentado, semiotizado en el texto como escritura. El texto se vuelve somático por medio del proceso metafórico que trastoca el orden antropológico y vegetal, terrenal y cósmico. El cuerpo asume aspectos vegetales, así como la estructura del esquema corporal se trastoca en la autorrepresentación. Las estrellas adquieren un carácter corporal y la cabeza se asocia a un orden cósmico. Como se fragmenta el texto, se fragmenta el cuerpo. El elemento germinativo surge de un cuerpo despedazado, como restos perdidos en la arena (CV, 1996: 221):

Miembros en flor. Pies de cinco manos, estrellas crucificadas y la testa que cruza la red como un astro instantáneo en el juego del ocaso.

Camino a las islas los pájaros no cantan. La historia de la historia es el mar. Ola sobre ola, plegándose.

La categoría maternal, que suele activar el dispositivo semiótico en el texto, trasciende hacia una dimensión cósmica. El huevo remite al nacimiento como principio vital. Lo interior se vuelve exterior, la piel se revuelve como un guante para revelar la intimidad del cuerpo en su origen. Del blanco al amarillo, la poeta inscribe y hace nacer la vida en el libro simbólico. De manera especular, hablando consigo misma o con un interlocutor desconocido, dice (222):

Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío. Mi piel el revés del cascarón donde la vida ardía.

Anótalo en tu libro. Yeso, oro, viejos ocre, luz vertical. Absurdo fuera no festejar este tesoro.

Una ironía amarga recorre este último verso; al fin y al cabo, la poeta es consciente de la paradoja de las palabras. El nombre no sacia, ha dicho repetidamente. Al contrario, la

verdadera plenitud está más allá de la paradoja del nombre: prescinde del nombre. Por eso, Varela escribe: “Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son lo mismo?/ Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre” (225). El cuerpo oscila entre la gravedad y la gracia: “Salvación de qué. Para qué. Cuándo. Férreo sinsentido./ Celestial es el garfio de la carne en tránsito” (234).

La divinidad no salva ni revela. Con el sarcasmo que le es propio, la poeta reniega de la luz divina y reveladora: “Revelación: balbuceo celeste” (219). Sólo al ponerlo a nivel humano, concebido como imagen del cuerpo, no al revés, corporalizándolo, Varela puede aceptar a Dios: “Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía”. El balbuceo remite al carácter fragmentado de esta obra, así como indica la no articulación, la incapacidad de expresar el sentido, el estado previo a la palabra. La palabra en sí se fragmenta en su materialidad constitutiva a nivel fónico.

A partir de la negación del dios patriarcal, en ese ámbito cosmogónico y mítico, Varela sintetiza la feminidad en la imagen arquetípica de una diosa lunar, fuente de oscuras transformaciones, pero también origen mítico y metafórico de la fertilidad.²⁷ En este sentido, la luna es también símbolo de la creatividad poética, ya desde el romanticismo. La violencia es latente en esta recreación personal del mito, vinculada de nuevo con un acto ritual; la oreja cortada remite a van Gogh y al poema “Auvers sur-Oise”. La divinidad se feminiza (236):

Una oreja de plata, recién mutilada, es la oyente luna recién nacida. Ni tú ni yo sabemos escuchar (esa música). Los huesos de la noche giran humanos y enamorados y allí está la diosa derribada o dormida, en un alto rincón, como una flor la carne recogida en el perfil puede abrirse para asombrarnos, para asombrarnos. Y luego, tal vez la piel más tersa y coloreada, el iris más oscuro y cerrado.
Ella, la luna naciente, ya agonizante.

La palabra se emite como luz en un proceso germinativo simbolizado por la corporalidad de la voz, en la oralidad configurada metonímicamente por el oído y la música. Así, junto con la gestualidad, la corporalidad ya no es sólo autorrepresentación, sino acción performativa reactivada en el texto. La apertura remite al nacimiento. Ya el primer fragmento de esta obra anuncia una fertilidad que supera la muerte y el silencio. Los

²⁷ Véase la referencia a Luna, Selene y Diana en la mitología clásica (Grimal, 1981: 328, 475, 136).

restos en la arena, los huesos de la estirpe, simbolizan la historia y la memoria, mientras el mar es el cuerpo simbólico que conjuga vida y muerte. Un gesto abre el poema, ritualiza el imposible sondeo de la memoria colectiva: “Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante” (CV, 1996: 217). Ese verso remite también a la inefabilidad de la palabra, que no logra cristalizar la memoria (Muñoz Carrasco, 2007: 212-213). El agua es un líquido amniótico y un fluido mnemónico al mismo tiempo, abriendo simbólicamente el cauce a la *chora* semiótica en el texto, durante la escritura. Los picos de aves son como una boca que emite la palabra (CV, 1996: 217):

La salud aferrada a la roca. Piedra sensible a la luz. El cazador carece de manos y de pies.
Es ciego y desea. Y su deseo es el bosque bajo el agua, poblado de sexos en flor o de flores
maestras que horadan el silencio con sus grandes picos rojos y lentos.

La aliteración de los fonemas /s/ y /c/ hacen sibilinos estos versos sonoros y materiales que remiten a la voz y la música. Por lo que se refiere al significado, el bosque alude a un lugar mítico y la cacería del cuerpo mutilado remite al mito de Diana cazadora, otro elemento en común con el “Árbol de Diana”, de Alejandra Pizarnik. El sujeto poético se caracteriza por la ceguera y la actividad zahorí. La falta de miembros superiores e inferiores, que configuran un cuerpo fragmentado, es compensada por el cuerpo íntegro de la libido, que simboliza el nacimiento de la palabra desde el silencio.

Desde un acto especular, representado en el texto por el niño que se mira en el espejo y ve a un monstruo —metáfora de la alteridad necesaria para forjar la palabra personal—, el proceso de corporalización se intensifica.²⁸ Las sinestesias expresan esta alteridad, que se materializa en la palabra hecha cuerpo. Como anota Cote Botero: “Abundan los ejemplos de esta figura del lenguaje, que en sus textos se presenta como una costumbre de otorgar materialidad poética a lo abstracto” (2007: 138). Varela escribe, por ejemplo (223):

Al pelar un fruto abruma el misterio de la carne.

²⁸ Sin la intención de abarcar los aspectos psicoanalíticos en nuestra hermenéutica del cuerpo, me limito a hacer referencia a la teoría del espejo de Lacan, sobre todo en los capítulos intitulados “El estadio del espejo como formador de la función del yo [“je”] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” y “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, que explican la formación del sujeto como proceso simbólico de identidad a través del lenguaje a partir de la imagen especular (Lacan, 1971-1978: 11-18; 305-339).

Los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos descubren la fragilidad de cualquier límite.
Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume.

Tacto, oído y olfato corporalizan el acto simbólico de la escritura poética, siendo los sentidos elementos fundamentales para el entendimiento y el conocimiento humano a través del cuerpo, junto con la inteligencia y la creatividad (Leroi-Gourhan, 1964: 351-386; Haegel, 1999: 217-230). La poesía de Varela produce una voz que recupera la memoria insondable y profunda: “Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar con paciencia que el recuerdo destile en nuestro oído su jerga de aguas negras”. La infancia, junto con el agua, la arena y el bosque, remite a la categoría mítica de la memoria colectiva y personal. Se trata de palabras que metaforizan elementos originarios y primordiales del ser y de la naturaleza, compartidos por la especie en la percepción del pasado. La poeta recupera una escritura originaria en un imaginario apenas aludido. Alejandra Pizarnik desarrolla profundamente estas categorías metafóricas, pero Varela también alude a ellas al expresar a la palabra que invita a la reconciliación.

Si antes se aproximaba al ser humano con los animales, ahora el mundo vegetal asume rasgos humanos y animales, en una creación que alude a un proceso mítico. Todo participa de una metamorfosis, acompañada por el movimiento del texto entre espacios y silencios frente a las palabras físicas y sensoriales emitidas por un cuerpo performativo, en la oralidad. En un fragmento, leemos: “En el aire, donde la razón y la locura se cruzan, hojas alucinantes de un árbol repentino que resuena como un animal condenado a vivir hacia adentro” (CV, 1996: 231). El árbol metaforiza a la voz en “Es más veloz el tiempo” (CV, 1996: 134), de *Valses y otras falsas confesiones*.²⁹ Sin embargo, la locura no es exaltada como en Pizarnik —para Muñoz Carrasco, se trata de “una forma de la conciencia” en Varela (2007: 135)—; es un medio de la expresión poética, apenas aludido, para lograr la apertura perceptiva que lleva a la modulación de la palabra: “Mil pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas, borradas y nuevamente encendidas en la noche más larga de un ser vivo que gime” (CV, 1996: 231). Siempre, dentro de la categoría del nacimiento, el

²⁹ El árbol es la figura mítica que fuerza la palabra más allá del límite, rescatando su carácter oral y musical (Muñoz Carrasco: 214). De nuevo es posible una comparación con Alejandra Pizarnik, quien también crea un árbol mítico. Varela escribe: “al centro el viejo gesto/ de un árbol que me agrade/ con la inocencia de los árboles/ la canción/ que atraviesa la nube”.

cuerpo se vuelve palabra; la voz poética llega a ser un lamento doloroso, como si se tratara realmente de un parto simbólico: “Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea./ Descansa el eco” (231).

En este poemario opera el dispositivo semiótico del texto según la teoría de Kristeva, antes en la simbolización del cuerpo maternal que reactiva la *chora* semiótica y, como resultado, en la materialidad del lenguaje elaborado que remite al gesto y a la oralidad. El significado tiende al hermetismo, puesto que la poeta explora las profundidades de una memoria personal y colectiva, trata de rescatar un imaginario primordial en el cual reformular la palabra poética. Aunque Varela no busca la otredad originaria del ser, se dirige al umbral de lo simbólico y lo pre-simbólico. Roza la categoría psíquica del sueño y el magma del lenguaje preedípico. Y aunque no se deja impregnar por estas fuerzas, sí las reclama unos momentos, en búsqueda de un sentido mítico de la existencia, que para ella resulta imposible. En cambio, Alejandra Pizarnik elige la inmolación a esta experiencia trascendental.

En *El libro de barro*, el fuego y la sangre aluden a un sentido ritual que ubica a la palabra poética en el nacimiento del ser y del lenguaje. En el regreso a esa dimensión mítica de la existencia, el paisaje se hace corporal, la arena asume un aspecto carnal en esta germinación simbólica (CV, 1996: 238):

Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego precedero, arcano.

Todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas.

La poesía mora en el cuerpo, se explicita en éste, incluso como elemento musical. La poeta rememora el canto, vuelve a proponer la oralidad de la palabra corporal. La organicidad del cuerpo impregna la escritura a través de la sangre y los líquidos. Los restos humanos que fijan la memoria —el pasado perdido metaforizado por la arena, el polvo y el barro— son los huesos.³⁰ Pero estos escombros del cuerpo viven en el lenguaje e

³⁰ Castañón escribe: “La memoria, hija del limo, se remonta en busca de aquellos vestigios, de aquellos huesecillos reminiscentes con los que ha fraguado su alfabeto la condición poética” (2007: 96). Lo señala también Muñoz Carrasco (2007: 213) y Giovanna Pollarolo (2007, 264-265) remite al origen y al génesis bíblico.

impregnan el acto de la escritura poética. Y a través del ritual, la sangre es la sustancia sacrificial que permite la recuperación del elemento musical de la palabra. Es impresionante observar cómo huesos y sangre se vuelven instrumentos sonoros que revitalizan al cuerpo simbólico representado en la escritura poética. Así se constituye la palabra, pero una palabra ancestral, oral y corporal, que resurge del silencio (CV, 1996: 220):

La sangre del cordero africano es indeleble.
También las flores de labios prietos, sedientos.
A la mitad del campo agoniza semejante luz sin advertencia. Como un arpa del señor los huesos suelen llorar al son del viento. Destilan música los huesos, al son del hambre

Labios y hambre representan al cuerpo anatómico y orgánico, mientras que las flores y los huesos aluden a la palabra. La nada existencialista permanece, metaforizada por el polvo, la arena, la ceniza, en versos prosaicos y herméticos. Pero la percepción logra abrirse a través de ese cuerpo vuelto palabra ancestral en el texto poético: “Ojos susurrantes se abren y cierran donde ni cal ni arena fueron sino edades y cenizas del corazón” (220). Las aliteraciones operan la musicalidad del lenguaje, que implica indirectamente una performance.

El corazón es el órgano que late en el centro del poema corporal, impregnado de la organicidad del cuerpo humano, en el umbral entre la vida y la muerte (Areta, 1996: 492-493). Varela escribe (CV, 1996: 228):

Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre.

Como evidencia Suárez, de nuevo se conjugan gravedad y gracia en estas palabras, somáticas porque en éstas el cuerpo se semiotiza en su biología (2003: 166). Sigue la construcción antitética del significado, por fragmentos de versos en una prosa que desmiente su propósito de organicidad textual. El ritmo apremiante elude la puntuación, esta vez seguida por letras en mayúscula, sin embargo, la dicción es más sincopada. Por medio de un oxímoron, el corazón articula una palabra que brota desde el silencio: “Poesía. Silenciosa algarabía del corazón” (228). La música corporal vuelta palabra es la única expresión posible a partir del silencio, en busca de una reconciliación, aunque imposible,

anhelada (Barrientos Silva, 2003: 56). El silencio y la música configuran toda la obra de Varela, a través del cuerpo. Su canto no es ritual y órfico, como en Pizarnik; se trata de un canto corporal con un trasfondo colectivo y cósmico. El cuerpo del sujeto poético y el cuerpo del ser humano, son ese centro inalcanzable del universo.

Varela evoca cierta trascendencia, pero nunca logra dar el salto. No se coloca en la otra orilla, en las tinieblas del inconsciente, como hará Pizarnik. Por medio de sus “ejercicios materiales”, la poeta se queda de este lado, en la contingencia real y temporal del cuerpo perecedero que contamina la palabra poética. Pero, a pesar de la finitud y el límite, el cuerpo autorrepresentado se vuelve palabra en la configuración metafórica. El texto somático produce a la palabra semiótica, porque a través del elemento biológico, la palabra se carga de pulsiones que la liberan de la rígida cristalización en la página. Más aún, remite al gesto y a la voz que preceden la escritura, al cuerpo antes de la palabra. Más allá de la sombra se desprende la luz; más allá del silencio se percibe el canto, la oralidad de la palabra. Sólo atravesando simbólicamente el cuerpo real, el sujeto poético logra liberar su lenguaje personal.

De manera parecida, pero más extrema en su búsqueda ontológica, Alejandra Pizarnik también vive una experiencia de la palabra corporal en la poesía.

CAPÍTULO III. ALEJANDRA PIZARNIK

3.1 Personalidad y formación literaria

Alejandra Pizarnik asumió la poesía como un absoluto y fundamental proyecto de vida y de expresión artística. El lenguaje acabó por ser su única morada en una existencia desamparada y angustiada, incapaz de responder al llamado pragmático de la vida, siempre proyectada en un más allá trascendente. Estos rasgos de su sensibilidad literaria se establecen a partir de su personalidad, por lo cual es imprescindible esbozarla en este apartado junto con su formación intelectual. Como para Varela, éste no es un intento biográfico, sino un esfuerzo para aclarar los vínculos entre la vida y la obra de Pizarnik, particularmente estrechos. Ella de alguna manera se inmola a la poesía, por lo cual su ser se traslada al texto haciéndose inmediatamente palabra. Para entender este proceso, convendría dilucidar algunos rasgos biográficos y formativos de su persona que aquí se presentan. No nos interesa trazar una biografía de esta poeta argentina para encontrar una intencionalidad en los textos poéticos. Abarcar aspectos de su sensibilidad creadora y formativa es fundamental para una exégesis profunda de su poesía. Es verdad que Pizarnik creó un yo ficcional que se multiplica en diferentes identidades y voces, pero también hay que tomar en cuenta que ella se identificaba por completo con su poesía, con el texto que escribía. Por lo tanto, en este caso peculiar el yo ficcional coincide con el yo empírico que lo crea.¹

En el caso de Pizarnik, más que en las entrevistas, los elementos biográficos y creativos se encuentran en escritos como los *Diarios* y las *Correspondencias*, así como en la biografía fundamental de Cristina Piña. La autora no puede evitar el análisis de la obra

¹ Remitimos de nueva cuenta al estudio de Wladimir Kryszinski, “‘Subjectum comparationis’: las incidencias del sujeto en el discurso” (2002: 270-286). El sujeto que escribe y el sujeto de la dicción están en estrecha relación, al punto que el autor concluye: “La literatura está siempre en devenir bajo la influencia del sujeto, cuyo discurso la redetermina cada vez” (2002: 286). Este concepto coincide con la idea de Helena Beristáin, según la cual en el poema lírico hay una interdependencia directa entre sujeto autor y sujeto poético: “El yo enunciador del poema lírico permanece fundido con el yo del autor, a diferencia de lo que ocurre en los otros géneros literarios, pues el poeta comunica desde una experiencia auténtica por el hecho de que no desempeña un papel ficcional [...]” (2004: 56; pp. 54-60). Puesto que Pizarnik se identificaba con su creación poética, esta relación es muy estrecha. No se trata de textos autobiográficos, sino de textos líricos, donde la experiencia de vida de la poeta se traslada a ellos, aun creando un yo poético ficcional.

poética y prosaica de Pizarnik mientras traza su vida. A partir de los cinco nombres en los que la poeta se reconoce en diferentes etapas de su vida, Piña resalta la construcción del “personaje alejandrino” operado por Pizarnik. La búsqueda de esta identidad, personal y literaria, conformará toda la escritura de la poeta. Los *Diarios* dan fe de ello, porque la escritura íntima que versa sobre traumas y aspectos emocionales de la autora se entremezcla con reflexiones sobre la literatura y el quehacer poético. Tan es así que Pizarnik construye su escritura a través de los textos poéticos, pero junto con sus reflexiones en el diario y en sus correspondencias. Lo destaca Patricia Venti en su investigación sobre “el discurso autobiográfico” en Pizarnik:²

Desde el principio, el diario pizarnikiano funcionó como una crónica de sus días que además le ofrecía una seguridad para la autocreación, un lugar donde podía tratar de integrar en una totalidad significativa la multiplicidad de sus yoes. Una de las piedras angulares en *Diarios* es su hibridismo, cuyas anotaciones se convierten en un juego especular. Pizarnik escribió acerca de por qué, cómo y cuándo escribía los libros, las críticas, las reseñas, las cartas; a través de los diarios de otros escritores (Woolf, Mansfield, Kafka, Pavese, etc.) elaboró una reflexión metaliteraria que le permitió examinar sus propios mecanismos y procesos de la escritura (Venti, 2008: 41).

Siendo el diario la forma autobiográfica por excelencia, es inevitable establecer una relación estrecha entre sujeto empírico y sujeto poético en el caso de Pizarnik, aun cuando su yo real está ficcionalizado en la forma escritural del diario. Además, la forma de escribir es la misma que en la obra poética y prosaica, prevaleciendo la no linealidad, el *collage*, el fragmento (Venti, 2008: 42-43). Si el diario cumple una función catártica, también se trata de una comunicación pública para dar a conocer ese personaje literario que Pizarnik necesitaba construir continuamente, para trascender la realidad. La alienación abre, ahí, un espacio imaginario que multiplica la identidad, pero sobre todo se hace escritura, literatura: “El diario no fue un sustituto de la obra artística sino su sostén y, a medida que escribía, iba conformando una identidad fortalecida con el tiempo” (Venti, 2008: 55-56).³ Si, en la obra

² Sobre los diarios en general, véase el aporte de Federica Rocco (2006).

³ El estudio de Venti es enriquecedor porque se basa no sólo en las páginas publicadas del diario de Pizarnik, sino también en las páginas reservadas que constituyen el archivo de Alejandra Pizarnik en Pittsburg. Hablo de multiplicación de la identidad porque Pizarnik se proyectaba en la escritura a través de un proceso de ficcionalización de su ser, produciendo voces plurales. La extranjería y la búsqueda de la otredad al mismo tiempo que problematizan la identificación unitaria de la poeta con una realidad empírica y un lenguaje literario generan una enunciación emitida por un sujeto poético que se pluraliza, inventando identidades y voces diferentes en otro plano de la realidad, la memoria en el diario y la “magia” en la poesía.

poética, Pizarnik da entrada a su corporalidad con la opacidad de las palabras, ya en el lenguaje y las reflexiones de los diarios anuncia esa batalla constante. En éstos, es evidente el descenso a lo corporal a partir del lenguaje, desde la violencia y lo abyecto. El vínculo entre la voz biográfica ahí ficcionalizada y su poesía queda muy clara. Venti subraya aspectos autobiográficos corporales en la escritura diarística, mismos que destacaré en la obra poética, más adelante (Venti, 2008: 81). La coherencia entre lo vivido cada día, expresado en la intimidad del diario, y la literatura, es extrema. No sabría hasta qué punto valdría la pena relacionar esta manera de ser con la postura del poeta maldito o con la ideología surrealista que llega a exaltar el suicidio. Se suele escuchar que Alejandra Pizarnik ya es una poeta de moda, y esto porque la crítica ha puesto mucho énfasis en su personaje literario, exaltando cierto *malditismo* que acaba siendo un cliché. César Aira, en cambio, destaca la espontaneidad del “personaje alejandrino”, cuya clave principal era la juventud:

Se fue perfeccionando a partir de rasgos espontáneos, todos los cuales se envolvían de una justificación poética, que tomaba la forma de una amplificación metafórica. No hay motivo para creer que hubo una manipulación cínica de la realidad. La dificultad de vivir era genuina, pero ahí justamente intervenía el personaje para verosimilizar a la persona real y justificarla (Aira, 2001: 13).

Comparto este punto de vista, porque creo que Alejandra Pizarnik fue un personaje artístico muy auténtico y coherente, porque expresaba con sinceridad sus angustias a partir de su experiencia de vida, para nada entregada a una moda o a un modelo en lo privado y lo creativo. Quiero decir que si, de alguna manera, creó su propio personaje literario, especular en su relación a su vida real, no lo hizo por una pose estética o filosófica, sino a partir de lo profundo de su ser y de una forma de asumir la vida y la literatura, cuyo origen remonta al romanticismo. No hay ostentación alguna; la poeta pagó el precio de su inmolación a la poesía y de su pensamiento nihilista. Pizarnik fue una mujer rebelde y desamparada, debido a su historia personal, cuyas raíces se hundían en el exilio, y cuya personalidad se traspone en la obra a través de máscaras y voces multiplicadas.

Vida y formación juvenil en Buenos Aires

Alejandra Pizarnik nació en Avellaneda, Argentina, el 29 de abril de 1936, segunda hija de padres de origen ruso (de la región de Ucrania), emigrados a América del Sur para huir del drama de la guerra y el nazismo, puesto que eran judíos. Junto con su hermana Myriam, la poeta creció en un ambiente familiar austero, pero al mismo tiempo progresista. Alejandra fue educada en la escuela pública de Buenos Aires y en la escuela judía, simultáneamente. Tuvo una niñez bastante equilibrada, si bien ya expresaba rasgos de una personalidad angustiada y contradictoria, asimismo revelaba su aptitud para la escritura. Lo podemos leer en la biografía de Cristina Piña:

Una infancia con dos caras —como la mayoría de las infancias—: por un lado la armonía y el bienestar económico, hechos a fuerza de trabajo, las travesuras y la libertad de unos padres comprensivos y un barrio donde se jugaba en las calles o en las casas de las amigas; por el otro la tartamudez, el asma, la gordura —si bien este problema se convertiría en algo verdaderamente importante sólo en la adolescencia—, la hermana linda y perfecta. Al margen de ellos, tal vez reconciliándolos o presentándose como un camino para ir más allá de ellos, la máscara de la literatura que ya comienza a definirse: desde chica a Buma le apasionaba escribir, como lo recuerda su hermana (Piña, 1991: 32-33).

Desde niña nuestra poeta vivió cierto desamparo y lo reflejó en su manera de ser y su lenguaje literario. En la adolescencia expresó su rebeldía en la manera de actuar, hablar y vestir —contra todo modelo oficial de feminidad—, en la manera de arreglar su cuarto con paredes pintadas de negro, y con sus poemas en papeles sueltos colgados en éstas. Ya en la universidad, entre estudios de filosofía, letras, periodismo y luego artes plásticas, con el pintor surrealista Juan Batlle Planas, su personalidad es marcada por un acto radical: el cambio de nombre de Flora (con sus variantes familiares de Buma y Bímele) en Alejandra (con la variante rusa de Sasha para los amigos). Un gesto casi iniciático que inaugura la asunción de la escritura como proyecto absoluto de vida, dentro de una precoz seducción por la muerte como medio extremo de trascendencia.⁴ Esta rebeldía y esta fascinación por la muerte reaparecen en toda su obra. En su diario el 11 de noviembre de 1955, la

⁴ El mismo desconsuelo se manifiesta en la identificación con el poeta italiano Giacomo Leopardi, cuya angustia comparte, al mismo tiempo que dice rebelarse contra él (Pizarnik, 2003: 43-6). Esta fascinación por la muerte tiene una tradición literaria desde el romanticismo. La muerte representa lo desconocido, la otra cara de la realidad, el misterio previo a la existencia, lo oscuro, por eso seducía a Pizarnik.

adolescente exclama: “¡Oh, cómo deseo vivir solamente para escribir!”; y el 28 de julio protestaba: “¡Quiero estar sola! ¡Quiero *tiempo* para estudiar!”; pero ya al 26 de septiembre de 1954 escribía: “El sueño cae misteriosamente a mi cuerpo y lo toma suavemente. Acá, entre el cansancio y el humo, entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo: he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir” (Pizarnik, 2003: 64, 40, 17). Sin embargo, esos años son formativos, la poeta entra en contacto con personalidades salientes de la cultura argentina y, en 1955, publica su primer libro, *La tierra más ajena*, gracias al apoyo económico del padre, siempre tolerante y atento a la expresión artística de la hija. Es el profesor Juan Jacobo Bajarlía, de la Escuela de Periodismo, quien se preocupa de la compilación en libro de los textos tempranos de Pizarnik; gracias al editor Arturo Cuadrado la poeta conoce a Batlle Planas, Oliverio Girondo, Norah Lange y Aldo Pellegrini.⁵ En este periodo, aparte de Sartre, Pizarnik leía a Joyce, Proust, Gide, Claudel, Leopardi; pero seguramente fueron los surrealistas franceses y argentinos los que más influyeron en su formación juvenil, aunque puedo afirmar que en Pizarnik el surrealismo es un elemento innato de su personalidad más que una estética adoptada. Lo dice claramente la poeta en una entrevista con Moia (Pizarnik, 2001: 313). Lo aclara también Cristina Piña en su biografía:

Sin duda esta explosión de libertad fue lo que, ante todo, sedujo a la adolescente anticonvencional que era Alejandra, pues implicaba encontrar en la estética literaria y pictórica del surrealismo ese espacio de relaciones fulgurantes y dinámicas por el que clamaba desde sus primeras rebeliones y desplantes y su sistemática actitud de nadar contra la corriente. Asimismo, los surrealistas traían la valorización del inconsciente y la instauración del psicoanálisis, no sólo como terapia específica sino como modo de conocimiento de la subjetividad e instrumento para la liberación de las fuerzas creativas (1992: 54).

⁵ Un documento muy informativo son las memorias de Juan Jacobo Bajarlía (1998). El autor relata su relación de amistad y cultural con Pizarnik, aguda alumna del curso de literatura que el profesor impartía en la Escuela de periodismo. Hay que destacar el interés de Bajarlía por el surrealismo y sus contactos culturales con los poetas e intelectuales de la época. Él introdujo a Pizarnik en el ambiente cultural de Buenos Aires y estimuló sus lecturas de los surrealistas franceses y de otros autores modernos como Joyce. Los poetas se encontraban en bares y librerías de Buenos Aires. El relato da cuenta de la personalidad inquieta de la poeta, sus crisis de asma y su nihilismo, su voracidad literaria, su madurez precoz y su ansiedad de ser poeta desde esa primera publicación promovida por Bajarlía. Las memorias ofrecen un recuento específico de ello (1998: 77-84). También de la segunda publicación, en la revista *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre (1998: 109-118).

En el siguiente apartado veremos que varios temas y recursos estilísticos del surrealismo concurren en la configuración de su obra poética, a partir de su personalidad afín al pensamiento subversivo del surrealismo.

Entre los elementos formativos de su juventud, tiene también un papel fundamental el psicoanálisis: aparte de sus lecturas, Pizarnik empezó un tratamiento terapéutico con León Ostrov, aunque se trataba de unos encuentros muy poco ortodoxos, puesto que la técnica psicoanalítica se mezclaba con la poesía.⁶ León Ostrov era psicólogo, pero también poeta y ensayista. Pizarnik le dedicó el poemario *La última inocencia* y un poema: “El despertar” (*P.COM.*: 92), de *Las aventuras perdidas*. Muy positiva para la creatividad, esta experiencia analítica no logró ayudar a la poeta a resolver sus traumas, que se agudizaron aún más con los años, culminando en los sesenta. La correspondencia que Pizarnik envió a Ostrov en los años de estancia en París son un testimonio de la relación afectiva y literaria que tenía con el analista. En estas cartas la poeta se debate entre el mundo real, del trabajo y la gente, y el mundo de la poesía, de las palabras y la soledad (Bordelois, 1998: 47-54). Pizarnik expresaba todos estos aspectos en su poesía. La particular relación entre el psicoanálisis y la escritura deriva de su experiencia real en la terapia. Los diarios registran la conflictualidad de Pizarnik frente al psicoanálisis en esos años.⁷

Un encuentro importante de este periodo fue el de la poeta Olga Orozco, con quien Pizarnik estableció una amistad íntima y profunda que duraría hasta su muerte.⁸ Conoció a

⁶ En ambas experiencias del psicoanálisis, con León Ostrov y luego con el gran psicoanalista (y fundador, con Pellegrini, de la revista surrealista *Ciclo*) Enrique Pichón-Rivière, la técnica se mezcla con la creatividad. Más que “sanar” su mente, la poeta indagaba su ser a través de un lenguaje caracterizado por la tartamudez y el desamparo. Los analistas se dejaban seducir por su personalidad y poesía (Piña, 1992: 54, 180-182). Véase también César Aira (2001: 31-33).

⁷ Véase en los *Diarios* las referencias al psicoanálisis desde 1954 a 1960 (Pizarnik, 2003: 39, 118, 137). La solución es la poesía y la catársis por medio de la escritura diarística, en la cual, aparte de la formación literaria, Pizarnik trataba de resolver sus dudas y sus conflictos con la identidad, la sexualidad y la vida. Prevalece un anhelo de trascendencia en la dimensión creativa y una imaginación de tipo surrealista, junto con la locura vivida como amenaza pero también como otredad. Muy interesante es la obra teatral que se estrenó en México, sobre la relación psicoanálisis, identidad y escritura en Pizarnik: *Jugar a morir: Pizarnik en el País de las maravillas*, en el año 2009, de Zaría Abreu, bajo la dirección de Gabriel Figueroa Pacheco.

⁸ Son conmovedoras las palabras que hablan de esta amistad en el diario: “Olga es el ser maravilloso que conocí. Y si no la hubiera conocido nunca, si no existiera, mi vida sería más pobre. Me lo digo con miedo. Quisiera quererla siempre, pero serenamente, sin obsesiones. Y sobre todo ayudarla, que se reconstruya, que no se hunda” (Pizarnik, 2003: 132). Piña da cuenta de la complicidad entre las dos poetisas dentro de una percepción mágica de la vida (2001: 70 y 83-86). Olga Orozco compartió con Pizarnik también los años en París.

Antonio Requeni y Antonio Porchia, con quien compartió una cercanía expresiva.⁹ Sin duda, la atípica poesía de Porchia influyó en su libro *La última inocencia*, publicado en 1956, cuando ya estaba vinculada con la estética y la editorial del grupo *Poesía Buenos Aires*, de cuya revista fue director Raúl Gustavo Aguirre, y en el que colaboraban Rubén Vela, Edgar Bayley y Elizabeth Azcona Cranwell —otra amiga importante de Alejandra—, entre muchos otros.¹⁰ Roberto Juarroz, escribió la primera reseña de la obra, y nació una buena amistad entre él y la poeta, que se acercó al “Grupo Equis”, fructífero para otros contactos futuros. En 1958 se publicó también *Las aventuras perdidas*. Estos dos libros mostraban los rasgos salientes de su obra, con un lenguaje bastante maduro y una lúcida reflexión sobre el quehacer poético: la muerte, la noche, la identidad y el desdoblamiento del yo, el límite del lenguaje, la extranjería y el exilio, el miedo, y en la segunda obra citada, la infancia —con la ambigüedad entre inocencia perdida y la muerte.

Alejandra fue una adolescente aguda, dedicada a sus lecturas, estafalaria pero dotada de una dicción perfecta, aunque muy peculiar, de una gran capacidad para el humor, sociable y tímida, altiva y acomplexada a la vez, extremadamente fascinante para las amistades que compartieron con ella la vida y la literatura.¹¹

El viaje a París

En aquellos años de herencia del surrealismo, París representaba la capital cultural de la literatura y el arte; la comunidad latina en la ciudad era muy grande, vivían en ella importantes poetas y autores latinoamericanos, como Octavio Paz y Julio Cortázar. Pero también Ítalo Calvino y André Pieyre de Mandiargues.

⁹ Con Antonio Porchia, Pizarnik estableció una amistad muy delicada y cálida debido a que compartían una profunda afinidad. Dan cuenta de ello las cartas que le escribió desde París y el comentario introductorio de Bordelois (1998: 125-131). Antonio Requeni fue quien los presentó. Roberto Juarroz también desarrolló su *Poesía Vertical* a partir de las *Voces* de Porchia. Sobre Porchia, véanse los estudios de Aira (2001: 25-26) y Graciela de Sola (1967: 81-83). Véase asimismo el artículo “Recuerdo de Alejandra Pizarnik” de Antonio Requeni (1982).

¹⁰ Véase la correspondencia con Requeni y Vela (1998: 61-75; 37-45 y 117-121). Véase también el artículo “Alejandra Pizarnik: una poesía existencial” de Rubén Vela (1984). Sobre el grupo de *Poesía Buenos Aires*, véase Urondo (1968: 29-36). La revista se publicó durante doce años y publicaba a poetas de diferentes sensibilidades, desde los surrealistas a los creacionistas e invencionistas.

¹¹ Toda la información detallada de estos años se encuentran en la biografía de Cristina Piña (1991: 47-103).

El 11 de marzo de 1960, a bordo del *Laenec*, desde Buenos Aires, Alejandra Pizarnik emigró también a Francia, para vivir cuatro años en París. Al principio huésped de tíos paternos, pronto logró independizarse y vivir en diferentes zonas de la ciudad en su propio departamento. La poeta pasó muchas horas de soledad en su cuarto, leyendo y escribiendo, no frecuentó la universidad —aunque era amiga de Roberto Yahni, Ivonne Bordelois y Sylvia Molloy—, deambuló mucho por la ciudad, compartió muchas ideas y fiestas con los nuevos amigos.¹² Entre ellos destaca la tierna amistad con Julio Cortázar, luego con Octavio Paz, ambos admiradores de Pizarnik en cuanto persona y poeta.¹³ Estaban en París también Olga Orozco y Roberto Juarroz, ya amigos en Buenos Aires. Alejandra deslumbró a los demás con sus juegos lingüísticos, su sociabilidad, su humor y sarcasmo provocadores. Esta manera de ser extrovertida contrastaba con su otro ser, adicto a las pastillas, deprimido y solitario, adicto a la escritura como una operación hechicera y oscura, verdadera razón de ser para ella. En estos años desarrolló también su prosa, en obras como *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* —caracterizada por lo humorístico y cierta estética del absurdo— y *La condesa sangrienta*, donde destaca su capacidad crítica y creativa (Pizarnik, 2001). De estos años corresponden los poemarios maduros de Alejandra Pizarnik. Escribió *Árbol de Diana*, publicado en 1962, con un prólogo de Octavio Paz.¹⁴ Sobre la amistad con el poeta mexicano, Piña relata:

Ante todo el mencionado Octavio Paz, con quien trabó amistad muy poco tiempo después de su llegada a París y quien evidentemente quedó seducido por su escritura y unido por sólidos vínculos afectivos a Alejandra, como lo demuestran el cálido prólogo que escribió para su *Árbol de Diana* y sus frecuentes encuentros durante la época (1992: 113).

¹² Véase las correspondencias (1998: 103-106 a Sylvia Molloy; 217-308 con Ivonne Bordelois). Véase la biografía de Piña sobre la amistad con Bordelois y Yahni (1992: 116-121; 122-124).

¹³ Con ambos escritores Pizarnik compartía una afinidad peculiar, más cercana todavía en el caso de Cortázar y su mujer, Aurora Bernárdez. La afinidad es literaria también y se puede establecer en las obras: *Rayuela* y la poesía de Pizarnik por “la teoría de la escritura y el planteo vital” que comparten (Piña, 1992: 109) —véase también el artículo comparatista de Zurita y Sánchez Gavier (1998: 115-137)—; *62/Modelo para armar* y *La condesa sangrienta*, comparación analizada por Scarafia y Molina (1998: 89-114). Sobre la relación con la primera esposa de Paz, Elena Garro, véase Aira (2001: 49-52).

¹⁴ Es interesante, para nuestro estudio comparatista, el interés que el poeta mexicano manifestó hacia ambas poetisas, Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, aunque ellas nunca se encontraron o estuvieron en contacto. Varela hace referencia a Pizarnik en una entrevista, lo cual demuestra que la poeta peruana conocía la obra de la argentina. Al revés, Pizarnik nunca menciona a Varela. Pero Octavio Paz conoció a ambas en París y escribió un prólogo para un poemario de cada una.

Con la generosidad que la caracterizaba, Pizarnik presentó a Paz a varios amigos y junto con su mujer Elena Garro compartían largas noches de charlas con muchos escritores que en esa época vivían en París (Piña, 1992: 113-114).

En los años en París, Alejandra Pizarnik fue un “ángel harapiento”, no por querer ser maldita, surrealista o sádica, sino por ser sinceramente rebelde, subversiva, por ir radicalmente en contra de la realidad establecida.¹⁵ La disponibilidad y el candor eran rasgos típicos de la personalidad de Alejandra Pizarnik, quien entregaba lindas cartas a sus amigos junto con sus dibujos u otros regalitos; si podía, siempre trataba de poner en contacto a los escritores entre ellos, para que se conocieran. La correspondencia publicada es un testimonio fiel de todo esto; el delicado “Prólogo” de Ivonne Bordelois rescata aspectos de la personalidad de Pizarnik, lejos de la leyenda maldita creada por la crítica y en pleno acuerdo con la interpretación de la obra poética que aquí se propone (Bordelois, 1998: 20-24).¹⁶ De nuevo, el sujeto biográfico que se ficcionaliza en las cartas coincide con la crítica del lenguaje y la delicadeza al lado de la violencia expresiva que manifiesta el sujeto poético en la obra. Como dije antes, en poesía el yo poético tiene un vínculo estrecho con el yo empírico (Beristáin, 2004: 54-60). La escritura misma de las cartas es un hacerse discurso del yo autobiográfico, como evidencia Venti (2008: 120).¹⁷ Completa la correspondencia recopilada por Bordelois, las cartas con el amigo español Antonio Beneyto, quien se interesó en publicar una antología de la poesía de Pizarnik en España; resalta en las cartas la calidez de la amistad y la atención peculiar a los detalles editoriales para la publicación (Pizarnik: 2003). La correspondencia de Pizarnik ofrece un testimonio de sus relaciones personales de amistad y sus contactos con el mundo literario de Buenos

¹⁵ Para los detalles biográficos sobre estos años en París, véase Piña (1992: 105-148).

¹⁶ Escribe Bordelois: “Por eso la publicación de esta correspondencia intenta purificar y desmitificar la imagen exclusiva de Alejandra Pizarnik como niña-monstruo —la ‘mala, sucia, fea’ en la cual parece detenerse a veces, con ánimo desafiante, la crítica contemporánea—. [...] Estas cartas no alimentan una leyenda rosa —que sería injuriosa para Pizarnik y para nosotros mismos—, pero sí una imagen total y más cierta. Lado a lado de los delirios verbales y de las zambullidas en lo obscuro, muy cerca de admiraciones indudablemente estratégicas y de fabulaciones tranquilizantes o intraquilizantes en cuanto a sus relaciones más cercanas, aparece frecuentemente una Alejandra insospechada e insospechable para muchos, que desafía todas las simplificaciones” (1998: 21). Véase el prólogo completo (13-29).

¹⁷ Más adelante, Venti observa: “La escritura epistolar pizarnikiana no trata de documentar, proporcionar informaciones, sino hacerse amar por el destinatario. La carta es la excusa para ofrecer la vida bajo la forma de escritura. La relación de intimidad nace no desde la sinceridad, sino desde la metáfora. [...] La carta sustituye al cuerpo amoroso y lo convierte en tropo” (2008: 137). Pizarnik también enviaba dibujos y retratos para llenar la ausencia espacial y temporal de la correspondencia, y ponía mucha atención al papel, los colores que tanto amaba (Venti, 2008: 105-144).

Aires y París, lo que contribuyó a la construcción de la personalidad literaria que se expresa en su obra.¹⁸

De vuelta a Buenos Aires

De vuelta a Buenos Aires, en 1964, Pizarnik tuvo que adaptarse otra vez a la vida familiar, echando a perder el importante equilibrio de vida autónoma e independiente alcanzado en París. Los diarios siguen atestiguando la difícil relación de la poeta con sus padres, en particular con la madre. La poeta llega a definir su propio nacimiento como un “incidente biológico”. El 16 de febrero de 1964 escribe:

Culpa antes mis padres. Huésped. ¿Qué hago yo aquí? He venido para verlos. ¿Y ahora? Los he visto y me han visto. Situación imposible. No estamos hechos para vivir juntos. Queda entonces una situación falsa, basada en un lejano acontecimiento biológico. [...] ¿Por qué estoy aquí? Me alimentan, me sonríen, me compran objetos, ropas, en nombre de un leve y viejo incidente biológico. Pero no es así (Pizarinik, 2003: 357).¹⁹

La poeta seguía creciendo, veía a los amigos de siempre y conoció a otros, participó en grupos y actividades culturales. Sin embargo, el desamparo interior, provocado por su angustia e incapacidad de adaptarse a las circunstancias de la vida real, crecía. Se profundizó con la muerte del padre, de un infarto, el 18 de enero de 1967 —Pizarnik le dedica un hermoso poema (*P.COMP.*: 370)—, y más tarde con la separación de una compañera fotógrafa con la cual había tenido una relación homosexual. Volvió al psicoanálisis con Enrique Pichon-Rivière, padre del amigo Marcelo —poeta joven—, pero no se trataba de una verdadera terapia; aumentó el uso de pastillas hasta el colapso y no resolvió sus complejos más profundos. Si ya el análisis con Ostrov fue una relación afectiva e intelectual, con Pichon-Rivière lo fue más, puesto que el doctor había publicado un estudio sobre Lautréamont y estaba interesado en el surrealismo. Pizarnik lo había conocido

¹⁸ Venti explica con claridad este vínculo entre la escritura autobiográfica y la literaria: “La correspondencia y los diarios de escritores destacan por el simple hecho que permiten al estudioso de los géneros autobiográficos acercarse al taller de las ideas que el día a día va provocando y generando, de modo que allí pueden tener una primera manifestación literaria, que luego se reescribirá para su uso posterior en textos de índole creativa (*Puertas, Como la vida: 66*)” (2008: 138). Véase también la construcción del yo ficcional en la escritura autobiográfica, incluyendo las entrevistas (160-162; 144-153).

¹⁹ Pizarnik insiste en el tema en otros días registrados en sus diarios (2003: 38-39, 249, 402-403).

junto con su profesor Bajarlía en las noches en los bares de Buenos Aires, antes del viaje a París.²⁰ Más que la cura, reducida a las pastillas que él mismo tomaba, Pichon-Rivière fue una figura paterna, a veces adorada, otras aborrecida por Pizarnik.²¹

La personalidad de la poeta se dividía entre la teatralidad social y la soledad. No obstante el desgarramiento y a pesar de estas profundas angustias, la poeta, de vuelta a Buenos Aires, se relacionó con artistas y escritores que apreciaban su obra, sobre todo poética. Frecuentaba al grupo de la revista *Sur*, la galería de arte El Taller, la galería Bonino, la casa-quinta de Esmeralda Almonacid, los bares del barrio Florida, el restaurante Edelweiss. No es de particular interés clasificar a nuestra poeta como *bohémienne* o *dandy*, maldita o aristocrática. A lo mejor era un poco de todo esto. Lo que importa destacar es su continua búsqueda de sí misma a través de la obra literaria, la cual se densificó y profundizó justo en ese periodo, cuando la poeta alcanzó notoriedad. Las relaciones culturales eran prestigiosas: la siempre presente Olga Orozco, Alberto Girri, Raúl Vera Ocampo, Enrique Molina, Manuel Mujica Láinez, Silvina Ocampo, incluso el poeta ruso Evgeni Evtouchenko, quien estuvo un tiempo en Buenos Aires, así como Hans Magnus Enzensberger, que colaboraba en *Sur*.²² Con Silvina Ocampo, Pizarnik compartía una gran amistad debido a su afinidad y a los temas comunes, como la infancia, la muerte, el erotismo, el humor, la fiesta.²³ Participó con sus dibujos (en el estilo de Paul Klee) en una exposición de pinturas del artista Mujica Láinez en 1965; tenían en común sobre todo el sentido del humor. Se rodeaba de jóvenes admiradores y poetas, a quienes recibía con notable disponibilidad, aun sin renunciar a dar juicios intransigentes; entre ellos destaca la poeta Diana Bellessi, con quien estableció una amistad, como con Ana Becció.

²⁰ Véase las memorias de Bajarlía (1998: 85-86). De Sola menciona a Pichon-Rivière por sus colaboraciones con la revista surrealista *Ciclo*, dirigida por él, junto con Aldo Pellegrini y Elías Piterberg (1967: 115-116). Véase también la biografía de Piña (1992: 180-182); sobre el impacto de la muerte del padre que agudizó la percepción de la muerte en el lenguaje poético de Pizarnik, véase pp. 183-186. Pizarnik fue gran amiga del hijo Marcelo Pichon-Rivière, hijo de Enrique, poeta y editor de la obra de Bioy Casares. Véase la correspondencia (1998: 183-187).

²¹ Véanse las consideraciones de Pizarnik en los *Diarios* (2003: 425-428).

²² Cristina Piña relata sobre el encuentro de Pizarnik con estos escritores a través de las colaboraciones con la revista *Sur*. Hay también anécdotas interesantes sobre ellos por medio del testimonio de Ivonne Bordelois, citadas en la biografía (1992: 162 y 187-188)

²³ Véase la correspondencia con Ocampo (Bordelois, 1998: 189-212) y la referencia a ella en la correspondencia con Beneyto (Pizarnik, 2003). La poeta también mantuvo correspondencia con el marido de Ocampo, Adolfo Bioy Casares (Bordelois, 1998: 213-216). Los indicados son todos temas frecuentes en la poética de la época.

En 1966, la poeta obtuvo el Primer Premio Municipal de Poesía, un importante reconocimiento institucional. *Los trabajos y las noches* había sido festejado al presentarse en la galería “Bonino” el año precedente, con bellísimas palabras de Olga Orozco, y con la participación de sus mejores amigos. Más tarde, en 1968, obtuvo la prestigiosa beca Guggenheim y, por primera vez, la poeta se sintió reconocida por su actividad creadora, incluso económicamente.²⁴ Por lo que se refiere a la prosa, destaca su agudeza crítica en los ensayos, su rebelión extrema en los escritos de humor —como *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *La condesa sangrienta*—, y destaca una obra de teatro, *Los poseídos entre lilas* (1969), que va a constituir, ya en forma de poema, la cuarta sección de *El infierno musical*, una pieza en la que prevalecen el lenguaje del inconsciente y un tono desacralizador. Destaca también la prosa *El hombre del antifaz azul* (1969), una reescritura de *Alicia en el país de las maravillas*, en el que la autora establece un juego de identidad entre Alicia y Alejandra, usando la inicial mayúscula A (Pizarnik, 2001). En 1971 se publicaron sus traducciones de *La marea* de André Pieyre de Mandiargues y de algunos textos de Artaud. El año siguiente apareció también la traducción de *La inmaculada concepción* de Breton y Eluard.

Gracias a la beca Guggenheim, Alejandra Pizarnik tuvo la oportunidad de viajar a Nueva York y regresar a París, pero ya no fueron viajes positivos: la ciudad estadounidense se presentó a la poeta como agresiva y sin vida, mientras que París había cambiado; ya no era la ciudad del surrealismo, Bataille había muerto y ya no estaban muchos amigos, o los que sí vivían se dedicaban a algún trabajo para hacer frente a la vida.²⁵ Pizarnik se sintió perdida en esta ciudad irreconocible. Más tarde, renunció a otro premio por implicar otro viaje. La poeta regresó a Buenos Aires, donde tenía su propio departamento y ya no quiso irse; pero se agudizaron la soledad y la angustia. No obstante, estableció nuevos contactos fructíferos con Fernando Noy, Víctor Richini, Antonio López Crespo junto con su mujer Marta Cardoso. Siguió la producción de poemas en prosa, recopilados más tarde en la *Poesía completa* como “Poemas no recogidos en libros”. Siguió también las reuniones con los amigos, la vida social, pero empezaron los internamientos por sus repetidas tentativas de suicidio, uno bastante largo y otros más breves. El poema “Sala de

²⁴ Para los detalles biográficos de estos años en Buenos Aires, véase Cristina Piña (1991: 149-203).

²⁵ En la biografía, Piña hace referencia a las miradas cómplices que Pizarnik solía cruzar con Bataille en el “Café de Flore” (1992: 107 y 171).

psicopatología” es un testimonio autobiográfico de la difícil experiencia de cura psiquiátrica que Pizarnik sufrió (*P.COMP.*: 411).

En 1971 escribió muy poco en su diario; llama la atención la determinación con la cual anuncia su deseo de terminar con la vida el 13 de febrero: “Aparentemente es el final. Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra”. Durante meses, la poeta guardó silencio, solamente el 9 de octubre volvió a escribir, durante otro internamiento: “Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano./ Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas./ Hace un mes, quise envenenarme con gas./ [...] En cuanto al escribir, sé que escribo bien y esto es todo. Pero no me sirve para que me quieran” (2003: 502-503). Esta frase denuncia la soledad que la poeta sufría, su profunda falta de amor: ni la escritura pudo salvarla, puesto que, como dice: “Escribir es querer darle algún sentido a nuestro sufrimiento” (2003: 435). Tiempo antes, el 27 de noviembre de 1967, había implorado: “Ayúdame a no pedir ayuda”, verso lacónico del poema “Figuras y silencios”, de *Extracción de la piedra de locura* (*P.COMP.*: 222).

La vulnerabilidad de la poeta en estos años fue ciertamente grande, hasta llevarla a la aniquilación total. Parece que los días antes de morir había organizado encuentros con sus amistades; pidió prestado a Roberto Yahni *Niebla* de Miguel de Unamuno; trató de coincidir con amistades; no pudo y pasó la última noche en total soledad, aunque sin señales de alarma a su alrededor. Tampoco sabemos si la dosis letal fue voluntaria o un error.

Un existencialismo nihilista

Alejandra Pizarnik vivía un desamparo interior que le provocaba un sentido de inadaptación frente a la realidad, de la cual huía con consciencia, no obstante el peligro de la enajenación nihilista.²⁶ Si Blanca Varela propugna la aceptación de la realidad, Pizarnik la niega y no tiene la capacidad de asumirla, en la vida y en la poesía. La finitud y la muerte no representaban para ella la contingencia del ser, sino un límite y una trascendencia. Como

²⁶ Con el término nihilista me refiero, en el caso de Pizarnik, a la actitud filosófica de rechazar los valores preconstituidos, una negación radical que provoca una crisis del sujeto frente a la realidad contingente, hasta desembocar en el límite de un trágico pesimismo. La náusea sartreana desemboca en una percepción de la existencia como absurdo y trágica limitación. Lo contrario es el nihilismo “positivo” que plantea la creación de un nuevo orden a partir de la misma negación.

explica Aira, Pizarnik era apolítica y no compartió la línea política sartreana del grupo que se reunía en Argentina alrededor de la revista *Contorno* (2001: 17-18).²⁷ Su desgarramiento era nihilista, cercano a autores como Gide y Michaux, más que a Sartre, después de Kafka. En los *Diarios* son continuas las quejas por la angustia y la soledad; ya en junio de 1955 evoca al poeta César Vallejo, con quien comparte el duelo frente al absurdo de la existencia, y escribe su elogio en una prosa dotada de acentuado lirismo, reactivando los tópicos de la poética vallejiiana:

¡Amado Vallejo! ¡Mi adorado poeta triste! ¡Tú con tus huesos hambrientos y el pelo revuelto y la nuez anhelante y el torso partido y el sentir escabroso y la soledad y el sexo balbuceante y la soledad y el ojo vestido de gris y la soledad y el amado lloro de siempre y la soledad y los golpes de la vida tan fuertes y la soledad y el yo no sé, el porqué de tanto daño de tanto golpe duro y malo, de tanta suciedad pendiente y la nada y lo horrendo y el mefistofélico bastón en quien no apoyarse y el bendito Dios que camina junto a ti y el terrible exilio de los eternos fugitivos, y las calientes lágrimas una más una hasta la ecuación imposible y los dulces monos de Darwin agitando veinte dedos por cabeza y el tric-trac de los huesos pidiendo un trozo de pan en que sentarse y y y y la soledad el llanto la angustia la nada y la soledad!!!! ¡¡¡¡Amadísimo queridísimo César!!!! ¡¡Hasta cuándo!! ¿¿Siempre?? Lloro (2003: 25).

Pizarnik se identifica completamente con el dolor del poeta peruano y el 2 de noviembre de 1957 lamenta:

Estado vegetal.

Cada mañana despertar, tener que llorar y tomar café. No puedo gozar de la vida. No encuentro en ella ningún interés. Sólo algunos consuelos. Yo no quiero consuelos. Ojalá enloquezca o muera pronto. [...] Tal vez no quiera nada. Pero un gran vacío, un bicho que es vacío me muerde. Siento que me duele el corazón. Y no hay solución para mí (2003: 83).²⁸

En la personalidad de Pizarnik, se instala el estatuto del miedo como forma de vida.²⁹ La depresión se agudiza con el tiempo y, en los diarios, nuestra poeta insiste más y más en el deseo siempre postergado del suicidio. Esto forma parte de la extrema rebeldía de la poeta, su aversión a todo sistema constituido. Insisto en eso porque se trata de un rasgo

²⁷ En los diarios véase también las reflexiones sobre Simone Weil (2003: 336).

²⁸ Manifiestan un dolor existencial similar también otros escritos en el diario, por la soledad y la carencia (pp. 32 y 114). Es de notar que la revista surrealista *Qué* (1928-1930), fundada y dirigida por Pellegrini, exhaltaba la nada como transgresión nihilista frente a la vida burguesa argentina (de Sola, 1967: 113).

²⁹ Véanse los diarios (2003: 179; 205; 251; 363).

fundamental de la personalidad de Pizarnik, de los conflictos existenciales y psicológicos que configuran su obra literaria. En cuanto al suicidio, paradójicamente la muerte es una afirmación del ser que decide trascender por su voluntad, sin esperar que sea el destino quien elije el momento del fin de la vida. No se trata, insisto, de que Pizarnik haya asumido un personaje literario que suplantaba a la persona real en un ambiente artístico que la influencia negativamente, esa *enfant terrible* a que hace referencia Piña en la biografía (1992: 147).

Me parece que en el caso de Pizarnik la rebeldía es el resultado de una personalidad profundamente inquieta, sin pose y ostentaciones. Esto se rescata de su escritura diarística, de las angustias que se plantea con un sentido trágico de la vida, con un rechazo radical del orden impuesto. El personaje literario es una idealización que ofrece una escapatoria al callejón sin salida de la vida, sumergida como estaba en las escisiones psíquicas, irremediables. En una página del diario la poeta escribe: “Nihilismo total. Lo que hago, lo que digo, lo que escribo: todo me resulta irreal, todo podría ser su contrario pero aún así seguiré siendo irreal” (2003: 362). Nada o poco de malditismo asumido, sino más bien un desgarramiento real y profundo de la persona que le provocaba un irremediable dolor. Alejandra Pizarnik tenía una mente lúcida, autoconsciente y analítica, una percepción clara de la realidad con sus dicotomías y contradicciones, junto con una visión existencialista que, a diferencia de Blanca Varela, no encuentra soluciones, ni el estoico gesto de comprometerse en la contingencia de la vida. Paradójicamente, en relación con Sartre (1999) —que invita al compromiso y a la responsabilidad del ser en el mundo a partir de la angustia—, el existencialismo de Pizarnik se entrega a la nada y a la autodestrucción, hasta el punto de que el 18 de marzo de 1963, todavía en París, la poeta anotaba en su diario: “Suicidarse es poseer aquella máxima lucidez que permite reconocer que lo peor está ocurriendo ahora, aquí. Los rostros en la calle. Nadie quiere ser paisaje”.³⁰ En estas palabras sobresale un sentido de náusea frente a la realidad y a los otros, haciendo hincapié en el vacío que envuelve a la existencia escindida de su identidad auténtica: “Nadie quiere ser paisaje”. Pizarnik era muy exigente con la vida, pedía una plenitud y una armonía que la sociedad moderna ha perdido, y este intento de vivir a través de la poesía era una manera

³⁰ Pizarnik (2003, 329). Desde muy joven comenzó a plantearse el suicidio como objetivo, aunque postergándolo de vez en vez, hasta “coquetear con él” (p. 187): véase pp. 178; 185, 285 y 319; 196, 314; 278.

para exorcizar la muerte, sin lograrlo. Además, la muerte en Pizarnik es una sombra que seduce, es otra cara de la vida, es “ir nada más que hasta el fondo”; no es una muerte catalogable dentro de la finitud, como en Varela, sino una muerte circular, fin y principio de cada cosa, a la cual la poeta eligió entregarse por medio de la poesía misma. Rebeldía y trascendencia fueron un todo único en la personalidad de la poeta, desde siempre. El cuerpo y el lenguaje son los principales actores del desamparo y el desgarramiento, en sentido ontológico, pero también en sentido estético, en su obra, como veremos en los siguientes apartados.³¹

Extranjería y sexualidad conflictiva

La extranjería es lo que caracteriza la personalidad y la expresión poética de Pizarnik. En los *Diarios* son bastantes las referencias a esta identidad desarraigada. Con fecha del 5 de julio de 1955, la poeta escribe:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. Con las manos tendidas y el pájaro herido balbuceante y sangriento. Con los labios expresamente dibujados para exhalar quejas. Con la frente estrujada por todas las dudas. Con el rostro anhelante y el pelo rodante. Con mi acoplado sin freno (Pizarnik, 2003: 30)

El 18 de diciembre de 1959 expresa el desamparo total de su identidad personal con la frase: “Pero el signo Tauro, la raza judía, la infancia desdichada. El problema de mi mente en blanco” (2003: 157).

Tras el regreso a Buenos Aires, después de la estancia en París, la poeta agudizó su sensación de extranjería con un renovado interés en sus raíces judías. En el diario de 1965, con fecha 12 de marzo, después de aludir al Holocausto como parte de su experiencia de humillaciones y de su impotencia ante el lenguaje, la poeta denuncia su estado con las palabras que siguen:³²

³¹ Véanse los diarios (2003: 198 y 331; 202 y 223).

³² Véase 395-397. Sobre sus raíces judías recobradas, véanse las pp. 430-433, 434, 469.

Todo eso se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (Pizarnik, 2003: 396-397).

Esta sensación perenne de enajenación deriva en parte de la no identificación de Pizarnik con su familia. La transitoriedad le permite una ilusión de libertad en la vida y la escritura (Venti, 2008: 58-60). La metáfora de la extranjería recorre toda la obra de Pizarnik.

Es interesante destacar cómo la poeta vivía este desgarramiento identitario, asumiéndolo en el cuerpo y el lenguaje, a partir de sus complejos con la sexualidad. En las páginas registradas bajo el mismo día; “12/III”, la poeta expresa su dificultad con el deseo, por un lado la más profunda y lograda trascendencia, pero por otro límite y angustia:

Una noche sexual es agonía, es muerte y es la única felicidad. Pero ciertos gestos, ciertas palabras, yo pierdo conciencia, yo estoy ebria cuando me desnudan, algo lejano y presente. Se repite lo que no se vio nunca. Siempre hago el amor por primera vez. Mi asombro, mi perdición, mi asfixia, mi liberación. [...] Pero, esta necesidad, además, de consumirse. Este apalea a un animal muerto. ¿Qué pasa en mí que golpeo puertas cerradas? Lo sexual, sí. Pero no sé por qué me fascinan los que no me desean. Éste es mi emblema. Ésta es mi maldición (2003: 393).

En su obra en prosa, el conflicto sexual se representa a través de la abyección, como pérdida de la inocencia y envilecimiento irónico del cuerpo, junto con un lenguaje caracterizado por la violencia expresiva. *La condesa sangrienta* expresa perfectamente la sexualidad reprimida de la autora, transfigurada en humor al límite del sadismo, pero hay que subrayar que en el fondo Pizarnik rechazaba este tipo de transgresión, dadas las palabras que concluyen la obra: “Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible” (Pizarnik, 2005: 296).³³ Si fuera verdad, como piensa Cristina Piña, que Pizarnik exorcizaba su

³³ Véase también 282-296. En los *Diarios*, Pizarnik hace unos comentarios cerca del ensayo sobre la condesa Báthory al que se estaba dedicando. La poeta escribe: “La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable. En verdad, la tendencia al mal es común a todos. En lo que respecta a mi imaginación, su única característica –no mía exclusivamente– es su desenfreno. Nunca nada la limitó. Falta de cuadros, de arquetipos, de ejemplaridad. De allí mi desinterés por la moral, por el que dirán. Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco a los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra

imposibilidad de amor por medio de una teatralización de la obscenidad sádica, expresada particularmente en esta obra, no hubiera escrito estas palabras y tampoco poemas dotados de tanta levedad.³⁴ Yo creo que su exasperado humor, al límite de lo grosero, era parte de su rechazo del mundo dado, del orden impuesto, lo cual quería destituir con estas invectivas de contenido sexual, donde lo sexual se hace político por medio del lenguaje humorístico, hasta el extremo del sarcasmo.³⁵ El amor no correspondido que acompañó su vida se debió a su incapacidad o dificultad de relacionarse con la realidad en general, a su condición desamparada. Hay que recordar también la ambivalencia de su sexualidad, que la llevaría a establecer relaciones homosexuales, una muy profunda en los últimos años de su vida.³⁶ No veo entonces en el sarcasmo agudo y desafiante una manera de ampararse ante la falta de amor y sexualidad, sino otro medio de expresión de una personalidad radicalmente rebelde, además siendo mujer en una época en la cual la paridad de los sexos estaba muy lejos de ser asumida. Pizarnik nunca se declaró feminista y tampoco militó en grupos feministas, pero era muy rebelde y creía en la necesidad de emancipación de las mujeres (Pizarnik, 2001: 309-310). Su escritura es emancipadora, y su humor un medio de crítica y liberación del ser.

También el infantilismo que caracteriza la personalidad de Pizarnik fue parte de esta rebeldía: por un lado, fijación en la madre, constante deseo de protección y ambivalencia, pero al mismo tiempo extrema libertad de juego, por medio del lenguaje que sustituye a las muñecas y los juguetes. La niñez es entonces espacio de libertad creadora, *locus amoenus* por excelencia, representado también por el jardín, lugar primordial de libertad extrema. De ahí que el campo semántico de la infancia cree continuas metáforas en la obra poética. La

desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados.” (2003: 397). Véase la extraordinaria novela, también muy cercana al surrealismo, de Valentine Penrose (2006).

³⁴ Piña subraya la subversión asumida por Pizarnik por medio del humor y la sexualidad y operada a nivel del lenguaje, pero la obscenidad no es sólo una sustitución de la carencia, sino provocación y exploración de un espacio corporal libre, más allá de todo límite, para reactivar la ambivalencia simbólica del lenguaje. Piña lo admite cuando resalta el goce producido por este texto en el lector. Algo similar hacen también los otros textos en prosa (Piña, 1992: 127-131; 171-179; 226-230). *La condesa sangrienta* es una alegoría de la escritura (Negroni, 2003).

³⁵ En los *Diarios* son muchas las referencias a la sexualidad, desde la angustia por sentirse la poeta fea e incapaz de comunicación (Pizarnik, 2003: 141, 290, 393), a la rebeldía libertaria (36, 56, 57, 307, 365), la exaltación del autoerotismo (119, 149) y la expresión humorística (154). Sobre el humor véase pp. 203-204.

³⁶ Ver en el lesbianismo ocultado de Pizarnik una prohibición inhibidora, como hace Venti, me parece reductivo. Más bien propongo como aceptable la ambivalencia en su identidad sexual, otra forma de libertad (Venti, 2008: 74-76).

poeta acaba negando la realidad, donde no hay lugar para ámbitos como éstos en una mujer de unos treinta años, supuestamente ama de casa y madre de hijos ya. La poesía se vuelve el único lugar de salvación, suplantando la vida real por una morada artificial, pero más auténtica. Por eso comparto las palabras de Cristina Piña:

Y sin embargo, en medio de la experiencia de disolución interior, la práctica de la escritura sigue apareciendo como lo único capaz de mantener unidos los fragmentos en que se resquebraja la subjetividad entre los embates del miedo, la inadecuación ontológica, la dificultad insalvable de ser, el deseo de matarse —pues percibe algo ominosamente amenazador en la realidad que la circunda—, la experiencia de la orfandad, la certeza de estar a unos pocos pasos del silencio total (1992: 132).³⁷

El exilio del lenguaje

Desde este conflicto identitario y sexual se genera la personalidad de la poeta, totalmente reflejada en su obra literaria, y no sólo en los diarios, que ya poseen un lenguaje poético, figurado, rico en metáforas y preguntas retóricas, como los poemas. Por un lado, la soledad se elige por orgullo; por el otro, es una maldición. Pizarnik vivió un desamparo absoluto e hizo de éste su lenguaje poético. Ya lo detectamos en las palabras de su diario, cuando relaciona al sexo con el lenguaje como únicos medios para tener una forma, y al mismo tiempo habla del miedo por no saber vivir en el mundo, como se lee en esta página:

Tengo miedo y no puedo vivir en este mundo y lo quiero, claro que lo quiero, pero no sé cómo se hace. Todo lo hago mal. Algo se destruyó. Demasiadas pérdidas. Nadie las soporta. Y ahora, aun si me alimento de los corrompidos restos de un idealismo muerto, sé que sólo me importa lo visible y lo tangible, es decir, lo que se me niega. Se me niega por mi ansiedad, por mi desconfianza, mi extranjería, mi seguridad de ser expulsada, aun por un paisaje. Como un temor de mirar una piedra por miedo a que se lance, sola, a herirme (2003: 395).

Solamente estas palabras, íntimas, escritas en un diario, pueden explicitar mi propuesta de una inquietud existencial sufrida por el cuerpo y las palabras. Comparto las observaciones de Venti, las cuales aclaran este enfoque: “La poeta argentina, al aludir constantemente al cuerpo, está nombrando lo innombrable, está dando lugar en el discurso a lo silenciado. Ella parece escribir un cuerpo exiliado, diluyendo de este modo toda

³⁷ Sobre la infancia, véanse el aporte de Cristina Piña (1991: 32 y 42) y los *Diarios* (2003: 139; 411).

posibilidad de certidumbre respecto de una identidad corporal” (2008: 67). Pizarnik reflexiona sobre un lenguaje ideal hecho imposible por las contingencias históricas e identitarias, proceso en el cual las partes de su cuerpo están completamente involucradas. Es necesaria la siguiente cita (extensa por cierto) para entender este proceso en las palabras mismas de Pizarnik:

¿Y ese lenguaje como una mano ahuecada llena de agua riquísima? Lo soñé todos los días. Algo curvo, armonioso, caliente, como los sexos, como la sonrisa confiada de un niño pequeño (esa sonrisa sin ángulos –oh Dios, cómo odio los ángulos y las líneas rectas...).

Algo totalmente opuesto al *no*, a la severidad, algo que se despliega como la risa o las ondas del orgasmo o un sendero de flores en un cuadro muy ingenuo. Como la boca llena de risa, como el sexo lleno de semen, como un sí afirmado sin cesar, una danza ni lenta ni veloz, un moverse con infinita facilidad y docilidad. Ese idioma era el que yo soñé hace unos días y fui feliz pues creí que había puesto un nombre a mi extraño estar aquí, en este mundo anguloso, rectilíneo, cuyas aristas fueron corroídas por el ácido del sueño. Pero vino el holocausto, el apalear al perro muerto, la disonancia, el brazo tenso, el codo, la rodilla, todo erguido como para defenderse; el sordo e incesante dolor de mis huesos, la garganta estrangulada, los ojos secos, los párpados abiertos como por alambres, las agujas en la frente, el dolor en la nuca, si pudiera decir todo lo que me duelen los huesos. El pecho y la espalda y la cara y el paladar interte, seco, y los labios dudosos —nunca sé si abrirlos o cerrarlos, no sé caminar, no sé hablar, esto no coincide de ninguna manera (395-396).

Lo mismo será la escritura poética: el lenguaje ideal es continuamente anhelado, pero entra en conflicto con el lenguaje real, insuficiente para expresar un sentido trascendental de la existencia. Sin embargo, a partir del cuerpo exiliado, por medio de prácticas rituales representadas por la escritura, la poeta logra crear una palabra que se reconcilia con la plenitud del silencio. Lo veremos a lo largo de este análisis.

Se pone mucha énfasis en el carácter maldito de la personalidad de la poeta, su rebelión radical, su lazo innato con el surrealismo que la empujó al acto extremo, su profunda atracción por la muerte desde jovencita. No se trata de hacer especulaciones sobre estos elementos. Simplemente Alejandra Pizarnik murió a los 36 años, sola en su departamento, el 25 de septiembre de 1972. Queda su escrito en el pizarrón para pedirnos el debido respeto por su muerte, sin muchas inútiles preguntas: “No quiero ir nada más que hasta el fondo” (*P.COM.*: 453).³⁸ Y los bellísimos poemas que le dedicaron sus dos grandes amigos, Julio Cortázar y Olga Orozco (Graziano, 1992: 309, 314).

³⁸ Véanse Piña (1991: 205-240) y Pizarnik (2003: 467-504).

Si el sujeto de la escritura y el sujeto poético están relacionados en la construcción del texto literario, en una poética del cuerpo, ese vínculo se manifiesta de manera evidente: es la autorrepresentación del cuerpo por parte de Pizarnik, en un contexto definido, el imaginario mágico y ritual, como veremos. La formación en el surrealismo, en Argentina y en París, junto con su desamparo existencial y el sentido de la extranjería, son todos elementos de la experiencia formativa y personal que construyen tal configuración del significado corporal en la obra poética. Empezamos a analizar la poética del cuerpo de Pizarnik, a partir del lenguaje crítico y experimental que construye a su texto somático.

3.2 El lenguaje poético: de la ruptura a la poesía originaria

Alejandra Pizarnik se identificaba con la poesía que escribía, estableciendo con la palabra poética una relación simbiótica que atenúa desde el principio la separación entre cuerpo y escritura. En el diario de 1962, durante su estancia en París, la poeta escribe: “Deseo de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida. Instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente. Digo escribir por no decir bailar o cantar, si se pudieran hacer estas dos cosas por escrito. El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto” (2003: 218). La necesidad de la escritura tiene como máxima aspiración la corporalidad ya en la escritura del diario. La poeta se inmola a la poesía, y es consciente de esto en otra página del diario del mismo año: “Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro” (2003: 260). Esta entrega total, hasta el riesgo de la muerte, es absoluta en los textos poéticos e implica un cuerpo que se traspone en la escritura como origen de ella, no sólo como autorrepresentación sino como aprehensión del mundo, en coincidencia con la teoría de Silva Santisteban (2001). Más aún, se trata en Pizarnik de una identificación del cuerpo con la escritura, como la poeta aclara con conciencia en una página del diario en 1963: “Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me dejo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa” (2003: 335). En muchas ocasiones la percepción de la imposibilidad de esta identificación somática entre cuerpo y poesía provoca la más honda angustia en Pizarnik, y es cuando el lenguaje se hace una lucha tan desesperada cuanto obstinada. Pero la poeta siempre tenía la ilusión de que la palabra poética fuera una morada frente al exilio existencial que ella sentía en la vida, como dice en “El poeta y su poema”, en *Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina*: “En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua está el poema —tierra prometida—” (Pizarnik, 2001: 299-300). En los “Apuntes para un reportaje” la poeta aclara que la poesía es el lugar donde se realiza todo lo imposible, depositaria de lo vedado y lo trascendente; percibe la escritura como un ejercicio extremo que produce “Alianzas, metamorfosis”, para que sujeto y objeto puedan coincidir. La poesía sólo necesita la verdad y escribe: “Mi tormento es el tránsito de las

imágenes formuladas en la otra orilla por ‘la hija de la voz’ a las presencias fulgurantes” (Pizarnik, 2001: 304-306). Para Pizarnik la poesía no era competición o moda literaria, sólo confiaba en los poetas que se preocupaban por la buena escritura (2001: 307-308). Contestando a unas preguntas de mujeres escritoras, la poeta afirma: “La poesía no es una carrera; es un destino” (2001: 310). Comparto el enfoque de Cristina Piña, que resalta cómo la poesía en Pizarnik era destino, ética y ontología, además de riesgo y necesidad, porque en ella la poeta jugaba todo su ser como medio absoluto de realización (Piña, 1999: 8). Salta a la vista la sensibilidad compartida con la poeta peruana Blanca Varela, quien también asumió la poesía como destino y fuera de toda publicidad o moda del momento. Pero Pizarnik rechazó la asunción de la realidad para trascenderla, para negarla y transformarla en otra en el poema. La escritura poética era para ella una búsqueda de reconciliación, incluso de reparación psíquica; esto queda claro cuando explica en la entrevista con Moia (Pizarnik, 2001: 312):

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (*cf.* Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos.

La herida de la que habla la poeta es la escisión entre creatividad y realidad, imaginación y contingencia, ser y palabra. El lenguaje no permite la trascendencia anhelada, porque se coloca en la separación entre cuerpo y espíritu, se queda en la ausencia (Piña, 1999: 9). Del cuerpo a cuerpo, entre ser y palabra, surge la poesía de Pizarnik, como crítica, imaginación y silencio, a partir de las poéticas en las que se formó en la adolescencia.

Elementos vanguardistas y surrealistas

El lenguaje poético de Alejandra Pizarnik sin duda tiene un principio surrealista. Más cercana por sensibilidad y lecturas a la estética surrealista que a la militancia de grupo — como ha sido anticipado en el precedente apartado—, el surrealismo en la poeta es sobre todo un rasgo de la personalidad. El ambiente literario en el cual se formó, todavía estaba fuertemente vinculado con tal estética, si pensamos que Aldo Pellegrini fundó el primer

grupo surrealista argentino en 1928, con la redacción de la revista *Qué*, junto con David Sussmann, Mariano Cassano y Elías Piterbag.¹ Estos escritores practicaban la escritura automática y creían en el proyecto revolucionario del movimiento surrealista, pero en la realidad ni siquiera la poesía de Aldo Pellegrini adoptaba de manera ortodoxa los postulados de la estética surrealista. Lo mismo se puede decir de otros poetas que se acercaron al movimiento, o a las revistas dirigidas por Pellegrini, pero desarrollando una propia estética experimental autónoma. Es el caso de Antonio Porchia (1999) y Enrique Molina (1978). De todas formas, revistas como *Ciclo*, *A partir de cero* —dirigida por Enrique Molina— y *Letra y Línea*, todas vinculadas con el surrealismo, aparecieron respectivamente en los años 1948-1949, 1952 y 1953-1955.² Por estas fechas Alejandra Pizarnik empezó a publicar, siendo su primer libro de 1955. La poeta no tuvo una militancia activa en estos grupos de escritores, artistas e intelectuales comprometidos con las mencionadas revistas. Sin embargo, algunas traducciones suyas publicadas en ellas atestiguan un contacto directo con algunos de los poetas a quien conoció.³ Lo comprueban también las memorias de Juan Jacobo Bajarlía, cuando se refiere a las lecturas compartidas con Pizarnik y a los poetas surrealistas con los cuales se encontraban (1998: 15-32; 91-95). Sin duda, Pizarnik se formó en este ambiente cultural marcado por un surrealismo propio. Los rasgos comunes en la expresión de los mencionados poetas son la imaginación suelta, la sintaxis movida, la intuición, la emotividad, la conciliación de los contrarios, la negación, la subversión, el deseo y el erotismo, la ironía y el humor. Pero si Pellegrini se

¹ Sobre el surrealismo, nuevamente remito a Maurice Nadeau (1972) y Breton (2001). Véase Jorge Schwartz (2002: 448-449). Véase también Graciela de Sola (1967); Aldo Pellegrini y la poesía completa (2001).

² En analizar el grupo surrealista en Argentina, Graciela De Sola destaca la evolución de las revistas que difundieron el surrealismo en Argentina. *Qué* fue el órgano fundador y estableció algunos principios militantes y doctrinarios para un grupo fiel al movimiento francés desde el principio. La revista representó un choque y una ruptura en la cultura literaria argentina: “Un espíritu amargo, disconforme, enjuiciador de todos los valores, aparece en sus páginas, volcado a veces en los cauces de la ironía y del humor” (1967: 112). La revista *Ciclo*, dirigida por Elías Piterbag y Enrique Pichon Rivière representa una apertura que comprende el surrealismo junto con otras perspectivas filosóficas y artísticas del momento. Estaba interesada a la contemporaneidad de la poesía pero también del ensayo y la crítica. Los colaboradores eran dispares e imperaba la calidad. *A partir de cero* era dirigida por Enrique Molina, quien identificaba la poesía con la vida y la percibía como medio de conocimiento y aventura. En ella se publicaron poemas y ensayos de Pellegrini, Porchia, Vasco y poetas y artistas a nivel internacional. *Letra y Línea* era dirigida por Aldo Pellegrini y se proponía abarcar un panorama general de las artes, abierta a la discusión y al diálogo. Tuvo mucha vida intelectual. En 1958 Julio Llinás fundó un nuevo grupo alrededor de la revista *Boa*, de carácter internacional y que ofrecía documentos de la poesía y el arte de vanguardia, particularmente interesada a la expresión plástica (1967: 110-125).

³ Para las traducciones de Pizarnik conviene consultar la bibliografía elaborada por Patricia Venti (2008: 24). Entre los surrealistas aparecen Artaud, Breton y Mandiargues.

diferenciaba por su gran lucidez entre lo convencional y la creación, Molina se reconoce por su tono elegíaco y su dicción efusiva. Mandariaga se caracteriza por una expresión que privilegia la sensación pura y el conocimiento a través de un lenguaje experimentado.⁴

También estaba en pleno apogeo en Buenos Aires el experimentalismo lingüístico. En el caso de Argentina, el gran antecedente era la obra de Oliverio Girondo, con quien nuestra poeta estrechó amistad. J. L. Borges había encabezado el movimiento ultraísta y se publicaban numerosas revistas de vanguardia.⁵ Aunque la poeta no participó en esos movimientos, éste era el ambiente literario en el que se formó. Pizarnik fue alumna del pintor surrealista Batlle Planas (Aira, 2001: 11-12; J.J. Bajarlía, 1998: 41-42) y años después hizo una exposición de sus dibujos en Buenos Aires con Mujica Láinez (Piña, 2002: 160).

Al mismo tiempo, Pizarnik frecuentó el grupo de poetas de la generación del cuarenta, que publicaba la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), dirigida por Raúl Gustavo Aguirre. Este grupo era adversario de los surrealistas. Se preocupaban por la actividad creadora, lo que se consolidó en el “invencionismo” como búsqueda de una imagen pura, elemento intuitivo expresado por un lenguaje poético alejado del convencional. (Urondo: 29-42).⁶ Pizarnik creció en este entorno literario, entre las vanguardias, el surrealismo y las nuevas búsquedas estéticas. Otra vez remitimos a las memorias de Bajarlía (1998). No es posible reducir la poética de Pizarnik al surrealismo. Sin duda, las vanguardias, fueron una constante referencia en su formación.⁷ Pero la expresión poética de Pizarnik deja notar una formación autónoma, que abarca escritores y

⁴ Para los rasgos peculiares de cada poeta véase Graciela de Sola (1967, 126-167).

⁵ Véase Jorge Schwartz (2002: 130-143). La vanguardia es inaugurada en Argentina por el joven Jorge Luís Borges, quien crea un pequeño grupo que pegan los manifiestos murales de *Prisma* en 1921 y 1922. Sigue la fundación de la revista *Proa* (1922, 1ª época; 1924, 2ª época, con la sedimentación de los grupos y el retiro de Borges de todos los *ismos*). En 1924 se fundó la revista más importante para la vanguardia argentina, *Martín Fierro*, que se publicó hasta 1927. Oliverio Girondo escribió el manifiesto. La revista fue marcada por las polémicas entre los escritores de “Boedo”, que defendían una poesía social, y los de “Florida” que eran más estetizantes (577-591). Sobre las revistas de vanguardia véase pp. 245-259 y Nélida Salvador (1962).

⁶ Los jóvenes que se juntaban en torno de la revista *Sur* ya eran precavidos y prudentes. Con la generación del cuarenta, la expresión literaria tiende a institucionalizarse, adopta un tono solemne y elegíaco. Aparecen varias revistas, entre las cuales *Nosotros* (1936), dirigida por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. El movimiento de los invencionistas se consolida alrededor de la revista *Arturo* (1945), dirigida por Edgar Bayley, amigo de Pizarnik. Este grupo de poetas se preocupaba por la estética como capacidad de inventar y reconstruir al mundo y la realidad. En las artes plásticas se forma el grupo Madi, de las dos primeras sílabas de “materialismo dialéctico”, con Gyula Kosice como máximo representante. Juan Jacobo Bajarlía fundó la revista *Contemporánea* en 1948, que reunía a poetas y artistas de las diversas corrientes (Urondo, 1968: 7-27).

⁷ Véase los *Diarios* (Pizarnik, 2003); para las referencias a las vanguardias en particular: 43, 79, 171.

pensadores diversos, desde Sartre, Proust, Kafka hasta Hölderlin, Rilke, Ungaretti, por citar algunos ejemplos.⁸

La de Alejandra Pizarnik es una poesía basada en una vigilancia lingüística y formal rigurosa, que privilegia la expresión condensada y concisa, más que el desborde irracional del inconsciente, como la poeta misma anota en su diario, el 4 de diciembre de 1957 (2003: 92):

Siempre me sorprende saber que los poemas sirven de solaz, de esparcimiento del corazón ultrajado por la fatiga, como dice Horacio. No obstante, H. me corrobora la necesidad de adquirir una técnica sólida. (Cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor y de miedo. Cada palabra ha de ser gastada, pulida, retocada, sufrida.)

Francisco Lasarte subraya la búsqueda de exactitud en la palabra poética de Pizarnik: “La poeta sugiere que la poesía surrealista, al desencadenar los poderes alusivos del lenguaje, carece de una exactitud para ella necesaria” (1983: 868). Poco después, explica: “Lo importante aquí es que la exactitud en la poesía equivale a un control riguroso sobre el lenguaje. No tendría valor para Pizarnik, pues —al menos en su primera época—, el espontáneo fluir de un discurso poético de cuño surrealista” (1983: 868). Lasarte hace referencia a lo que Pizarnik dice sobre su acto poético en la entrevista con Moia:

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado mis poemas (2001: 313).

El “innato surrealismo” de Pizarnik se reconoce en las metáforas que crean imágenes asociativas dentro del campo semántico de la noche, la niñez, el sueño y la locura, todos tópicos de la tradición romántica, antes del simbolismo y el surrealismo. Todos estos son temas que configuran la estética surrealista.⁹ Los elementos señalados permiten a Pizarnik desarrollar una poesía vinculada con lo mágico y lo desconocido,

⁸ Para referencia de autores que marcaron la formación de Pizarnik, véase los *Diarios*, entre muchas otras: 25, 45, 59, 61, 158-159 y 455-456, 170, 278. Asimismo Cristina Piña (1991: 50, 52-53, 65, 73-75, 83-86).

⁹ Remito a mi estudio de tesis de maestría, en el que se desarrolla un apartado sobre los elementos surrealistas en la obra poética de Alejandra Pizarnik (Donat, 2006).

haciendo de ella un medio de investigación de la realidad oculta de la vida. Tempranamente se entrega a este proyecto de trascendencia por medio de la escritura, como vemos en lo que escribe en su diario el día 22 de agosto de 1955, en el bar Florida, a las 14 horas (2003: 56-57; 163):

Me entristezco. Soy un ser sin futuro. Me dejo llevar. Debe ser por eso por lo que amo las hojas. Sin embargo, debo estudiar para decir que estudio. De lo contrario no valdré nada. Mi madre quiere que estudie. Quiere que tenga un título. (Sonrío despreciativa.) ¡Qué me importan los títulos! Digo que quiero ser escritora. ¡Bah! Son cosas al margen, dicen. ¡Al margen! Ellos no saben lo que es llorar sobre una hoja vacía y llenarla pacientemente con signos creados por una misma. Parece cosa de magia. Llenar un cuadernillo que estaba desnudo y triste. Darle vida entregándole lo mejor que una tiene dentro. ¡Ah! Escribir. ¡Qué bello es escribir!

Su aspiración es ir a la otra orilla por medio del lenguaje poético, volver a un lenguaje originario, elemental, habitado por las fuerzas ocultas. Para lograr la propia liberación, la poeta opera una alquimia de lenguaje que regresa su ser al origen oral y corporal del habla y la cultura. Este regreso a la experiencia simbólica con la cual se forma el lenguaje comunicativo podría parecer psicótico, cercano a la locura, pero es un riesgo que la poeta elige correr para recuperar una palabra poética auténtica.

Esta operación comienza con una postura crítica frente al lenguaje y a la propia identidad subjetiva, entendida como unidad racional del ser frente a la realidad contingente. Para romper el orden establecido, la poeta investiga su ser a partir del lenguaje, medio fundamental de su expresión artística. Jacobo Sefamí evidencia este aspecto en un análisis sobre el vacío de la palabra en la poesía de Pizarnik, lo que me permite compartir sus observaciones: “La continua autorreflexión de la poesía de Pizarnik hace que el yo poético se examine a sí mismo en cada texto, buscando afanosamente una esencia y dejando solamente huellas en ese rastreo. Ante el fracaso de esa empresa, lo único que le queda es vivir a la espera del silencio” (1994: 114). No comparto el enfoque del crítico cuando insiste en el silencio como suicidio y muerte limitante; creo que en Pizarnik el silencio tiene una ambivalencia que lo lleva a ser generativo de una palabra poética renovada.¹⁰ Pizarnik

¹⁰ Véase Jacobo Sefamí (1994: 111-118). La misma visión comparte Javier García Liendo (1997: 3-16) De igual manera me parece limitante leer la batalla de Pizarnik con el lenguaje únicamente como catástrofe y el silencio como puro enmudecimiento de la palabra poética en la muerte. Sin eludir este aspecto de lenguaje de la poeta, creo que hace falta integrar esta interpretación con el aspecto germinativo que se genera en esta escritura corporal y oscura. Remito a mi estudio de maestría sobre la poesía de Pizarnik (Donat, 2006).

comparte con las vanguardias el proyecto de crítica y ruptura del objeto artístico que analicé en el marco teórico de este trabajo. La violencia lexical, la experimentación lúdica del lenguaje en su materialidad fonética y fonológica, la fragmentación de la expresión, lo irracional, onírico y hermético, la construcción asociativa del significado, son todos rasgos que Pizarnik comparte con las vanguardias.¹¹ La diferencia con estas estéticas es la extrema subjetividad de su poesía, ajena a toda impersonalidad. A través del lenguaje poético, Pizarnik investiga su identidad. Ana María Fagundo subraya el carácter atormentado de la búsqueda de lo absoluto en Pizarnik:

Su poesía es una búsqueda obsesiva de un reino en el que el alma humana encuentre la paz total y la expresión infinita. Pizarnik constantemente intenta ir más allá de los límites de la percepción humana. [...] En su deseo de alcanzar una especie de revelación de lo Absoluto, Pizarnik reduce su verso a la mínima expresión, como si las palabras fueran superfluas cuando se ha logrado una esclarecedora visión. La preocupación de Pizarnik por el oficio de escribir es constante y se puede ver a través de sus libros (1995: 222-223).

La negación: el espejo y las escisiones del sujeto poético

El proceso de ruptura del sujeto poético se lleva a cabo a través de la metáfora del espejo, antes como proceso identitario, y después como procedimiento lingüístico. El proceso identitario se reelabora en la escritura y el lenguaje. Ambos Gabriel Weisz (1998: 33-37; 39) y Julia Kristeva (1971: 41-49) elaboran su teoría de la escritura relacionada con el elemento corporal con base en los principios lacanianos sobre el cuerpo, lenguaje y la fase del espejo. Sin caer en el error de “aplicar” la teoría psicoanalítica a la literatura, quisiera destacar cómo, en referencia a la teoría lacaniana del espejo, la poeta reformula en el texto poético la fractura de la fase tética que comporta la ruptura con el cuerpo simbólico de la madre para que se forme el sujeto.¹² Mediante este proceso simbólico cumplido en el texto

¹¹ Sobre los rasgos vanguardistas de la poesía de la poeta véase Ana María Fagundo (1995: 221-227). En su estudio sobre la disolución en la poesía de Pizarnik, Ana María Rodríguez Francia aporta algunas páginas a la génesis mallarmeana del proceso lingüístico que lleva al abismo de la palabra absoluta en la poeta argentina, hasta el límite del vacío y el silencio (2003: 49-63 y 304-322).

¹² Aquí no se lleva a cabo la relación de la literatura con la teoría psicoanalítica y lacaniana de manera exhaustiva. Se trata más bien de hacer referencia a partes de la teoría que explican el proceso identitario y lingüístico elaborados por la poeta en el texto poético. Remito pues al capítulo “El estadio del espejo como formador de la función del yo [‘je’] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I* (Lacan, 1971/78) El psicoanalista explica: “La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad; o,

poético la poeta hace del cuerpo simbolizado en el texto el lugar privilegiado de su escritura, como autorrepresentación, pero sobre todo como aprehensión del acto creativo frente al mundo. Así, el texto se somatiza y producirá voces plurales en un estilo que patentiza lo heterogéneo.¹³ La imagen especular del yo en el espejo del poema lleva a la fragmentación del sujeto poético, que regresa a un estadio originario sin definiciones. La identidad se traslada a la palabra que crea el poema. Para reconstruir el sujeto poético, la poeta recurre a máscaras simbólicas que pluralizan su identidad simbólica en el texto. Tener una identidad ficcional le permite recuperar el nombre, refundar su mundo subjetivo, a partir de un lenguaje poético renovado. El espejo es, entonces, una metáfora de significado plural que remite al proceso de la creación identitaria, a la creación de identidades multiplicadas, cada cual con su voz.

Si la imagen metafórica del espejo ya aparece desde las primeras obras, en *Árbol de Diana* cobra mayor definición, en un discurso poético maduro.¹⁴ En el misterio de la noche, encontramos el espejo en el poema 22, “un espejo de cenizas” (*P.COM.*: 124) que, a través de un acto ritual, hará que el sujeto se vuelva palabra en el poema 26: “cuando el palacio de la noche/ encienda su hermosura/ pulsaremos los espejos/ hasta que nuestros rostros canten como ídolos”; lo mismo sucede en el poema 31: “Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (*P.COM.*: 133). La metáfora del espejo suscita un desdoblamiento de la voz enunciativa, y el sujeto poético oscila entre la primera y la tercera persona del singular. A menudo, ese sujeto es “ella”, en lugar del “yo”.¹⁵ De ahí la

como se ha dicho, del *Innenwelt* con el *Umwelt*. [...] Este desarrollo es vivido como una dialéctica temporal que proyecta decisivamente en historia la formación del individuo: el *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad –y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. Así la ruptura del círculo del *Innenwelt* al *Umwelt* engendra la cuadratura inagotable de las reaseveraciones del yo” (14-15).

¹³ Remito al capítulo I para las bases teóricas de estos conceptos. Como evidencia Kristeva en *La révolution du langage poétique*, a partir de la negación ontológica (*le rejet*), en el texto poético de Pizarnik, las injurias y la modulación negativa del lenguaje sirven para reactualizar este proceso simbólico.

¹⁴ Sobre la metáfora del espejo en las primeras obras véase los textos “La enamorada” (2000: 53); “El despertar” (2000: 92)

¹⁵ Cristina Piña se ocupa de esta experiencia de la identidad del sujeto poético con detenimiento. Destaca cómo el doble se manifiesta en sentido temporal y espacial, así como en la enajenación expresada por los pronombres. La autora habla de dialogismo de la voz producido por estos pronombres, que se transforman en sus diferentes simbolizaciones, en bestia, cuerpo, cadáver (1995: 34-58). Remito al artículo de David Lagmanovich, que señala ese desdoblamiento y esa pluralidad de identidades. “La búsqueda del yo (a veces

multiplicidad de identificaciones operadas a lo largo de toda la obra y la pluralidad de voces, bien activadas en el poema “Caminos del espejo”, de *Extracción de la piedra de locura* (P.COM.: 241). El sujeto poético se multiplica en la niña, la dama, la loba, la reina loca, como veremos con detenimiento más adelante. La voz poética se desdobra no solamente por revelarse detrás de múltiples rostros y máscaras que atribuyen una identidad plural al sujeto dramatizado en los poemarios, sino también por hacer referencia a un tú absolutamente alocutorio, muchas veces la poeta misma, otras veces el poema. Algo similar sucede en los poemas de Varela. Buen ejemplo para el primer caso es el poema 16 de *Árbol de Diana* (P.COM.: 118), y para el segundo caso los poemas “Reconocimiento” y “Presencia” de *Los trabajos y las noches* (P.COM.: 161 y 162).

En un poema, ese proceso especular es representado gráfica, metafórica y lingüísticamente por medio de una particular configuración. Me refiero a “Sólo un nombre” (P.COM.: 65), incluido en el libro *La última inocencia* (1956):

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

El nombre propio se desdobra, produce un espejismo gráfico y pierde la letra mayúscula, crea un juego de cajas chinas en el que se esconden estos yo plurales, capaces de nombrar al mundo. El sujeto real permanece separado en su existir fuera del poema. El juego paradójico de este breve texto evidencia la dificultad de Pizarnik para encontrar un nombre propio frente a la realidad. Por eso comparto el enfoque de Francisco Lasarte cuando advierte que la poeta dudaba de que el nombre pudiera sustituir y crear la realidad, al punto que sólo puede identificarse con el “nombre/sustantivo ‘alejandra’ (o en el nombre ‘yo’), presa en el ardid de las palabras”, lo que la llevará a denunciar más tarde: “Vacío es mi nombre, mi pronombre” (Lasarte, 1983: 869).¹⁶ No creo que se pueda definir la poesía de Pizarnik únicamente como expresión de la imposibilidad de integración entre ser y palabra, y de la imposibilidad absoluta de la misma palabra —lectura reductiva de su

desdoblada en la búsqueda del otro, ya sea como doble o múltiple, ya como lo ajeno del yo, la otredad del yo) había aparecido antes, sobre todo en esa insistente manera de referirse a sí misma como ‘ella’ que se encuentra en muchos poemas” (1978: 893-894).

¹⁶ Véase también Piña (1992: 89-94).

proyecto creativo, porque ése logra trascender esta imposibilidad. No obstante, me parece apropiada la idea de degradación del lenguaje que el crítico propone a partir de este poema:

La palabra, en vez de exaltar, degrada; en vez de integrar, fragmenta. Su efecto degradante lo vemos en la transformación de “Alejandra” en “alejandra”, ya que el nombre propio vuelto nombre común priva a la poeta de su seguridad. Y la fragmentación no es menos evidente: tres manifestaciones de “alejandra” en lugar de una única “Alejandra”. Además, el poema crea una relación antagónica entre la doble “alejandra” del primer verso —la que sería el nombre— y la del tercer verso, supuestamente más *real* y más próxima a la Alejandra Pizarnik de carne y hueso. Por la disposición del poema en la página, esta última “alejandra” se cuenta literalmente debajo del nombre, separada de él y sofocada por su doble presencia. El nombre escinde y oprime (Lastarte, 1983: 869).

El desdoblamiento identitario se cumple y culmina en el nombre, en la palabra poética que, junto con el sujeto poético, entra en crisis como medio de expresión en una obra que pretende suplantar la realidad para fundar otra autónoma en el poema. Sólo a partir de esta crisis y esta crítica desde la multiplicación de la identidad será posible alcanzar una palabra polifónica y oral.

Hacia el silencio

A partir de la reflexión sobre la identidad poética y el nombre propio en el proceso especular en la escritura, lo que ya de por sí implica una experimentación formal y un análisis del lenguaje en cuanto objeto de la expresión artística, se desarrollan la metapoesía y el metalenguaje en la obra de Pizarnik. Se trata de rasgos salientes de la estética vanguardista a partir de la negación que la poeta formula en lo abstracto para culminar en lo corporal. Pizarnik lleva la palabra a su imposibilidad expresiva, y denuncia su insuficiencia. El sujeto poético sostiene una batalla desesperada tratando de encontrar un significado nuevo, pero en la experiencia vanguardista ese proyecto suele fracasar. Entonces la crítica al sistema, cultural y lingüístico, se vuelve negación del yo y de la palabra: *le rejet*, según el análisis de Kristeva. El proceso desemboca en una palabra material que subsiste por su consistencia fonética y fonemática más que semántica, revolucionando la significación. En ello está implicado el sujeto poético por completo, sobre todo en una poesía tan subjetiva como la de Pizarnik.

La negación metapoética aparece ya en el primer texto de *La tierra más ajena* (1955), titulado “Días contra el ensueño”. La construcción anafórica repite la negación del “no querer” frente a diferentes acciones que remiten a la abstracción de la escritura, y cierra con el verso: “No querer traer sin caos/ portátiles vocablos” (*P.COM*: 11). La angustia existencial atraviesa todas las obras iniciales y la negación se hace patente en *Los trabajos y las noches* (1965). Es programático el poema “Reloj”: “Dama pequeñísima/ moradora en el corazón de un pájaro/ sale al alba a pronunciar una sílaba/ NO” (*P.COM*: 183), mientras que, en “Fronteras inútiles” (*P.COM*: 185), la negación se hace dinámica y el texto oscila entre el sí y el no, que adquiere una conformación mimética en la página por medio del juego de espacios. El aspecto lúdico culmina en las permutaciones del poema “Las grandes palabras” (*P.COM*: 187), dedicado a Antonio Porchia. La paradoja del sentido se sostiene en una paradoja sonora, fonemática, dentro de una negación que remite a la nada:

aún no es ahora
ahora es nunca

aún no es ahora
ahora y siempre
nunca

Las permutaciones producen unas antítesis paradójicas que anulan el sentido corriente del lenguaje y remiten a reflexiones conceptuales sobre el tiempo y la función comunicativa de la palabra. Anulando el significado en el juego de negaciones, la poeta invita a la creación de un sentido autónomo en el poema. Un juego de permutaciones similares se presenta también en “La verdad de esta vieja pared” (*P.COM*: 194). El lenguaje simula el proceso especular vivido por el sujeto poético, por medio de estos juegos fónicos y espaciales que crean una simetría de tipo especular. La negación configura también la reflexión metapoética más aguda de Pizarnik en *El infierno musical* (1971), en el poema “Piedra fundamental”, ya desde el *incipit*: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, verso que se reitera en el poema. Creando un juego espacial que configura una oscilación, la anáfora de la negación “no” crea una antítesis entre los versos en un juego especular a nivel fónico y espacial:

no,
he de hacer algo,

no,
no he de hacer nada

Pizarnik insiste en el juego paradójico del sentido que se conforma con un lenguaje producido en su materialidad constitutiva, fonética y morfológica, utilizando fonemas y unidades gramaticales en juegos de oposiciones. Esta negación metapoética surge de una crítica radical del ser frente al mundo establecido, como en “Gesto para un objeto”: “Antiguamente mis ojos buscaron refugio en las cosas humilladas, desamparadas, pero en amistad con mis ojos he visto, he visto, y no aprobé” (*P.COM.*: 286).

Ya está claro que Pizarnik niega a la realidad en su ontología poética, tratando de crear una vivencia trascendente en la palabra. En un proceso especular, poema y lenguaje van a ser las máscaras que permitirán al sujeto fragmentado inventar una propia morada. Sin duda esta poesía surge de la herida insanable de la separación simbólica del yo, por lo cual recurren las imágenes metafóricas relacionadas con la fisura, la grieta, el umbral. En *Las aventuras perdidas*, un poema se titula “La única herida” (2000: 78) y expresa el desamparo del sujeto poético en la tierra, en la realidad. En *Árbol de Diana*, la fisura surge en el poema 2 (*P.COM.*: 104), “Éstas son las versiones que nos propone:/ un agujero, una pared que tiembla...”, y en el poema 11 (*P.COM.*: 113), “yo y la que fuí nos sentamos/ en el umbral de mi mirada”; pero también surge en “Poema” (*P.COM.*: 155), que abre *Los trabajos y las noches*, y sitúa la poesía en la herida: “Tú eliges el lugar de la herida/ en donde hablamos nuestro silencio”. En “Nombrarte” (*P.COM.*: 169) la herida se configura otra vez en sentido metapoético, fisura necesaria para emitir la palabra poética, posible sólo desde la separación del ser de la corporalidad originaria:

No el poema de tu ausencia
sólo un dibujo, una grieta en un muro,
algo en el viento, un sabor amargo.

Lo mismo leemos en “Cuarto solo” (2000: 193), en el que, en las fisuras y desgarraduras de la pared, se reconocen figuras como “rostros, esfinges”, “manos, clepsidras”.

De ahí el miedo constante y amenazador que acompaña toda la vida y la escritura de la poeta, en los diarios y en la poesía.¹⁷ En *La última inocencia*, con más juegos de permutaciones y repeticiones, el miedo se presenta como obsesión en “Canto” (2000: 54): “el tiempo tiene miedo/ el miedo tiene tiempo/ el miedo”, para acabar con insistencia en los versos iterativos “y miedo/ mucho miedo/ miedo”. Hay una coincidencia con el libro *Construcción de la destrucción* (1957) de Aldo Pellegrini (2001: 177-225), cuando Pizarnik dice: “destrucción de destrucciones/ sólo destrucción”.

En *Las aventuras perdidas* aparece el poema “Miedo” (*P.COM*: 87), la personificación remite a la oscuridad y la muerte; la enunciación del miedo coincide con la preocupación identitaria de Pizarnik: “¿Sabes tú del miedo?/ Sé del miedo cuando digo mi nombre”. En *Extracción de la piedra de locura* Pizarnik reitera la invocación “Ayúdame a no pedir ayuda” en el poema “Figuras y silencios” (2000: 222). Finalmente, en el poema “Ojos primitivos” (*P.COM*: 267) de *El Infierno musical*, esta emoción vuelve a vincularse con la angustia identitaria de la poeta: “Escribo contra el miedo, contra el viento con garras que se aloja en mi respiración”.

El lenguaje es uno de los rasgos que amenazan la personalidad de la poeta desde joven, por el tartamudeo de su dicción, aunque leve, pero también por sentir al lenguaje en sí como exilio; lo evidencia la poeta en su diario el 11 de abril de 1963: “Imposibilidad de la poesía. (Apenas anoté esto hice un poema para demostrarme que no.) Los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio de lenguaje. [...] O sea que escribir, en mi caso, es traducir” (*P.COM*: 331; 153, 157-158). En muchas ocasiones insiste sobre esta imposibilidad de la poesía y de la palabra, como el 6 de noviembre de 1962:

¹⁷ En los diarios, el miedo recorre las páginas con insistencia junto con la angustia y el desamparo. En un momento de particular intensidad, el miedo se asocia a una frustración creativa y al peligro de la locura, sin que tampoco el psicoanálisis pueda resolver la negación del vivir en la experiencia de la poeta, que llega a escribir palabras lacónicas: “Me miré en el espejo y tengo miedo” (2003: 178-179). En otro momento de agudo desamparo y de una especie de náusea sartreana la poeta concluye: “Algo te obsesiona, te siniestra, te remite a una zona espantosa en la que sólo hay miedo y miedo y miedo” (2003: 205). El miedo es, parte de la personalidad de la poeta: “Gran Yo: tengo miedo. Gran Yo de quien escribe estas líneas: tengo miedo. Gran Yo que sabe y comprende más que la que escribe: tengo miedo, tengo hambre, tengo frío, tengo sed. Y no es la hora del suicidio. Hay sol y muchas cosas que serán materia de mis poemas. Quiero vivir. Pero cómo con este miedo. No puedo vivir así, con este miedo. Y tú lo sabes. Y yo lo sé” (2003: 251). “Tengo miedo y no hay de qué. Sí. Tengo miedo de mi monstruoso pensar en mí, de mi complacencia para conmigo y, a la vez, de mi extrema dureza” (2003: 363).

Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Ésta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. [...] Lo que nunca pude es percibir el ritmo del lenguaje, ni ningún ritmo. Cuando leo, leo cada palabra aislada, aun las preposiciones, como si estuviera haciendo una autopsia. Ello deriva de mi inercia psíquica. Del miedo. En fin, ya es demasiado tarde.

Dentro hay un vacío. O dolor. Espero una revelación. Espero que comiencen a hablar. Que se digan (2003: 286).

El 22 de febrero de 1963, denuncia la imposibilidad del lenguaje: “Las palabras son mi ausencia particular. Como la famosa ‘muerte propia’ (famosa para los demás), en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo sí, pero no lo soy” (2003: 325; 273). Desde los versos más optimistas del poema “Salvación” (*P.COM*: 49), que abre *La última inocencia*: “Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito/ y rompe el muro de la poesía”, la búsqueda de la palabra se convierte en experiencia de dolor por la percepción de la herida, la falta y la ausencia. Así, en el poema “Origen” (2000: 88) de *Las aventuras perdidas*, Pizarnik anhela una palabra como morada: “Alguna palabra que me ampare del viento,/ alguna verdad pequeña en que sentarme”, pero de inmediato percibe la imposibilidad de ello. Las reiteraciones anafóricas agudizan el timbre y el ritmo del trauma vivido, como si cada palabra fuera una coacción obsesiva.

A partir de *Árbol de Diana*, el proceso metapoético y metalingüístico se configura por medio de la autorrepresentación del cuerpo como medio y lugar de origen de la escritura.

La representación se desprende de un imaginario mágico y ritual que da significado a la escritura poética como gesto performativo. Lo veremos en el próximo apartado. El poema 25, que cierra el poemario, vuelve a insistir en la imposibilidad de la palabra: “Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:/ este canto me desmiente, me amordaza” (2000: 140). El verbo amordazar crea una metonimia en relación con la boca, órgano fonatorio del lenguaje. Los espacios en blanco que generan la brevedad lacónica del poema dan prueba del vacío que envuelve a la palabra escrita. La brevedad es índice de síntesis expresiva en un hermetismo elegido, pero también es percepción de la pobreza del lenguaje poético. Por eso se intensifica también la representación de la palabra como silencio. En *Los trabajos y las noches* se intensifica la autorrepresentación del cuerpo en la experiencia metapoética, como veremos. El límite de la palabra como pérdida irremediable es

expresado otra vez en el poema que cierra la obra, “Mendiga voz” (*P.COM.*: 206): “En mi mirada lo he perdido todo./ Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay”. La asociación de los adverbios de lugar con los verbos crea un efecto de paradoja que sintetiza la angustia en un significado inesperado y autónomo. En el poema “En un otoño antiguo” (*P.COM.*: 238) de *La extracción de la piedra de locura*, Pizarnik exclama, con preguntas retóricas que hacen efectivo el desamparo: “¿Cómo se llama el nombre?” y “¿Y cómo es posible no saber tanto?”. Esta experiencia del límite culmina en *El infierno musical*, como experiencia de la muerte y del silencio, sin concesiones. Ya en *Las aventuras perdidas*, la imposibilidad del lenguaje poético se configuraba en el universo de la muerte, el suicidio y la ceniza (2000: 77, 82, 85).¹⁸ El poema “Piedra fundamental” (*P.COM.*: 264) desgarró la palabra desde los cimientos, a partir de una inestabilidad ontológica e identitaria. Esta experiencia extrema de la imposibilidad expresiva lleva a Pizarnik a una poética del fragmento que analizaré después. Aquí es útil evidenciar la percepción del límite:

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

¿Adónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.

La imposibilidad lleva al lenguaje cerca del silencio, representado en la página por los espacios en blanco aun en los poemas en prosa, como veremos. Francisco Lasarte habla de una separación entre ser y palabra que acaba en la expresión fragmentada, sin posibilidad alguna de unión e integración. Tampoco la palabra crea un amparo para la poeta y el yo se queda disociado. Sólo queda la muerte; el poema no tiene centro y es incapaz de producir el éxtasis verbal anhelado (Lasarte, 1983: 870-877). Es verdad que muchos textos de los *Poemas no recogidos en libros* (*P.COM.*: 297-453), sobre todo los que siguieron a *El Infierno musical*, reiteran la angustia de una extrema imposibilidad del lenguaje, como “Pequeños cantos III”: “el centro/ de un poema/ es otro poema// el centro del centro/ es la

¹⁸ En el prólogo a una antología de Pizarnik, “Una muerte en que vivir”, Frank Graziano identifica toda la obra como “suicida” y caracterizada por la muerte. Si por un lado es una interpretación válida, por otro el autor no analiza cómo el límite de la vida se vuelve metáfora para configurar el proceso simbólico de la escritura, lo que al contrario destaca con pericia María Negroni, diciendo que el texto es el cadáver por excelencia que permite la significación (2003: 19, 20-32). Vida y muerte se implican una a otra en la palabra. Encuentro la lectura de Graziano un poco reductiva al interpretar la muerte como límite y suicidio que desemboca en un silencio unívoco (1992: 9-24).

ausencia” (*P. COM.*: 381), o como “En esta noche en este mundo”, con los versos “no/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia” (*P. COM.*: 399). Pero el texto poético, en su autonomía frente a la realidad, logra refundar al sujeto poético en lo heterogéneo de la palabra corporalizada. Los signos negativos adquieren una nueva contextualización en una expresión que se juega en la continua ambivalencia y la conjunción de los contrarios.

El vacío y la pérdida llevan a un silencio opaco que aplasta a las palabras, reduciéndolas a escombros fósiles, pero, simultáneamente, desde un punto cero de la identidad y del lenguaje, se redescubre una potencialidad expresiva reprimida por el orden establecido. La poeta rescata una palabra primitiva, llena de resonancias mágicas, de fuerzas irracionales, capaces de generar música, de producir un silencio reverberante. Ésta será la palabra nueva anhelada por Pizarnik.

Precisamente a partir de *Árbol de Diana* podemos analizar este silencio ambivalente.¹⁹ En el poema 3 leemos: “sólo la sed/ el silencio/ ningún encuentro” (*P.COM.*: 105), y en el 24: “estos hilos aprisionan a las sombras/ y las obligan a rendir cuentas del silencio” (*P.COM.*: 126), con referencia intermedial a “un dibujo de Wols”, en epígrafe; en el poema 28, se dice: “te alejas de los nombres/ que hilan el silencio de las cosas” (*P.COM.*: 130). Es frecuente la metáfora del tejer, manos que crean algo material a partir del vacío, entre posibilidad e imposibilidad. Así será siempre, a lo largo de toda la obra poética de Pizarnik. Esta semántica del silencio culmina *El infierno musical*, se profundiza la sensación de pérdida y frustración por la imposibilidad de la palabra.²⁰ En consecuencia, se agudiza el dolor nihilista y crece en la poeta la tentación de dar el salto al vacío. Sin embargo, otra vez, la fe en la palabra permanece en la obra. El poema “Piedra fundamental” con la declaración “Hay un jardín”, y “Nombres y figuras”, gracias a la expiación de una culpa no bien definida, la poeta rescata la posibilidad de la creación: “Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras” (*P.COM.*: 272). Pero siempre al límite del precipicio, como en “Ojos primitivos”, cuando la poeta

¹⁹ Sobre el silencio percibido como límite e imposibilidad de la palabra, véase las observaciones y los ejemplos propuestos por Cristina Piña (1995: 68-70). También Graziano insiste en el silencio como suicidio de la palabra y propone algunos ejemplos de poemas (1992: 19-23).

²⁰ La poeta escribe en el diario del 29 de diciembre de 1961: “El silencio destruyó lo que se había propuesto: quedan algunos poemas como huesos de muerto. Poemas que no entiendo, que labro y modifico en mis noches de miedo. Se ha perdido el significado de la palabra más obvia. Y aún me apresuro, aún caigo con urgencia en mis estados mentales de negación asombro... ‘que no desembocan’. Una levísima presión, una invisible roche en lo que te es hostil y ya no escribirás más. Estamos a pocos pasos de una eternidad de silencio” (Pizarnik, 2003: 301-302).

escribe tan lacónicamente: “Vacío gris es mi nombre, mi pronombre” (*P.COM.*: 267). Es como si el ser de la poeta oscilara sobre un barranco, suspendida de un sutil hilo amarrado a la palabra poética, entre cautiverio y libertad anhelada, como dice claramente en “El infierno musical” (*P.COM.*: 268):

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Nafragando en sí misma

En fin, “El silencio es tentación y promesa” —“Fugas en lila”, (*P.COM.*: 277)—, dentro de la búsqueda de un más allá que sólo el proceso metapoético y metalingüístico, por su carácter analítico que reflexiona sobre el objeto y el medio de la expresión, permite alcanzar, como se afirma en “La palabra que sana” (*P.COM.*: 283):

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. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.

Está en riesgo su propia vida. Ensimismada en su mundo interior, investigando las fuerzas ocultas de la existencia, por medio de la poesía, la conciencia se agudiza tanto que es inevitable cierta desesperación; el ansia ontológica nunca va a encontrar respuestas a este nivel de profundidad. En “Los poseídos entre lilas” (*P.COM.*: 293-296), la imaginación estalla al borde de lo desconocido y la muerte, la voz pasa al otro lado, proyectada hacia el poema, única morada posible. Volveremos sobre este proceso más adelante.

Ahora lo que importa es destacar que el silencio no calla a la poeta: le otorga un lenguaje profundo, porque ella ha vuelto a los orígenes del ser y de la palabra a través del poema, del acto creativo. Para reformular el lenguaje poético, Pizarnik emprendió la crítica de la palabra regresando simbólicamente al lenguaje semiótico, corporal, precedente a la escritura. Esto implica la pronunciación de una palabra material, un proceso en el que nos interesa profundizar para el enfoque de una poética del cuerpo.

Hacia la palabra corporal

De manera progresiva, Pizarnik pasa de una escritura en versos breves a los poemas en prosa, aunque siempre mantiene una poética del fragmento. Pizarnik experimenta las posibilidades de la escritura hasta las últimas consecuencias de la materialidad del lenguaje. La música está muy presente, por cita o alusión, en el texto y en el paratexto, como en el poema “Cold in hand blues” (*P.COM.*: 263) y “Para Janis Joplin” (*P.COM.*: 422). Títulos recurrentes remiten al canto. Lo mismo sucede, con bastante frecuencia, con las referencias a la literatura y a la pintura. Pizarnik amaba pintar y observa en la entrevista con Moia: “Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además me atrae la falta de monotonía del lenguaje de la pintura” (2001: 314).²¹ La pintura está presente a través de citas y alusiones en el título o el epígrafe —como en *Árbol de Diana* (*P.COM.*: 126, 127, 128)— o por alusión en el texto —como en el poema “La palabra del deseo”, de *El infierno musical* (*P.COM.*: 271), en referencia al *Jardín de las Delicias* de el Bosco. También son recurrentes las metáforas del cuadro, de la pintura y el dibujo, aunque Pizarnik nunca opera una *écfrasis*, puesto que no hace descripciones de una obra plástica. Más bien remite a ésta mediante el paratexto o una interpretación personalizada. Sobre todo, es peculiar su construcción del significado por medio de los colores, con particular intensidad en *Extracción de la piedra de locura*, que ya desde el título establece una relación intermedial con la obra de el Bosco. Así, la pintura, la intermedialidad, la intertextualidad, generan un palimpsesto que trasciende el límite de la palabra,²² así como la voz unívoca se multiplica en las voces plurales de una identidad que se manifiesta en máscaras y personificaciones.

²¹ En los *Diarios* son muy frecuentes las referencias a la pintura, considerada como privilegio frente a las palabras. Pizarnik trataba de escribir como si fuera un pintor, da ahí el carácter espacial de sus poemas: “Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo. Pero ni la pintura. Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte” (2003: 145).

²² Para un enfoque teórico sobre la intertextualidad y la intermedialidad, véase Allen Graham (2000) y Bengochea (1997). Véase Genette (1989). Por palimpsesto me refiero a “una escritura que conserva huellas de otra escritura anterior; tablilla en que se borra lo escrito para volver a escribir en ella”, según la explicación de Enrique Flores en su estudio sobre la poesía de Ortiz de Montellano (2003: 45). En nuestro caso, los códigos son varios, textos plásticos, musicales y literarios que vuelven a proponerse en otra enunciación textual, por la palabra de Pizarnik.

Las obras en prosa siguen de manera coherente este eje expresivo. Pizarnik trabajó mucho la prosa en los últimos años de su vida (Piña, 1992: 161-162). Gracias a su diario sabemos cuánto deseaba escribir en prosa, sin lograrlo nunca, denunciando su incapacidad de hacer proyectos y de ser constante. El 3 de enero de 1964, Pizarnik escribe:

La prosa, la prosa. La prosa me obsede, el día me deprime. Urgencia por escribir en prosa, no en una prosa extraordinaria sino en la simple, buena y robusta prosa inaccesible para mí de una manera tan total que la sacralizo. ¿Y dentro de la prosa? ¿Qué pasa con lo de dentro de la prosa? No pasa nada. Por eso no puedo escribir en prosa. Algo que no deseo es una prosa bella por esfuerzos de toda índole. En suma: el sueño del lápiz que supiera sumar y restar solo, conduciendo mi mano pasiva, sueño de mis cinco años (2003: 353-354).

La poeta sentía la dificultad de expresar a través de la poesía, la realidad, de la cual instintivamente huía, como destaca el 14 de diciembre de 1963: “Todo se reduce a una elección entre el verso y la prosa. La tentación de escribir una novela equivale a golpear — a seguir golpeando— en la puerta de la realidad cotidiana que execro” (2003: 347).²³ Pizarnik escribió una prosa de estilo experimental y vanguardista, pero se medía con los grandes novelistas capaces de construir tramas, más allá del ludismo y la ironía del lenguaje. Su lenguaje era más apto para la poesía, aunque en esos últimos años se hizo prosaico. Escribió verdaderos poemas en prosa: *Los trabajos y la noche* (1965), *La extracción de la piedra de locura* (1968), *El infierno musical* (1971). En estos poemarios se agudiza el tema de la muerte y del silencio como finitud; la palabra logra su máxima intensidad y profundidad, logra suplantar la realidad para hacerse cuerpo en el poema, el gran proyecto de toda la vida de Pizarnik. Si en la vida no logró emanciparse de la angustia, en la poesía exorciza todo el dolor provocado por el límite, por medio de un proceso teatral, iniciático y ritual que rescata la libre vitalidad corporal de la palabra en la escritura.

En las prosas humorísticas el lenguaje es desacralizador y está cargado de sexualidad, de pulsiones corporales. El sinsentido está acompañado de una fuerte irreverencia. Todo es parodiado y controversial, en un proyecto de negación absoluta. El lenguaje es subversivo e irónico. Este proceso lleva a la producción de una palabra plural

²³ Véanse también otras referencias al tema en los *Diarios* (331-332, 340-341 y 459).

enunciada por una voz que se multiplica en voces, generando una polifonía que mediante la corporalidad remite a la oralidad originaria.²⁴

En el regreso a los orígenes del habla, el cuerpo remite al silencio preverbal en el que la palabra vuelve a la oralidad. La poeta se reconcilia con la palabra, superando la angustia de la imposibilidad, por lo menos dentro del poema. Todo comienza con la recuperación simbólica de la infancia. En su diario, la poeta se refiere nostálgicamente a la niñez, como categoría anhelada pero imposible.²⁵ El tema de la niñez recorre toda la obra de Pizarnik, en general como lugar de la pérdida, pero hay un momento en que se recupera la infancia como lugar de la pureza originaria.²⁶ De esta manera, la poeta supera el riesgo de la locura implicado en este regreso. En el poema “Infancia” (*P.COM.*: 176), de *Los trabajos y las noches*, la poeta hace referencia a Alicia, la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas*. Por un lado, la referencia nos remite a un mundo de ensoñación y fábula, por el otro, los versos “y alguien entra en la muerte/ con los ojos abiertos/ como Alicia en el país de lo ya visto”, nos revelan a un ser desencantado, tal vez por haber dado ya el salto a la otredad; se refiere a una pureza ya revelada y reconocida. Alejandra Pizarnik, por medio de la poesía, pertenece a la otredad, gracias a una poesía que remite a la infancia y a un mundo mágico, cuyo lugar mítico es el jardín. Como veremos, la noche, la ensoñación, la niñez y el jardín/bosque —tópicos de la tradición literaria desde el romanticismo— son temas que

²⁴ Véase la *Prosa completa* de Alejandra Pizarnik (2005). Véanse los estudios de Piña (1991), Negroni (2003: 77-87), Molloy (1997: 250-257), Daza (2005: 151-168). Todas estas críticas coinciden en reconocer una voz plural en la obra en prosa de Pizarnik, por la multiplicación del sujeto de la enunciación en alter ego o figuras ficcionales, así como por la teatralización de personajes en una estética del absurdo. Sobre la ironía véase Linda Hutcheon (1995).

²⁵ En 1958, la poeta escribe en su diario: “Sólo arena y niebla. Imposible la libertad en la irrealidad. ¿Cómo vencer mi manía de la idealización? ¿Cómo cortar el cordón umbilical? ¿Y para cuándo la aceptación de la adultez? ¿Cómo trascender si me vienen unas ganas irreprimibles de ser una niña muy pequeña, sin pensamientos, sin actos, una niña que llora mucho y pide amor? Una mano, unos labios, una caricia... Todo levísimo, con espuma, con alas. He aquí lo único que me interesa. Lo demás, es interés forzado. Obligación. De allí mi imposibilidad de comunicación con los otros. Ando en busca de esa mano, de esos labios... Y no es posible encontrarlos” (Pizarnik, 2003: 109). Años después, en 1966, recién muerto su padre, la poeta reflexiona sobre la edad; el 30 de abril escribe: “Heme aquí llegada a los treinta años ya nada sé aún de la existencia. Lo infantil tiende a morir ahora pero no por ello entro en la adultez definitiva. El miedo es demasiado fuerte sin duda. [...] Pero aceptar ser una mujer de treinta años... Me miro en el espejo y parezco una adolescente. Muchas penas me serían ahorradas si aceptara la verdad” (411-412).

²⁶ En una reseña sobre la poesía de Pizarnik, Luis Fernando Jara sintetiza: “La infancia, aludida en *Las aventuras...*, es el ámbito donde predomina la inocencia primigenia y que permite la cópula mágica con el absoluto. El mundo atroz —la realidad enojada con Alejandra— está exiliado. La infancia es el espacio del reencuentro, de la ternura (“mi infancia y su perfume / a pájaro acariciado”) que permite el viaje interior en busca de la niña, de la “otra” que pervive con rasgos de ángel. Y este viaje, al mismo tiempo, condiciona el desdoblamiento del yo” (1995: 17).

configuran una escritura ritual que busca la liberación del ser y la palabra. Cito una observación de B.E. Korembly sobre la infancia y el jardín en la poeta:

Al indicársele que sus términos implicaban ‘espacios gratos’, como el jardín y el bosque, Alejandra confesó que una de las frases que más la obsesionaban era la que dice la pequeña Alicia en el país de las maravillas: “Sólo vine a ver el jardín”. Y para Alejandra, como para Alicia, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, “el centro del mundo”. [...] La frase de Mircea Eliade “el centro del mundo” sugiere a Alejandra Pizarnik esta otra: “*El jardín es verde en el cerebro*”, frase mía que me conduce a otra siguiente de Gaston Bachelard: “El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero” (Korembly, 1991: 82-3).²⁷

Junto con la metáfora de la niña, las muñecas y el jardín, encontramos también la metáfora del bosque, lugar ancestral que representa lo fabuloso y lo desconocido, y que desde sus sombras amenazadoras produce el canto en la poesía de Pizarnik, como demuestra el poema “Antes”, (*P.COM.*: 177), al nombrar el “bosque musical”.

La infancia, jardín y bosque configuran un lenguaje primordial y representan la pureza de la “otra orilla” invocada en el poema “Rescate”, de *Extracción de la piedra de locura*, dedicado a Octavio Paz (*P.COM.*: 229):

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél.

Dentro del silencio de su obra, la poeta vuelve a una palabra originaria cargada de energías primordiales. Pero la infancia se relaciona también con los instintos primordiales y con la locura. Es la niña que ejecuta juegos rituales prohibidos para transformarse en las “damas solitarias” y en la “mujer loba”, procesos ceremoniales ficcionalizados que transforman al sujeto poético en una sacerdotisa hechicera capaz de crear su mundo supremo en la poesía. En todo el proceso está implicado el cuerpo de la poeta, transfigurado en poesía, en palabra.

A partir del imaginario surrealista que remite al esoterismo y la magia, Pizarnik construye un sentido corporal que trasciende la realidad. Crea un lenguaje crítico marcado

²⁷ Véase el minucioso análisis de Cristina Piña sobre la infancia y el jardín como categorías de un tiempo mítico (1995: 16-34). También resulta bastante interesante el estudio de Fiona J. Mackintosh (2003: 119-164). Véase también el estudio comparado de Isabel Cámara sobre el personaje de Alicia en Alejandra Pizarnik (1983: 581-589).

por su formación estética en las vanguardias desde una escisión del sujeto poético, operada a nivel textual. Vuelve a significar las categorías tópicas —como la noche, el sueño y la infancia— que desde la tradición romántica invitan a una búsqueda del ser más allá de la realidad.

Contemporáneamente, la poeta recupera un habla oral precedente a la escritura. El sujeto poético se pluraliza, emite voces que crean un lenguaje fundado en la analogía y los sonidos. Para alcanzar esto, Pizarnik simboliza a su cuerpo en un imaginario que remite a la cultura de la magia y de los rituales, por lo tanto será necesario recurrir a algunos estudios antropológicos para analizar su texto somático.

3.3 El ritual del cuerpo y la palabra

El cuerpo ritual: la escritura como iniciación y nacimiento

Después de las primeras obras —que definen las líneas temáticas y las tendencias estéticas observables en su escritura—, en 1962 Alejandra Pizarnik publicó *Árbol de Diana* en la editorial Sur, un libro compacto y denso en el que su poesía florece ya con madurez expresiva, lingüística y formal.¹ Escribió estos poemas en París entre 1960 y 1961. El libro lo conforman treinta y ocho poemas, sin título, numerados como si se tratara de un poemario formado por fragmentos, caracterizados por la brevedad y la concisión, lo que remite a la poesía de Porchia (Aira, 2001: 54-55). Cristina Piña dedica unas páginas preciosas a la presentación de este poemario, destacando su carácter intuitivo, relacionado con la infancia, que permite una extrema levedad lírica. El poema es una especie de revelación alcanzada por una palabra musical y emotiva que por un momento supera la ruptura (Piña, 1992: 133-138).

Precisamente a partir de esta obra se configura un sujeto poético cuyo oficio de crear por medio de la palabra adquiere un carácter mágico-ritual, en particular relacionado con los ritos de iniciación en esta obra. En toda la poesía de Pizarnik, el discurso metapoético se funde con la autorrepresentación del cuerpo en un imaginario mágico-ritual. De esta manera, la corporalidad construye el texto somático en un contexto específico, que remite a la antropología, a las prácticas culturales de los ritos y los mitos. En este marco la poeta construye un significado corporal en el poema. Por eso es necesario un enfoque interdisciplinario para nuestra hermenéutica del cuerpo en el ámbito literario. Sin que se requiera establecer un estudio comparado, que requeriría profundizar en ambas disciplinas,

¹ Coincido con César Aira cuando destaca la calidad estética y expresiva de estos primeros libros, que presentan ya una coherencia de temas y estilos que Pizarnik desarrolla a lo largo de su obra más madura. Sin embargo no comparto la idea de que Pizarnik produjera buenos poemas por estar insertada en el ambiente literario de Buenos Aires. En los diarios la poeta expresa claramente su continua preocupación por el lenguaje adecuado a una expresión de una ontología que trasciende la realidad. Tampoco creo que Pizarnik haya dejado de elaborar una estética del fragmento, al contrario; ésta recorre toda su expresión, inclusive los poemas en prosa. Menos creo que el título “La última inocencia” tenga que ver con la sexualidad de Pizarnik. De cualquier modo, para una idea general sobre las primeras obras publicadas es bueno consultar el texto de Aira (2001: 33-44). Cristina Piña evidencia el dominio del lenguaje y la expresión de los temas fundamentales en *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*: la extranjería, la muerte como ambivalencia entre finitud y germinación, la noche como principio de creación, la infancia, la caída y la trascendencia (1992: 92-100).

aquí más bien abro un diálogo con algunos aportes antropológicos sobre el cuerpo y la práctica ritual, porque me permiten hacer una lectura de la corporalidad en la obra poética de Pizarnik.

El cuerpo se vuelve imagen proyectada de un sujeto poético que busca trascender la realidad en el texto creado. El esquema corporal configura el acto gestual de la escritura concebido en ritualidad ficcionalizada, transformando el proceso expresivo en acto performativo. Desde *Árbol de Diana*, todo esto permite establecer una relación entre el acto ficcional de la escritura poética y los elementos que en muchos grupos étnicos constituyen prácticas de tipo ritual. Remito este enfoque interdisciplinario al estudio de las culturas rituales realizado por Mircea Eliade, porque ofrece ejemplos de estas prácticas en diferentes grupos étnicos. Lejos de una perspectiva universal sobre el tema, creo que sería posible establecer algunas analogías sin olvidar la especificidad de mitos y ritos particulares, más allá del enfoque propiamente antropológico. El fin es demostrar cómo el cuerpo se autorrepresenta en la obra de Pizarnik, cual ficcionalización performativa de la ritualidad mediante la escritura, analizada en su aspecto gestual.

Ya el título, *Árbol de Diana*, nos remite a elementos mágicos y rituales. En el prólogo a esta obra, Octavio Paz destaca el carácter mítico del árbol al cual se hace referencia (*P.COM.*: 101-102):

Los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino del cosmos). Quizá se trata de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial. En el estado actual de nuestros conocimientos es imposible decidirse por cualquiera de estas dos hipótesis. Señalemos, sin embargo, que los participantes comían después carbones incandescentes, costumbre que perdura hasta nuestros días.

Paz destaca el mito de Diana relacionado con el árbol y la luna. Es sabido que la diosa Diana tenía su morada en el bosque de Nemi, cerca del actual lago italiano Albano. Diana era cazadora y protectora de las mujeres en el parto. Frazer evidencia su relación con

el árbol: “En Nemi, dentro del santuario, arraigaba cierto árbol del que no se podía romper ninguna rama; tan sólo le era permitido hacerlo, si podía, a un esclavo fugitivo” (1944: 25). Parece que había una ley de sucesión por la cual el hombre que mataba al sacerdote se quedaba en su lugar como rey del bosque. La rama del árbol se identificaba con la rama dorada que Eneas arrancó antes de hacer frente a los muertos. También se sabe que había un fuego perpetuo, lo que permite hermanar a Diana con Vesta y su templo en el Foro Romano. También hay una relación entre Diana y el mito de Artemisa e Hipólito, por su protector Viribio, así como con Demetra y Perséfone por el culto a la diosa madre y los ritos de los misterios eleusinos. Aquí no nos interesa adentrarnos en la génesis del mito latino, sólo destaco el comentario de Frazer: “Debió provenir de una época perdida en la memoria de las gentes, cuando Italia tenía todavía un modo de ser más primitivo que cualquier otro conocido en períodos históricos” (1944: 28).² Sin embargo es fundamental detenemos en el simbolismo del árbol, abarcado por Eliade y Frazer. Mircea Eliade destaca que “el árbol representa —ya sea de manera ritual y concreta, o mítica y cosmológica, o incluso puramente simbólica— al *cosmos vivo*, que se regenera incesantemente” (2000: 397). El árbol asume diferentes simbolizaciones en los grupos étnicos, pero en general está relacionado con la cosmología y la fertilidad, representada por alguna diosa al lado de un símbolo vegetal. Veremos cómo en la obra de Pizarnik, desde el mito de la creación, el árbol pasa a ser el *axis mundi* que está en el centro del universo.³ El mito lunar también remite a la regeneración y a la fertilidad. Eliade la define así: “La luna, por el contrario, crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte” (2000: 256). Está vinculada con las aguas, la lluvia, la fecundidad y la fertilidad, la vegetación, la iniciación. Incluso la muerte no es una experiencia de finitud, sino más bien de pasaje y regeneración. Todos estos simbolismos asociados a la diosa Diana comparten elementos que permiten a la poeta reactivar el mito, ficcionalizado en su poemario como acto ritual y comparado a la escritura del poema. En particular, sobre la iniciación relacionada con la luna, Eliade explica: “Se comprende, pues, fácilmente el papel de la luna en las ceremonias de iniciación, que consisten precisamente en experimentar una muerte ritual seguida de un ‘renacimiento’ y en las que el iniciado

² Véase el estudio detallado de Frazer (1944: 23-33; 176-178; 450-456). Véase Pierre Grimal (2008: 136).

³ Véase el análisis de la simbología del árbol en Mircea Eliade (2000: 394-474), así como el estudio clásico de Frazer (1944: 142-206 y 345-376).

adquiere su verdadera personalidad de ‘hombre nuevo’ ” (2000: 281). Este renacimiento inaugura una serie de metamorfosis y una reintegración con la unidad original (2000: 256-295).

Pizarnik reactiva todos estos elementos constitutivos del mito y del rito en el texto poético, proyectando la imagen del cuerpo en un imaginario representado, de manera performativa, en el acto de la creación poética. Koremblit hace hincapié en el carácter mítico y originario de esta poesía, que rescataría la poesía originaria que antecede a la tradición clásica occidental (Koremblit, 1972: 32-33).

En la interpretación de Paz, la Diana de la mitología clásica, ser puro relacionado con la luna y perteneciente a ese lugar ancestral que es el bosque —capaz de atroces venganzas contra cualquier dios o semidiós que atente contra la castidad de sus ninfas, en las *Metamorfosis* de Ovidio—, adquiere un espesor mágico particular, por estar relacionado con el elemento lunar y los sacrificios. La clave es que una Diana sacerdotisa, con la cual la poeta se identifica totalmente, pueda producir imágenes y pronunciarlas, puesto que Paz las coloca en la boca de la diosa. Esto nos remite inmediatamente al sujeto poético de Alejandra Pizarnik y a su necesidad profunda de crear un nuevo lenguaje alquímico por medio de la escritura.⁴ La poeta cumple simbólicamente un ritual de iniciación a través del lenguaje; éste rompe el espejo, metáfora obsesiva y recurrente de su obra, para que brote la palabra nueva. Así, desde esta obra, *Árbol de Diana*, comienza un proceso ritual y mítico de la escritura que puede relacionarse con la definición que da Mircea Eliade de la iniciación como práctica cultural:

Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en *otro* (Eliade, 1975: 10).

El rito de iniciación no se lleva, aquí, a cabo en un grupo social, en una tribu, sino simbólicamente en el plano de la ficción, por medio de la escritura. Se configura como acto

⁴ También en este sentido la relación con Paz es muy estrecha. En *Los hijos del limo*, el poeta mexicano dedica las secciones tituladas “Los hijos del limo” y “Analogía e ironía” a la analogía operada por el lenguaje poético a partir del romanticismo. Paz señala el origen alquímico de la analogía, que se funda en la conjugación de elementos de la materia, similar al del lenguaje poético en sus elementos constitutivos, como la morfología y la fonética (1995: 366-399). Este lenguaje es el que caracteriza la obra de Alejandra Pizarnik.

performativo, gesto ritual del cuerpo simulado en el texto, en el que se ficcionaliza la creación poética como nacimiento simbólico. El nacimiento ritual se conjuga con la idea del nacimiento de la palabra analizado por Kristeva. Como veremos, gracias a este proceso la poesía adquiere un carácter corporal, de manera que realidad y ficción acaben completándose y compenetrándose. Estamos en la categoría de lo mágico como imaginario cultural traspuesto al ámbito literario, donde la palabra se autogenera por medio del mito y el ritual como elementos parateatrales y paratextuales, actualizados en el texto poético. No hay que confundir la representación teatral con la parateatralidad, que Weisz define en sus estudios sobre el etnodrama: “El fenómeno de la parateatralidad proviene del seno de un evento que, si bien no debe definirse como teatro, debido a que no se encuentra limitado por las reglas que caracterizan a esta disciplina, sí contiene elementos representacionales” (Weisz, 1981: 44). La parateatralidad “posee sus propios instrumentos, técnicas y espacios”, que implican un proceso de interiorización y remiten a los orígenes del teatro griego, con los misterios eleusinos (Weisz, 1984: 3-16). Pizarnik configura la escritura como un acto performativo que no remite al teatro occidental, sino a la parateatralidad del etnodrama.⁵

Refiriéndose al estudio de Arturo Álvarez Sosa sobre la poesía de Pizarnik, Bernardo Ezequiel Korembli sintetiza lo que pongo de relieve a continuación:

Como el cuerpo imita al mundo y éste es un reflejo del cosmos —expresa Álvarez Sosa— *Árbol de Diana* es la historia de una persecución, de una cetrería cuya presa es el poeta mismo. Como todo libro cosmogónico, se inicia con un nacimiento: el de Alejandra que nace de sí misma al alba, partenogénesis alegórica a Zeus, padre de Diana, la diosa lunar. Tristeza del ser único, capaz de autoengendrarse, y que deja su cuerpo ‘junto a la luz’, al alba. Y como el alba todavía no es la aurora, la noche es el sino del nuevo ser”. Sin razones ni finalidades la poeta elabora y desarrolla la idea (¿una aspiración?, ¿una convicción?) de un origen unilateral (¿ideal partenogenético de un exacerbado y fanático individualismo que se extiende y remonta hasta la genesíaca concepción?), y en esa actitud espíritu-vital su poesía, como su misma vida, adquiere la dimensión de lo que no sería ni paradójico ni contradictorio llamar constructiva demolición. “El reflejo de la luna alumbra los pasos de Alejandra, la cazadora de su propio cuerpo y sombra [...]. En su soledad, olvidada, la diosa virgen sin fieles ni ofrendas, sólo recibe los tributos del frío, el viento, la lluvia y el trueno.

⁵ En las estéticas de vanguardia, la expresión teatral asume el carácter de *happening* y *performance*. Al principio la performance era un medio de análisis subjetivo e introspectivo, y era actuado por un único individuo. El intento era cambiar la sociedad a través del arte. El cuerpo del artista jugaba un papel principal como expresión de la existencia. Resume y analiza todos estos aspectos Tadeusz Pawlowski en el artículo intitolado “El *performance*” en la revista *Máscaras* (1994: 54-75).

Las cuatro convulsiones atmosféricas favorables a los procesos alquímicos, a la magia” (Korembli, 1991: 35-36).⁶

El primer elemento a destacar del proceso mágico ritual —como práctica del texto, por medio de la palabra poética, diferente de la práctica cultural— es la separación, el aislamiento del sujeto respecto de todo lo circunstante para someterse a pruebas, sacrificios, transformaciones, con el fin de llegar a ser una entidad renovada. En relación a la cita, más que la idea de partenogénesis alegórica, comparto el concepto de nacimiento desarrollado en la obra: re-nace el sujeto poético y re-nace la palabra dentro de un proceso de renovación relacionado con los ritos de iniciación. Se trata de un nacimiento simbólico, que Mircea Eliade describe así:

Instruidos durante largo tiempo por tutores, (los novicios) asisten a ceremonias secretas, soportan una serie de pruebas, siendo éstas, sobre todo, las constitutivas de la experiencia de la iniciación: el encuentro con lo sagrado. La mayor parte de las pruebas iniciáticas implican, de manera más o menos transparente, una muerte ritual a la que seguirá una resurrección o nuevo nacimiento. [...] La muerte iniciática significa al mismo tiempo fin de la infancia, de la ignorancia y de la condición profana.

[...] El “nuevo nacimiento” iniciático no es “natural”, aunque venga a veces expresado por símbolos obstétricos (Eliade, 1975: 13 y 15).

En este poemario, el primer fragmento abre el rito. Se anuncia un nacimiento doloroso, a partir de una separación que implica al cuerpo. “El salto” permite al sujeto poético dejar sus despojos para alcanzar una dimensión luminosa, representada por el alba: “He dado el salto de mí al alba/ He dejado mi cuerpo junto a la luz/ y he cantado la tristeza de lo que nace” (*P.COM.*: 103). Desde el principio se anuncian el canto y la luminosidad primordial. Ésta puede ser alcanzada solamente a través de una serie de transformaciones del ser que lograrán fundar un lenguaje originario a partir del proceso ritual de iniciación simbolizado en el texto. La relación con el mito de la diosa Diana es más que evidente. Varias imágenes expresan el momento de transpaso, como en el poema 13: “explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome” (*P.COM.*: 115). El poema 21 insiste en el concepto de nacimiento en el dolor, otra vez relacionable con los ritos de

⁶ También Aldo Pellegrini experimenta con una significación basada en la analogía y el imaginario mágico-ritual, en el poemario *Construcción de la destrucción* publicado en 1957 (2001: 177-225). No es mi intención remontar la obra de Pizarnik a la obra de Pellegrini, pero probablemente la poeta había leído esos textos de su amigo. Sobre la alquimia, véase Raimon Arola (2002: 121-188).

iniciación: “he nacido tanto/ y doblemente sufrido/ en la memoria de aquí y allá” (*P.COM.*: 123). Claro que, en el caso de la poeta, toda iniciación y, por tanto, todo nuevo nacimiento, se cumplen dentro del ámbito simbólico del poema, por medio de la palabra, en esa otredad designada por el “allá”, o sea, al otro lado del espejo. El cuerpo que participa en ello está configurado por el lenguaje en la autorrepresentación: es un cuerpo simbólico, metaforizado y transfigurado en palabra. El cuerpo real del sujeto empírico se autorrepresenta como imagen —como en el enfoque teórico de Silva Santisteban—, se somatiza —como en la teoría biosomática de Weisz—, asume un carácter corporal en el imaginario de las prácticas mágico-rituales.

El viaje del alma, que normalmente caracteriza la introspección iniciática en las prácticas rituales, está representado de manera parateatral y performativa en varios poemas de Pizarnik.⁷ En la obra que consideramos, Pizarnik configura el viaje anímico como momento de pasaje misterioso, particularmente inquietante en el poema 3, cuando la poeta exhorta a un probable interlocutor a cuidarse de ella misma: “cuídate de la silenciosa en el desierto/ de la viajera con el vaso vacío/ y de la sombra de su sombra” (*P.COM.*: 105). En estos versos, las aliteraciones acompañan una cadencia rítmica acompasada, como una mano que golpeará un tambor, sumando otro rasgo ritual al proceso iniciático de la palabra renaciente. En el poema 33 la partida del ser genera una especie de desdoblamiento, crea otro yo que huye simbólicamente: “me iré como quien se va” (*P.COM.*: 135). Protagonista de un viaje iniciático a través de la palabra, el sujeto poético es una especie de entidad intermediaria ficcionalizada en la búsqueda de un canto primordial, como señala Cobo Borda:

Medium que copia lo que alguien le dicta desde la otra orilla del tiempo, crisol donde los elementos se funden para un re-nacimiento, ella se desdobla. Pierde su identidad en aras de quien no la deja olvidar su tierra prometida, —que no es otra que el paraíso perdido. Fin y principio, queda reducida a sombra: doble de la que realmente es. De la que sigue cantando (Cobo Borda, 1972: 55).

La partida provoca la muerte del sujeto hablante, que adoptará nuevas facciones, un nuevo cuerpo partícipe de extraños oficios, como en el poema 34 (*P.COM.*: 136):

⁷ El viaje simbólico emprendido por los novicios en las iniciaciones chamánicas suele consistir en una autoexaltación psíquica, a partir del aislamiento y del ayuno, para experimentar un movimiento de descenso y ascenso, a menudo representado por el vuelo simbólico (Eliade, 1960: 104-129).

la pequeña viajera
moría explicando su muerte

sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente

Presencias ajenas y misteriosas comienzan a habitar este cuerpo apartado, en un proceso de transformación iniciática en acto dentro del poema, gracias a la separación inicial del ser. Todo este imaginario se construye por vía metafórica, con una semántica que remite continuamente a la cultura mágico-ritual. La simbología lunar a la que hace referencia el mito de Diana corrobora las transformaciones identitarias y expresivas que Pizarnik opera a través del texto. Como anuncia este poema, es inevitable la muerte simbólica. Empezamos a ver que, junto a la categoría de lo mágico y desconocido, de origen romántico y surrealista en la tradición literaria occidental, la noche y la muerte pertenecen a esa dimensión de la otredad;⁸ si, por un lado, la muerte puede ser vista como aniquilación, por el otro, es un alvéolo germinante de vida simbólica en el poema, y por tanto en la misma palabra. Más allá de lo estético, esta muerte coincide perfectamente con la renovación iniciática de las prácticas rituales analizadas por Eliade:

La muerte iniciática resulta indispensable en el “inicio” de la vida espiritual. Su función ha de entenderse en relación con lo que prepara: el nacimiento a un modo superior de ser. Como más adelante veremos, la muerte iniciática viene a menudo simbolizada por las tinieblas, por la Noche cósmica, por la matriz telúrica, por la cabaña, el vientre de un monstruo, etc. [...] Dichas imágenes y símbolos de la muerte ritual están vinculados a la germinación, a la embriología: indican que una nueva vida está preparándose (1975: 14-15).⁹

⁸ Las estéticas romántica y surrealista, pasando por el simbolismo, inauguraron la indagación de lo desconocido, lo oculto de la existencia y la psicología humana en la literatura. Se interesaron en la cábala y la alquimia, en el sueño, la noche y la muerte. Se empezaron a utilizar estas metáforas, que los poetas surrealistas latinoamericanos como Moro y Westphalen siguieron configurando en su obra. Podría ser útil consultar la *Antología de la poesía surrealista* editada por Aldo Pellegrini en Argentina (1981).

⁹ Más adelante, el autor precisa: “Las tinieblas son un símbolo del *Otro mundo*, tanto de la muerte como del estado fetal. [...] La muerte mística de los novicios no tiene, pues, un carácter negativo. Por el contrario, esta muerte a la infancia, a la sexualidad, a la ignorancia, a la condición profana en suma, es ocasión de una regeneración total del Cosmos y de la colectividad” (Eliade, 1975: 37 y 42). Es interesante destacar el particular sentido de la muerte en la cultura azteca, la “muerte florida” relacionada con los sacrificios humanos que de la misma manera corrobora una práctica de la transformación y de la muerte como pasaje que permite una regeneración (Duverger, 1983: 118-221). Volveremos sobre esto al abarcar la escritura relacionada con el sacrificio.

Pizarnik traspone simbólicamente esta experiencia ritual a su expresión poética, en la cual el cuerpo se autorrepresenta en la trascendencia. Así, el salto mortal inaugura las transformaciones personales del yo poético en la composición 7 (*P.COM.*: 109):

Salta con la camisa en llamas
de estrella a estrella
de sombra en sombra.
Muere de muerte lejana
la que ama al viento.

Las estrellas nos remiten a la luz y a la expansión cósmica, siempre a partir de la nada de la muerte y la oscuridad de la sombra. El viento, motivo recurrente de esta poesía —sea amenazador, sea liberador— nos remite al vuelo y a los pájaros en una relación sinecdóquica. Así metaforiza la palabra poética en su acepción de levedad y trascendencia, en la naturaleza angelical ya anunciada en *Las aventuras perdidas*.

Este momento creativo se configura ya como un nacimiento, como una iniciación, en el poema 12 (*P.COM.*: 114):

no más las dulces metamorfosis de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa de niebla

su despertar de mano respirando
de flor que se abre al viento

La flor representa a la palabra que habla en el poema; “despertar” y “respirando” remiten al nacimiento y la vida, “sonámbula” y “niebla” a la noche y a la sombra, a la ensoñación. Siempre lo oscuro y lo luminoso se complementan, y el primero genera al segundo dentro de un proceso de transformación evidenciado en las “dulces metamorfosis”. La “niña de seda” sugiere la pureza de la infancia, aquí no tanto como elemento nostálgico, sino como palabra naciente desde un origen onírico, misterioso e inconsciente. Estalla el elemento mágico de las transformaciones del ser y de la creación del lenguaje. La seda remite al gusano y su metamorfosis hasta transformarse en mariposa, metáfora de la poesía. Pero hay un precio a pagar: hay que ofrecerse, alma y cuerpo, en el proceso. Así, en el poema 14, el yo se desdobra en el espejo simbólico del poema, y una parte queda como rehén de la otra: “alguien en mí dormido/ me come y me bebe” (*P.COM.*: 116). Es de esta

manera como germina eróticamente la palabra, por medio de recursos mágicos y oscuros, trascendiendo la definición de una identidad sexual separada. La poeta establece su autonomía creadora a partir de un cuerpo simbólico que abarca a la totalidad del ser, dentro de un proyecto absoluto donde la literatura lo es todo, y es ella misma. Otra vez es Cobo Borda quien hace observaciones muy atinadas a este fragmento:

Es ya el andrógino que fecundándose a sí mismo acaba por devorarse. [...] ¿Y no es acaso la literatura el más hermoso, el más cruel de los espejos? [...] Hacer de la literatura una obra de arte (a costa de la vida) transformándola en literatura; lograr que los fantasmas de su mente encarnen y se cristalicen; dotarlos de una gracia autónoma para que puedan desarrollar así una duración ajena a ellos mismos: la inmortalidad de las creaciones. Ella misma vuelta algo eterno. Sólo que el poema la absorberá, robándole sus facciones, diluyéndola, inmovilizándola: un cuadro en el cual al perderse se encuentra: luz negra (Cobo Borda, 1972: 57-58).¹⁰

El carácter hechizante de la noche, en cuanto campo semántico que crea isotopías en un texto poético, comienza a configurarse en esta obra, para desarrollarse en las siguientes de manera más profunda. Y comenzamos a sentir la fuerza de un dominio trascendental del habla, guiado por presencias fantasmagóricas que arrastran al yo poético en la espiral del conjuro, poco a poco. El sujeto poético, en cuanto yo activo y hablante, el que escribe, empieza a sentirse rehén de fuerzas superiores y misteriosas convocadas por ella misma. En el poema 17 lo vemos claramente (*P.COM.*: 119):

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: hilo de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida).

El verbo andar activa el efecto cinético y performativo del cuerpo autorrepresentado, semiotizado en el texto. El lenguaje se materializa en una palabra germinativa, que va creándose por analogía fonética y semántica, a través de aliteraciones y

¹⁰ En los ritos de iniciación incide la androginia, como explica Mircea Eliade —con referencia a la subincisión en la cultura ancestral australiana: “Nos limitaremos a dos significados religiosos de la subincisión: el primero es la idea de la bisexualidad, el segundo es el valor religioso de la sangre. [...] Para el pensamiento mítico, el modo peculiar de ser viene precedido necesariamente por un modo *total* de ser. El andrógino es considerado precisamente como superior a ambos sexos porque encarna la *totalidad*, y por lo tanto la perfección. Cabe, pues, interpretar la transformación de los novicios en mujer, por medio del disfraz o de la subincisión, como un deseo de recuperar una situación primordial de totalidad y perfección” (Eliade, 1975: 51, 53-54).

juegos paranomásticos, verdadera y erótica “fornicación de nombres”. Justo a través de esos elementos mágicos que construyen el significado metafórico, la poeta plasma su materia poética fuera de cánones y estilemas, de manera personal y original. Posee una palabra perteneciente a criaturas nocturnas y hechizantes, desposeída de sí misma, como un ser *otro* que se mueve sin voluntad, la poeta pronuncia su palabra, teje su mortaja germinativa. Ya se anuncia el canto, que analizaremos más adelante. Aquí destacamos el elemento mágico y ritual ficcionalizado en una performance textual que permite el nacimiento de ese canto. Otra vez es la noche, es el sonambulismo; son los hilos y los funerales; es el incendio y es la hoguera. Todos estos son elementos básicos de las transformaciones mágico-chamánicas.¹¹ Las prácticas rituales se trasladan a la práctica textual de un cuerpo que se semiotiza. No se trata sólo de una alquimia verbal, expresada en la aglutinación: “se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas”. El sujeto poético lleva a cabo movimientos rituales simbolizados en el texto somático y llega a identificarse con el fuego, en un proceso místico que lleva al surgimiento de las formas: la “fornicación de nombres” que surgen de la noche oscura y pasiva. La poeta se sumerge en un estado de exaltación capaz de concebir la poesía, aceptada con todos sus riesgos. La palabra nace de un proceso iniciático y ritual que deja a la poeta exhausta: “un golpe del alba en las flores/ me abandona ebria de nada y de luz lila/ ebria de inmovilidad y de certeza” (poema 27; *P.COM.*: 129). Por medio de la experiencia mística de la palabra, la luz nace de la oscuridad; aparecen las alas para metaforizar el vuelo iniciático del espíritu, de la palabra poética que se desprende: “la endecha de las alas en la lluvia” (poema 30; *P.COM.*: 132). Es gracias a la caída simbólica del ser, invocada en el poema 35 con los versos: “Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida” (*P.COM.*: 137), que se expresa la palabra luminosa.¹² Así se anticipa el sentido de *sacrificio* que implica esta experiencia mágico-iniciática. El carácter místico se expresa otra

¹¹ Es de particular interés observar el proceso de iniciación femenina, que suele ser una experiencia individual relacionada con la madurez sexual, la menstruación. Mircea Eliade destaca el carácter matrilineal relacionado con la iniciación femenina, la experiencia de la separación y las tinieblas, coronada por una ceremonia final, el misterio de la sangre, la necesidad de sociedades religiosas secretas y en particular el ritual del parto en ciertas culturas. Particularmente interesante es el acto de hilar y tejer, relacionado con la sexualidad y la creatividad. Véase Mircea Eliade (1975: 75-84).

¹² El acto de la escritura en Pizarnik es el resultado de una dinámica entre el descenso y el ascenso, lo que permite una comparación con la poética de Varela, operada en otro imaginario, ya no mágico, sino filosófico. El principio es común, sólo un descenso simbólico del ser y de la palabra permite a las poetisas reconciliar al cuerpo con la escritura, de lo abstracto a lo material, no al revés, como establece el canon occidental. Vimos estos aspectos en el primer capítulo y volveremos sobre las dos diferentes maneras de representar el descenso en el capítulo conclusivo.

vez por la presencia del fuego, elemento natural que transforma la materia, la purifica y la disuelve. La necesidad del rito se proclama en el poema 26, relacionado con un dibujo de Klee en epígrafe (*P.COM.*: 128):

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos

Aquí radica el proyecto creativo que la poeta consumará a costa de sí misma, con absoluta fe y coherencia.¹³ En la composición 32, Alejandra Pizarnik “hace de su cuerpo un poema” al *ofrendarse* en su totalidad a la palabra. Se trata de nuevo de una gestualidad parateatral que remite a las prácticas rituales y opera en el poema como performance. En el texto somático de la poeta, siempre se trata de un acto performativo que simula el acto ritual (*P.COM.*: 134):

Zona de plagas donde la dormida come
lentamente
su corazón de medianoche

Es como un trato que la poeta hace con la otredad, en vista de los conjuros que seguirán (los más agudos), un acto chamánico ficcionalizado que implica comer y beber ciertos elementos rituales, para llevar a cabo las transformaciones del ser. Como en el evento ritual, el texto poético provoca una interiorización. Y efectivamente, la poesía se vuelve instrumento de visiones, la mirada se abre a otra dimensión como la poeta deseaba.¹⁴ Desde el “umbral” de su mirada, el ser renovado, junto al despojo del ser abandonado (poema 11; *P.COM.*: 113), alcanza la visión totalizante, “hasta pulverizarse los ojos” (poema 23;

¹³ El 26 de abril de 1966 la poeta escribe en su diario: “Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me dejo, no me dejaré nunca vivir para otra cosa. [...] No se trata de obligarme sino de arder en el lenguaje. Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece. Esto es orgullo y locura. Lo es y también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir poemas. Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso” (Pizarnik, 2003: 335). La acción simbólica de pulsar los espejos para emitir el canto poético representa este compromiso radical y absoluto de Pizarnik con la escritura, su motivación corporal de trasladar todo el sentido de su existencia a la poesía, en cuerpo y alma, totalmente.

¹⁴ Cobo Borda (1972: 44-45) escribe: “*Árbol de Diana* es la intuición de una extrañeza; el sentirse huésped de ella misma y por consiguiente de la precaria morada en que habita; el advertir cómo su capacidad de estupor se resiente ante la aridez de lo que la rodea. Es, también, el poder de enfrentar a tal desierto los dones de su imaginación; la fuerza de su mirada clarividente” (45).

P.COM.: 125). Esta capacidad excepcional de la visión la advierte Octavio Paz en su prólogo a la obra (*P.COM.*: 102):

(*Fís.*): durante mucho tiempo se negó la realidad física del árbol de Diana. En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo. Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión. Algunas personas, con reputación de inteligencia, se quejan de que, a pesar de su preparación, no ven nada. Para disipar su error, basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión.

También adquiere un carácter mítico, chamánico, el vuelo, metaforizado por los pájaros y los ángeles, pertenecientes a la dimensión de la luz surgida de la noche.¹⁵ La metáfora del viento aparece en los poemas 7, 10, 12 y 36, como elemento etéreo de la palabra diáfana, pero también del vuelo y de los pájaros, como en el poema 16 (*P.COM.*: 118):

has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos

Todo el proceso permite el nacimiento del ángel mágico-ritual en el poema 25, cuya epígrafe remite intermedialmente a Goya: “un agujero en la noche/ súbitamente invadido por un ángel” (*P.COM.*: 127). De la nada surge la inmanencia de la vida, de la oscuridad surge la luz, de la ausencia la palabra, purificada por el rito. El acto de la escritura poética adquiere un carácter angélico, como en las *Elegías de Duino* de Rilke (2004). También Cobo Borda hace referencia a Rilke al hablar del carácter ritual de la poesía de Pizarnik:

¹⁵ Mircea Eliade nos informa que el águila es mito de origen de los chamanes, y los elementos ornitológicos acompañan la vida de éstos, que originalmente, tenían la capacidad real de volar: “Pero en la mayoría de los mitos acerca del origen de los chamanes interviene directamente el Ser Supremo, o su representante, el Águila, el ave solar. [...] Recordemos también el papel que desempeña el Águila en los relatos de iniciación chamánica” (pp. 47 ss), y los elementos ornitomorfos del indumento de los chamanes, que transforman mágicamente esos elementos en un águila (p. 137). Este conjunto de comprobaciones revela un complejo simbolismo, cristalizado en torno de un Ser divino celeste y de la idea del vuelo mágico hacia el Centro del Mundo (o Árbol del Mundo), simbolismo que volveremos a encontrar, más de una vez, ulteriormente. [...] La vocación chamánica decidida por las almas de los antepasados no es otra cosa que la transmisión de un mensaje sobrenatural, heredado en un *illud tempus* mítico.” (Eliade, 2003: 73 y 74). El autor desarrolla el tema en varias páginas de su obra (2003: 137-138, 317-320 y 366-377).

Única actividad: cumplir con ese ritual que consiste en acoger en la propia persona las supervivencias del pasado, incluso prenatal, asimilándolas a ese todo, el poema, que transforma lo visible en invisible. Rilke afirmaba que la misión del artista consiste en representar el mundo desde el punto de vista de un ángel ciego que mira dentro de sí. Y si bien ‘el Gólem se animaba y vivía una vida prodigiosa, superior a todo lo que podemos concebir, (era) sólo durante el éxtasis de su creador. Requería de ese éxtasis y de la chispa de la vida extática, porque no era él mismo sino la realización instantánea de la conciencia del éxtasis’ (Cobo Borda, 1972: 57).¹⁶

Cobo Borda cita un texto de Furio Jesi que vuelve a incidir en el vínculo de lo ritual y lo angélico, titulado “Rilke y la poética del ritual”: “La celebración ritual que coincide con la práctica de la poesía exige que el poeta flanquee su punto de vista humano con el del ángel, y venza sus repugnancias y terrores para contemplar también el objeto odiado que, en lo invisible, toma el lugar del hombre” (Cobo Borda, 1972: 58).

Tanto Cobo Borda como Paz subrayan así el carácter ritual de la obra de Pizarnik, mientras Eliade define la eficacia del rito, como la vuelta a un tiempo mítico, originario, que en Pizarnik es la vuelta a una palabra primordial:

La repetición de un ritual establecido por los Seres divinos trae consigo la reactualización del Tiempo original, cuando el rito se celebró por primera vez. He ahí la razón por la que el rito es eficaz: participa de la plenitud del Tiempo sagrado, primordial. El rito actualiza el mito. Todo lo que el mito narra acerca del *illud tempus*, los “tiempos *bugari*”, el rito lo reactualiza, lo propone como realizándose ahora, *hic et nunc* (1975: 23).

Por medio de un acto performativo, llevado a cabo a través del lenguaje y los recursos parateatrales de representación, Pizarnik reactualiza las prácticas rituales a nivel textual. Así el texto se somatiza, adquiere una significancia corporal. Veamos ahora cómo la palabra se impregna del elemento transparente y luminoso a través del cuerpo transcendido en el nombre.

La escritura como metamorfosis

En *Los trabajos y las noches* sigue el proceso de iniciación, a través del viaje del alma y las transformaciones rituales, elementos ficcionalizados y traspuestos simbólicamente en el poema.¹⁷ La poeta siente que está en poder de la palabra y trata de ponerse una máscara, de

¹⁶ Se trata de una cita de Maurice Blanchot, “El secreto del Gólem”, en *El libro que vendrá* (1969).

¹⁷ Sobre los caracteres generales del poemario, véase Cristina Piña (1992: 165-169). La autora ubica la

adoptar una forma a partir de efigies ocultas en el juego fantasmagórico de la creación. El cuerpo semiotizado en el texto es un simulacro que suplanta a la realidad para crear un nuevo espacio y tiempo mítico, mediante un proceso de interiorización que Pizarnik experimenta por medio del lenguaje poético. Las máscaras que metaforizan el proceso son objetos rituales, simbolizados en el texto.¹⁸ En “Cuarto solo” aparecen “rostros, esfinges,/ manos, clepsidras” (*P.COM.*: 193), a partir de una desgarradura simbólica en la pared, trayendo nuevas presencias, nuevas palabras; en “Duración”, hay una llamada iniciática a la partida y el viaje: “De aquí partió en la negra noche/ y su cuerpo hubo de morar en este cuarto/ donde sollozos” (*P.COM.*: 164). La poeta asume otros rostros posibles, máscaras rituales que le permiten pronunciar estas palabras: “porque un rostro llama,/ engarzado en lo oscuro,/ piedra preciosa”, donde la piedra es metáfora de la cristalización de la materia en la forma. En “Formas” (*P.COM.*: 199) surgen otras identidades rituales:

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

La construcción anafórica multiplica las identidades, haciéndolas fluctuar en una búsqueda obsesiva. En “Comunicaciones”, la poeta se siente un “ángel harapiento”, que espera, bajo la acción de un viento que borra su cara y sus manos (*P.COM.*: 200). Identidad y palabra se someten a elementos ígneos, conjurados en una transformación mágica: la memoria se vuelve “un fuego incesante” en “Quien alumbra” (*P.COM.*: 160) y el fuego es

palabra de esta obra en el límite de la carencia, la pérdida y la muerte, tratando de recuperarse en la “otra orilla” de la infancia y la música ancestral. Véase también Aira (2001: 61-64) y B. E. Korembliit (1991: 37-44).

¹⁸ En *El juego viviente*, Gabriel Weisz especifica las diferencias netas entre las diversas técnicas de representación, en el rito, el juego ritual y el teatro. La función de la máscara y de los objetos, así como de la persona interpretante son diferentes en cada una de ellos, aunque comparten fenómenos miméticos que permiten la representación. Pero el rito (y la parateatralidad que lo pone en escena) funda una interioridad compartida donde el intérprete es agente y los objetos son medios de percepción para fundar un nuevo orden simbólico. El teatro se basa en un texto y en personajes concreto que se relacionan con objetos reales. Sin embargo en todo caso el cuerpo experimenta una expresión representacional (1986: 21-71). En el texto literario, por un lado, es mimada la práctica ritual; por el otro, se instaura una forma de teatralidad porque la conducta se simula en voces y movimientos ficcionales. Por lo tanto, es más atinado hablar de performance en este caso específico de representación.

elemento de metamorfosis en “Despedida” (*P.COM.*: 170). Siempre por vía metafórica, Pizarnik configura un imaginario mítico, mágico-ritual, que le permite autorrepresentar un cuerpo performativo y trascendente. Justamente el calor y la quemadura marcan al poder mágico-religioso en las prácticas rituales de los pueblos primitivos. Las ceremonias rituales se realizan alrededor del fuego, y el mismo cuerpo desprende un calor especial, que Mircea Eliade llama “calor mágico” (Eliade, 1975: 150-152).¹⁹

En el poemario de Pizarnik, los “trabajos” mágicos se llevan a cabo en la noche, tiempo simbólico de las operaciones mágicas. La noche oculta los misterios, los oficios secretos; está relacionada con el descenso a los infiernos, con la muerte iniciática y sus dramatizaciones, y tiene que ver con la constitución de las sociedades secretas, particularmente las femeninas.²⁰

Si en Varela la poética del descenso remite al carácter biológico del cuerpo en una ontología de la finitud, en Pizarnik se trata de una experiencia trascendente, en un imaginario cultural relacionado con la magia. La escritura y la significación se construyen en un descenso ritual, vinculado con la muerte —asumida como transformación, no como finitud—, con lo siniestro y el inconsciente. Patricia Venti analiza la percepción del cuerpo en el sujeto autobiográfico de los diarios y lo relaciona con el descenso:

El cuerpo desciende y se confronta con la “soledad ontológica”, que aparece ligada a la idea de lo abyecto, o sea, a un violento proceso de descomposición de la materia. Pizarnik pone en imágenes la dolorosa belleza de lo atroz, reproduce un estado de intranquilidad y desasosiego, donde flotan todas las posibilidades de una pesadilla. Es un auténtico viaje a las tinieblas de la vida cotidiana, un verdadero descenso al abismo de las profundidades de la mente. Es, en definitiva, una lenta e inexorable preparación para la violencia y la muerte (Venti, 2008: 81).

María Negroni destaca esa poética del descenso que alegoriza la escritura en Pizarnik y señala los antecedentes poéticos que preceden la prosa sobre Erzsébet Báthory: “Todo anticipa la tríada crucial: muerte-descenso-escritura” (2003: 58).²¹ El descenso es

¹⁹ Véase el estudio de Frazer sobre la función del fuego en las culturas antiguas de Europa. Se trata de ritos paganos y sacrificios para propiciar la fertilidad agrícola, relacionados con el sentido de regeneración del mito de Diana (1944: 684-738).

²⁰ Sobre este tema extenso, vale la pena consultar la obra *Iniciaciones místicas* de Mircea Eliade (1975: 60-66, 70-74 y 103-139).

²¹ Negroni explica: “También en Pizarnik, la idea del descenso es inequívoca y está presente desde un comienzo, como una enfermedad que se hubiera incubado muy pronto. Después, irá encontrando una forma extraña, hecha con esa resaca o limo de significantes que llega en la recurrencia del sueño para armar el

mítico, corporal y lingüístico. La palabra poética surge de lo bajo, del “limo”, para transfigurarse en levedad, mismo movimiento ascendente operado de otra manera por Varela.

Ya en *Árbol de Diana*, el sonambulismo remite a la noche (*P. COM.*: 149). En *Los trabajos y las noches* se la invoca abiertamente: los oficios mágicos del lenguaje se cumplen en un cuerpo simbólico entregado a la noche. El día adquiere un carácter negativo en “El corazón de lo que existe”: “no me entregues,/ tristísima medianoche,/ al impuro mediodía blanco” (*P.COM.*: 186). Salta a la vista la sensibilidad compartida con Blanca Varela, que similarmente rechaza el día en favor de la noche.

En Pizarnik, la oscuridad es el escenario del ritual ficcionalizado en el texto performativo. Todo surge de ese alvéolo primordial, como en “Historia antigua”: “En la medianoche/ vienen los vigías infantiles/ y vienen las sombras que ya tienen nombre” (*P.COM.*: 195). En “Los pasos perdidos” —título retomado de una obra de Breton—,²² gracias al lenguaje “nacido/ a pocos pasos del amor”, la noche sufre una transformación, se convierte en fuerza positiva: “Noche abierta. Noche presencia” (*P.COM.*: 167).

Ya entregados alma y cuerpo al misterio, empiezan a cumplirse una serie de rituales ceremoniales, cuyos agentes son presencias intangibles e irreconocibles. Siempre se trata de un proceso de interiorización de tipo parateatral que Pizarnik realiza como acto performativo en el texto. En “Sombra de los días a venir”, dedicado a su amiga Ivonne Bordelois, la poeta anuncia los gestos rituales, a los que se somete voluntariamente: “Mañana/ me vestirán con cenizas al alba,/ me llenarán la boca de flores.” (*P.COM.*: 202). La poesía misma, a la que apela a menudo Pizarnik a través de un tú alocutorio indefinido, es concebida como un gesto y un espacio ritual sagrado, como evidencia “Poema”: “Tú haces de mi vida/ esta ceremonia demasiado pura” (*P.COM.*: 155), y lo recalca “Reconocimiento”: “Tú hiciste de mi vida un cuento para niños/ en donde naufragios y

rompecabezas de la imagen, la materia verbal de la obsesión” (2003: 58; véase 58-64). Véase también el artículo “Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura” (1999: 221-230). Este comentario comprueba la operación lingüística de la poeta para regresar al habla originaria, analógica a nivel de significante, porque cada palabra se construye por recursos reiterativos y sonoros, muchas veces yuxtapuestos sin producir un sentido lógico, sino más bien un sinsentido, un absurdo. Por eso el descenso se aplica también al lenguaje, no sólo al ser.

²² En esta obra, Breton muestra su capacidad crítica en presentar a los autores literarios y plásticos que él consideró precursores del surrealismo, como Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, de Chirico, entre muchos otros. Introduce los rasgos sobresalientes de la estética surrealista. No debe ser mera coincidencia que Pizarnik adopte el mismo título para su poema.

muerdes/ son pretextos de ceremonias adorables” (*P.COM.*: 161). Sacralizando el acto poético, Pizarnik vuelve a la esfera primordial de la infancia, desde la que articula verdaderos conjuros.

Ya en “Invocaciones” empezamos a sentir la violencia de la transferencia a otra dimensión sensorial, al otro lado del espejo, del poema y del lenguaje: “crea un espacio de injurias/ entre yo y el espejo,/ crea un canto de leprosa/ entre yo y la que me creo.” (*P.COM.*: 196). El cuerpo se somete a heridas para trascenderse en el poema, comenzando por el sacrificio, como en todo rito chamánico, aquí simulado y mimetizado a nivel textual. Otra vez una práctica cultural de tipo ritual se convierte en práctica textual. De los ritos de iniciación a los ritos de paso que implican una situación liminar, la ambigüedad de no estar ni aquí ni allá, la poeta se encuentra en un límite simbólico entre la muerte y la nueva vida.²³ Ya no solamente el rostro, sino el cuerpo entero configura esta escritura ritual en busca de la palabra originaria. La poeta toma una poción mágica y derrama su sangre, símbolo de fecundidad en las iniciaciones masculinas y sobre todo femeninas.²⁴ Encontramos un ejemplo en “Fiesta”, cuyo título remite al concepto ceremonial de la escritura, aquí de manera funesta, puesto que se trata de un ritual que implica transformaciones oscuras del ser y de la palabra: “Y he bebido licores furiosos/ para transmutar los rostros/ en un ángel, en vasos vacíos.” (*P.COM.*: 191) El epíteto “furiosos” también se relaciona inmediatamente con los ritos chamánicos, en los cuales las transformaciones psíquicas de los adeptos son provocadas a menudo por sustancias alucinógenas, y causan trastornos muy fuertes, cercanos a la locura.²⁵ La exaltación simbólica se produce por medio de pociones mágicas, heridas y danzas trascendentales, en la parateatralidad de los poemas. El sujeto poético acepta donar su sangre a cambio del don de la palabra auténtica, como lo proclama —a la manera de una sacerdotisa ya iniciada—

²³ Victor Turner analiza estos temas en *La selva de los símbolos*, apelando a la autoridad de Van Gennep (1980: 103-123): “Van Gennep ha definido los ‘rite de passage’ como ‘ritos que acompañan a cualquier tipo de cambio de lugar, posición social, de estado o de edad’. [...] Van Gennep ha mostrado que todos los ritos de paso incluyen tres fases: separación, margen (o *limen*) y agregación.” (104). “El conocimiento de lo arcano, la *gnosis* obtenida durante el período liminar, se considera que cambia la más íntima naturaleza del neófito, imprimiendo en él, como se imprime un sello en la cera, las características de su nuevo estado. No se trata de una mera adquisición de conocimientos, sino de un cambio ontológico.” (113). Eso explica las transformaciones ficcionalizadas por Pizarnik en su escritura de tipo ritual-performativo. Uno de los ritos de paso más característicos es la iniciación. En cuanto a la diferencia entre rito de paso e iniciación véase (wikipedia.com).

²⁴ Sobre la iniciación femenina, véase *Iniciaciones místicas*, de Eliade (1975: 51, 54 y 79).

²⁵ Mircea Eliade dedica una atención particular en la relación entre ritos y locura en el capítulo “Chamanismo y psicopatología”, en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (2003: 37-44).

en el poema “Un abandono”: “Sólo la música de la sangre/ asegura residencia/ en un lugar tan abierto.” (*P.COM.*: 198). Vuelta a este lugar primordial, después de muchas pruebas, la palabra se convierte en ofrenda: la poeta ha cumplido su sacrificio para metamorfosear su ser en palabra en la práctica textual que mimetiza la práctica ritual; ha cumplido en verdad “Los trabajos y las noches”, título del poema que repite el título del poemario.²⁶ Pizarnik, identificada con el sujeto poético, posee ahora una máscara animal y nocturna, se transforma en sacerdotisa después de ser la niña sonámbula. Ahora es una criatura ancestral, ha recobrado identidad y forma, puede officiar con su palabra —una palabra limpia y originaria— al salir de los ritos de iniciación (*P.COM.*: 171):

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro errar de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente.

La construcción anafórica recuerda la dicción de las plegarias. El poema entero se vuelve un encantamiento. Así lo señala Cobo Borda:

Fórmula de encantamiento, el poema es un conjuro. Fluye embriagado por su propio sonido, se abandona siguiendo la estricta dialéctica de su interior. [...] Busca a su lector mediante la vasta red de ecos, de referencias legendarias, de llamados a lo inconsciente, y mantiene inalterable lo ceñido de su dicción [...].

Así se purifica la vieja reminiscencia; así se está junto a ese “reloj que late conmigo / para que nunca despierte”; así, en esta zona donde no sabremos nunca qué ha pasado y qué es presente, ella exorcisa e invoca. Requiere, como vate que es, de muy pocas letras, letras vivas, para cifrar el enigma [...]

Inaudible, casi, su discurso es una apelación: se dirige a lo más personal nuestro; pero es también una certeza irrefutable; algo mítico y ancestral se deja oír aquí (1972: 46-47).

Estos comentarios evidencian cómo pocas palabras elementales que remiten a la oralidad y a un habla precedente a la escritura construyen un texto poético que ritualiza el

²⁶ El título “Los trabajos y las noches” sugiere una subversión de *Los trabajos y los días*, de Hesíodo, no sólo por oponer la noche al día, sino también lo onírico al trabajo productivo. Las dos obras comparten el elemento ritual, en un caso para la productividad de la tierra, en el otro para lograr la trascendencia.

lenguaje, por medio de repeticiones, iteraciones, palabras para oírse más que para entenderse, porque tratan de descifrar una otredad que trasciende la vida contingente. La ritualidad no es sólo un proceso de autorrepresentación del cuerpo, sino una operación lingüística capaz de producir nuevos sentidos mediante una palabra material, cargada de dispositivos rítmicos y sonoros.

Alcanzada la purificación y la trascendencia, nuestra sacerdotisa está preparada para portar sus máscaras rituales y pronunciar los conjuros más ocultos.

La escritura como ofrenda y crueldad

En *Extracción de la piedra de locura* la furia creadora de tipo mágico-ritual y chamánica llega a su culminación por la dramatización del cuerpo y el ejercicio de sortilegios corporales, de manera simbólica y verbal.²⁷ Las palabras de Arturo Álvarez Sosa citadas en el ensayo de B. E. Koremblit nos introducen a la obra con esta misma lectura, la cual comparto, para aclarar más los conceptos de corporalidad relacionada a los conjuros misteriosos de este lenguaje poético:

En la aceleración de su tiempo, Alejandra escribe *Extracción de la piedra de locura* (1968) el cantar de la sinrazón, tal como discurre en el cuadro de Jerónimo Bosch. La luz lunar propicia para la caza, el sol de los amantes, se ha transfigurado en luz mala: al aura que envuelve y hace brillar a los espíritus, a las visiones del silencio. Poseída, arrebatada, posea, más lúcida que nunca en la extrapolación de los imanes de la realidad, Alejandra vuelve a escuchar la voz de la Otra y habla “como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana, sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque”. Estos poemas, casi todos en prosa como los del *Infierno Musical* (precipitado de relatos y voces provenientes también de la pintura de Jerónimo Bosch), sólo pueden ser aprehendidos en estado de gracia, fuera de quicio, en los aquelarres o bacanales, en la iluminación roja de las señales de peligro. Obra profética, la de Alejandra, que profetiza cantando su propio fin, tiene que leerse como los antiguos leían los vaticinios en el hígado de las víctimas del sacrificio (Koremblit, 1991: 44-45).

Aquí sobresale la acepción de la locura como estado irracional que propicia la creatividad poética. El fenómeno de multiplicación de las voces que el crítico señala. La dimensión nocturna de los oficios sagrados y malditos —junto a la alquimia del verbo,

²⁷ Sobre los rasgos generales del poemario, véase Cristina Piña (1992: 192-200). La autora evidencia la presencia inexorable de la muerte y la desestructuración subjetiva que lleva a la fragmentación de la identidad y del lenguaje, entre el conjuro y el canto, así como la producción de visiones en la total ambivalencia del sujeto y del significado. Véase B. E. Koremblit (1991: 44-47).

evocada por Rimbaud— adquiere ahora una intensidad absoluta. La poeta se identifica con la noche en “Linterna sorda”, título que contribuye a configurar un ambiente fantasmagórico por la sinestesia entre la oscuridad y el silencio. La repetición de la palabra “noche” crea un ritmo ternario, marcado por la puntuación, e intensifica la experiencia ritual en el texto (*P.COM.*: 215):

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto. Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.

Sacerdotisa nocturna, nueva Diana, cazadora de las palabras, totalmente entregada al rito sacrificial de marco chamánico, la poeta se identifica con una presencia invisible, acepta el desafío de esos oficios extraños, como una posesa inconsciente de la noche y de la muerte que ésta contiene. No solamente se identifica con la noche, sino que la hace y la escribe al mismo tiempo que se entrega a ella como rehén (*P.COM.*: 218).

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autónoma.

Comparto su miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías.

La noche, metáfora privilegiada de esta significación, se puebla de presencias ocultas e insondables, a veces funestas, como en “Cuento de invierno”, en el que la imagen del ahorcado y de la “cruz lila” ensombrecen las palabras susurradas desde el umbral del sueño (*P.COM.*: 219):

Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila.

Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche.

La realidad onírica suplanta a la realidad empírica. Ni la poesía puede ser un amparo contra estos fantasmas acechantes y el sujeto poético es dominado por un miedo profundo. En “Disfundación”, la poeta expresa la impotencia de la poesía (*P.COM.*: 221):

Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero.

Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas. [...] Grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema.

La prosa adquiere carácter de relato onírico, por medio de frases predicativas que remiten a una acción ritual. En “Figuras y silencios”, estas presencias ocultas provocan un desamparo profundo (*P.COM.*: 222):

Manos crispadas me confinan al exilio.
Ayúdame a no pedir ayuda.
Me quieren anochecer, me van a morir.
Ayúdame a no pedir ayuda.

La repetición del verso remite a la plegaria. Rehén de la noche y sus fuerzas ocultas, el sujeto poético comienza a sentirse otro y a identificarse con sus múltiples máscaras, como en el poema “Contemplación”: “Adentro de la máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia” (*P.COM.*: 217).²⁸ La puntuación insiste en construir un ritmo compasado, pero contundente, junto con la violencia expresiva. Se reconoce en estos versos un elemento parateatral, un sortilegio ritual operado por la poeta a través del texto, a nivel del lenguaje. Una máscara indefinida sustituye al rostro. El poema es indumentaria, “mortaja lila” que envuelve el cuerpo, máscaras rituales que ocultan el rostro. El elemento performativo se reconoce también en la referencia a la tragedia, sustancial para escenificar el miedo. Se trata, sin duda, de un proceso representacional furioso e inconsciente, calamidad psíquica que mimetiza un ritual chamánico en su momento más extático.²⁹

Por un lado, esta manera de vivir la escritura se relaciona con el drama de los ritos de iniciación y las ceremonias que coronan el proceso; por otro, en su aspecto más performativo, nos remite a los conceptos elaborados por Artaud, su proyecto de crear un

²⁸ La poeta adopta máscaras metafóricas y rituales con la finalidad de liberar la palabra, gracias a las transformaciones rituales. La escritora Luisa Valenzuela dice, a propósito de la función especular de la máscara simbólica: “La máscara es una manera de liberar el inconsciente, de dejar que actúe el otro. Esto lo saben muy bien las sociedades secretas africanas. Cuando el brujo se pone la máscara ya no es una persona, es la máscara, es el poder de los espíritus que responde en relación al movimiento inconsciente de toda la tribu” (Montserrat Ordóñez, 1985: 512).

²⁹ Mircea Eliade explica el carácter escénico y teatral de los ritos en *Iniciaciones místicas* (1975: 60-66 y 72-73), aunque resulta más preciso atenernos a la teoría del etnodrama propuesta por Gabriel Weisz en sus diferentes estudios (VE: 1-4 y 44-47; ECR: 3-16; 1994: 167-180).

teatro vivo y renovado, de fuerzas ancestrales. El mismo concepto de éxtasis y furia que encontramos en este poema colinda con las teorías de Artaud, elaboradas por Gabriel Weisz en el vínculo que establecen entre cuerpo y escritura. El crítico evidencia la operación emprendida por Artaud, a través de la experiencia ritual y psicopompa para superar el logocentrismo del lenguaje occidental y liberar la expresión de un lenguaje corporal, semiótico, hasta el límite de la glosolalia. El desprendimiento corporal lleva a un discurso gestual y a un lenguaje sensorial que hacen posible la representación como dramatización corporal (Weisz, 1994: 16-19). A través del lenguaje mágico, corporal, Artaud crea un texto ritual que libera al cuerpo y al lenguaje (1994: 59 y 97-123). Por sus escritos en prosa, sabemos cuán fascinada estaba Alejandra Pizarnik por la expresión teatral, sobre todo en sus rasgos irracionales, como en Artaud, pero también en la estética de lo absurdo. Si la prosa experimental de Pizarnik teatraliza su rebeldía total, sus dramatizaciones simbólicas le permiten recuperar una identidad y un nombre, por medio del lenguaje asumido como máscara. El proyecto de una expresión liberada coincide perfectamente con la idea de “Teatro de la crueldad” de Artaud, tan amado por nuestra poeta.³⁰ Podemos reconocer un carácter cruel en la expresión de Pizarnik, por la presencia de la sangre y los conjuros, las muñecas misteriosas y las presencias fantasmagóricas, los hechizos a veces cruentos. La poeta ya hacía referencia a un estado de contaminación del cuerpo en *Los trabajos y las noches*, en el poema “Invocaciones” (*P.COM.*: 224), donde el epíteto “leprosa” refiere a otra voz irracional y oculta, al canto surgido a partir de un desdoblamiento simbólico. Actuado a través de los verbos en imperativo y una estructura iterativa común a la expresión de Varela en muchos de los textos. La puntuación produce pausas que intensifican el mandato (*P.COM.*: 196):

Insiste en tu abrazo,
redobla tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa

³⁰ En sus *Diarios*, el 25 de diciembre de 1958 la poeta escribe: “Leí varias horas, con un silencio indecible: si hay alguien que puede o está en condiciones de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate con su silencio, con su abismo absoluto, con su vacío, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío? Pero hay una diferencia: Artaud luchaba cuerpo a cuerpo con su silencio. Yo no: yo lo sobrellevo dócilmente, salvo algunos accesos de cólera y de impotencia” (2003: 158-159, 455-456).

entre yo y la que me creo.

En *Extracción de la piedra de locura*, aparece la misma metáfora en el poema homónimo: “Llora la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz” (*P.COM.*: 249); y en el poema “Noche compartida en el recuerdo de una huida” sucede lo mismo con el verso: “Las damas de antaño cantaban entre muros leprosos” (*P.COM.*: 257-258). La semántica elegida resalta la crueldad. Artaud compara el teatro con la peste:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.

Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún (Artaud, 1971: 30).

Del Teatro de la peste surge el Teatro de la crueldad, para nada sádico —como tampoco lo es en Pizarnik—, sino más bien primordial y puro. Como escribe en la “Primera carta” de las “Cartas sobre la crueldad”:

Todo cuanto puedo hacer por el momento es comentar mi título de Teatro de la Crueldad y tratar de justificar su elección.

No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva.

No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, y no en el sentido material y rapaz que se le da habitualmente [...].

Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta [...].

Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. [...] La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien (Artaud, 1971: 103-104).³¹

Me parece que la escritura de Pizarnik, caracterizada por cierta violencia expresiva en el ritmo y en las metáforas, coincide perfectamente con estos principios creativos, en la forja de un lenguaje compulsivo y pulsional, profundamente corporal. Sobre todo en *Extracción de la piedra de locura*, encontramos cierta violencia en la asociación de

³¹ Para profundizar, véase también pp. 77-106.

imágenes oníricas relacionadas con la muerte, con rituales maléficos y cuerpos sometidos a disociaciones simbólicas que los destrozan y fantasmagorizan. Esta imagen del cuerpo despedazado se conjuga con una poética del fragmento operada aún en los poemas en prosa. Justamente el fin es alcanzar ese lenguaje vital y renovado del que habla Artaud en sus textos sobre el teatro. El autor precisa: “El Teatro de la crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro” (1971: 125).³² En su enfoque sobre la palabra somática en el teatro de Artaud, Gabriel Weisz analiza el pasaje que realiza el cuerpo de la experiencia a la textura de la obra, de un imaginario surrealista a una palabra corporalizada mediante una actitud performativa: “Se emprende una revolución en el imaginario. Asistimos a una *bio-performancia*, esto es, un terreno de la palabra como fenómeno viviente. Por conducto de estos procesos nos encontramos con una escritura del cuerpo” (2005: 42).³³ Con una sensibilidad común a los principios creativos de Artaud, Pizarnik opera la somatización y la performancia a nivel textual, en la escritura de los poemas. La performancia corporal se cumple de manera mimética por medio de la palabra en que el cuerpo se semiotiza, somatizando el texto.

El concepto del “doble” en el teatro de Artaud, relacionado con las fuerzas ocultas del lenguaje, es el mismo de nuestra poeta, quien escucha voces múltiples que la llevan a la escritura. Son ejemplares los versos de “Extracción de la piedra de locura”: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque” (*P. COM.*, 247). Después leemos: “Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos” (251); “La que soñó, la que fue soñada” (252). La escena es para Artaud un lugar sagrado donde recuperar el sentido

³² Véase pp. 49-90 y pp. 107-123. Artaud apela a la necesidad de la alquimia en la expresión teatral, en sus aspectos escénico y verbal, relacionado esto no tanto con la palabra escrita y oral, sino con la expresión corporal. Es lo que según él tienen en común la poesía (pero una poesía de tipo espacial) y el teatro. El fin es la unión del espíritu con la materia para resolver la escisión cultural operada en Occidente. Toma como ejemplo el teatro balinés y el teatro oriental por su capacidad expresiva cercana a la magia; el director es una especie de demiurgo que aplica principios mágicos y rituales en el teatro, como si se tratara de una ceremonia sagrada: “La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella” (p. 76).

³³ Sobre el teatro de Artaud, la relación entre performancia corporal y palabra somática, véase pp. 14-53.

profundo del lenguaje preverbal, por medio de la ritualización de la expresión, como afirma hablando del Teatro de la Crueldad: “Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo” (Artaud, 1971: 93).³⁴ Alejandra Pizarnik opera un proceso semejante en su expresión poética, en busca de un habla originaria. El poema se vuelve un escenario de rituales protagonizados por la palabra, representada por máscaras misteriosas que desprenden un canto oscuro, simulando una ritualidad de tipo órfico. En “Fragmentos para dominar el silencio”, la poesía es conjuro y hechizo, y el lenguaje asume la efigie de múltiples identidades rituales (*P.COM.*: 223):

I

La fuerza del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan através de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral [...].

La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos [...].

II

[...]

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras aunque regresarán para sollozar entre flores.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio.

El proceso de identificación del lenguaje con esos personajes femeninos ocultos remite al texto poético vivido como enmascaramiento, donde el cuerpo permanece en calidad espectral.³⁵ Sin embargo, la escenificación que mimetiza esa ritualidad oculta somatiza al lenguaje poético mediante la continua performance corporal operada en la palabra poética, que se corporaliza. El estilo prosáico constituye el *corpus* del texto, caracterizado por frases predicativas entrelazadas por una puntuación que rompe formalmente la fluidez, introduciendo una estética del fragmento en el poema en prosa. La construcción es iterativa y anafórica y el ritmo sigue simulando una dicción salmodiante, de plegaria. El texto se presenta como un híbrido entre la lírica, la prosa y el teatro. Se constituye de palabras materiales por explotar elementos fónicos.

³⁴ Sobre el aspecto ritual en relación con el teatro de vanguardia y contemporáneo, véase respectivamente *El teatro sagrado*, de Christopher Innes (1992), así como *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal* por F. Torres Monreal *et al.* (2000: 13-203 y 291-296).

³⁵ Véase “Estética de lo invisible”, en *Cuerpos y espectros* (Weisz: 145-159; en particular 157-159).

Hacia un corpus fragmentado

El sujeto poético se identifica con sus máscaras para activar el ritual simbólico, en total soledad y con las múltiples vestimentas que acompañan sus transformaciones identitarias, necesarias para que cante el silencio, esa “música ancestral” que la poeta anhela continuamente. Por eso son necesarios los conjuros y hechizos que aquí se cumplen por medio del lenguaje ritualizado. La niña se transforma en loba, y las damas se visten de rojo, color que nos remite a la sangre del sacrificio y al fuego de las danzas iniciáticas, aquí implorado para llevar a cabo la alquimia del verbo. Las transformaciones simbólicas del sujeto poético son acompañadas por las transformaciones del lenguaje. Las metáforas configuran el proceso ritual en el campo semántico del color rojo; el fuego y la sangre cumplen una función simbólica en el texto. La sangre es el elemento biológico del cuerpo que somatiza a la palabra poética, y el fuego remite a los procesos alquímicos. Ambos elementos participan en las metamorfosis. Así, la palabra poética se materializa, porque es el cuerpo biológico el que ahora se autorrepresenta en el poema.

Víctor Turner define el rito a través de los símbolos: “Cada tipo de ritual puede ser considerado como una configuración de símbolos, una especie de pentagrama en el que los símbolos serían las notas. [...] Un símbolo es, pues, una marca, un mojón, algo que conecta lo desconocido con lo conocido” (1980: 53). Empleados como metáforas en el texto, estos símbolos conforman el lenguaje ritual de la poeta. Es el caso del color rojo.³⁶

Por ejemplo, en el ritual *nkula* frecuentemente celebrado, los símbolos dominantes son un conjunto de objetos rojos, en especial la arcilla roja (*mukundu*) y el árbol *mukula* ya antes mencionado. En el contexto del *nkula* se dice de los dos que representan la sangre menstrual y la sangre del parto, la sangre que acompaña el nacimiento de un niño. La finalidad ostensiva del ritual es hacer que la sangre menstrual de la paciente, sangre que ha estado perdiéndose en la menorragia, se coagule en torno al feto para alimentarlo. Para conseguir este fin se realiza una serie de actos simbólicos (1980: 45).

³⁶ “Lo que quiero decir es que un mismo símbolo representa muchas cosas. Esta propiedad de los símbolos rituales la tiene también el ritual considerado como un todo, porque unos pocos símbolos han de representar la totalidad de la cultura y su entorno material. El ritual puede describirse, desde esta perspectiva, como quintaesencia de la costumbre, en la medida en que representa la destilación o la condensación de muchas costumbres seculares y de muchas regularidades naturales” (1980: 55). Esta práctica cultural se simboliza en la obra de Pizarnik como escritura performativa, que pone en escena a un cuerpo cargado de estos significados simbólicos, como el color rojo y la sangre. En el texto se crean imágenes, pero el lector reactiva al movimiento del cuerpo que subyace a la escritura mediante la lectura.

Pizarnik pone en escena una serie de actos simbólicos que configuran su escritura ritual en el poema. La ofrenda del cuerpo y de la sangre metaforizan la entrega de la poeta a la creación del texto, por medio de isotopías dentro del campo semántico del sacrificio y de la sangre. Lo mismo pasa con el fuego, elemento básico de la alquimia y elemento sagrado de la danza ritual. El rojo condensa ambos elementos en una imagen cromática que adquiere fuerza evocativa y acciona la ritualización del texto. Como dice Turner, el rojo es uno de los colores básicos de los ritos, junto con el blanco y el negro.³⁷

Por medio de esta significación ritual y somática, Pizarnik activa el sentido simbólico del ser en el poema, actor de las metamorfosis purificadoras que lo conducen hacia su esencia originaria. Siempre es inevitable el dolor de la transformación, ese “sollozar entre flores” que describe el poema, pero aquí lo fundamental es que el ser poético se ha identificado totalmente con sus máscaras en el ritual de la escritura. Y es que el mismo lenguaje es una máscara; dar formas a las cosas y atribuirles un nombre es una máscara, como lo muestra el poema “Continuidad”: “No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. [...] Nombres que vienen, sombras con máscaras” (*P.COM.*: 235).³⁸ El espacio se puebla de presencias sutiles y la poeta invoca ayuda, o más bien, una curación. Se cumple el sortilegio, por lo cual la poeta no solamente se identifica con sus máscaras, sino que es poseída por ellas como en un ritual chamánico, y empieza a salmodiar, empieza a pronunciar las plegarias prosaicas de sus obras ulteriores. Un sentimiento ambivalente de rendición o redención, de gozo y angustia, acompaña la metamorfosis en el poema titulado “Sortilegios” (*P.COM.*: 224):

³⁷ “En las sociedades que hacen un uso ritual de los tres colores, la situación crítica en la que los tres aparecen conjuntamente es la iniciación. Cada uno de ellos puede aparecer por separado como signo de carácter general de un rito concreto. [...] En mi opinión, esto es debido a que los tres colores resumen los tipos fundamentales de la experiencia universal humana de lo orgánico. En muchas sociedades, dichos colores hacen referencia explícita a determinados fluidos, secreciones o desechos del cuerpo humano. [...] Cada uno de los colores, en las diferentes sociedades, es multívoco, y dispone de un amplio abanico de connotaciones y, sin embargo, donde y cuando podemos recurrir a una exégesis nativa confiable encontramos que el componente fisiológico humano rara vez está ausente. Los ritos de iniciación generalmente extraen su simbolismo del parto y de la primera lactancia, situaciones en las que, de manera natural, se hallan presentes la sangre, el agua, las heces y la leche [...]”. (Turner, 1980: 97-100: 65-102). Esta explicación vincula al simbolismo cromático con la funciones biológicas del cuerpo, mismo que Pizarnik configura en su performance ritual para construir su texto somático.

³⁸ Patricia Venti descubre una puesta en escena en el sujeto autobiográfico de los diarios: “nombrando lo innombrable, está dando lugar en el discurso a lo silenciado. [...] El personaje no tiene vida corporal, es el resultado de un juego de disfraces, de una rica puesta en escena” (2008: 67). Lo mismo sucede en el texto poético, en la estética de lo siniestro y en el imaginario mágico-ritual.

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo latir, [...] las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río [...], y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión.

La representación de elementos biológicos ofrece un lenguaje semiótico en la acepción de Kristeva, porque la palabra se carga de pulsiones corporales que la apartan del significado racional. El significado remite a un útero maternal simbólico, misterioso y oscuro, donde la idea del nacimiento y del crimen conviven. Así, la poeta produce un sentido autónomo en el texto poético, sin referencia alguna a la realidad, más bien autorreferente en el imaginario mágico y ritual que construye. A nivel de significante, los elementos sonoros dominan y la recurrencia de núcleos metafóricos crea un efecto anafórico. La repetición y la aliteración, la reduplicación, hacen estallar los elementos materiales del lenguaje, en un discurso aglutinante y asociativo a nivel del significante. Así, el significado también se construye por asociaciones irracionales pero dentro de un orden perceptivo coherente que simula una dicción de plegaria.

Salta a la vista la presencia sacrificial de la sangre, que la poeta ofrenda a fuerzas superiores, en aras de recuperar el habla originaria.³⁹ El lenguaje se torna prosaico, pero mantiene una elevada tensión lírica y expresiva, constituyéndose a través de metáforas de una imaginación extensa, más allá de los bordes de la racionalidad. Elementos simbólicos y rituales como los escorpiones, la sangre, la baba, el río, configuran el sortilegio con eficacia incisiva. Más que de un lenguaje surrealista, basado en la escritura automática y en la yuxtaposición caótica de significantes, hay aquí palabras ocultas que se asocian a través de analogías oscuras, que se rigen en correspondencias precisas; todo el poema parece un festín de brujas dramatizado en el tejido del lenguaje. Resurgen presencias ocultas, inquietantes, partícipes del banquete nocturno, como en “En la otra madrugada”: “Veo crecer hasta mis ojos figuras del silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el

³⁹ Sobre la sangre menstrual en las culturas ancestrales, véase Frazer (1944:670-682). También el asesinato del rey analizado en el mito de Diana y los sacrificios animales o humanos, cumplidos en los rituales de diferentes culturas, remiten a la sangre como elemento de ofrenda a favor de una regeneración y una metamorfosis.

antiguo lugar del corazón” (*P.COM.*: 220). Estas voces pluralizan la de la poeta, quien, bajo el efecto de las metamorfosis, cumple el ritual de la palabra en poemas extensos y preñados de las significaciones más altas de su decir poético. Se trata de una verdadera alquimia verbal que densifica metáforas, motivos, estilo, en una composición abarcadora. Gracias al principio de la analogía, la palabra se vuelve material y se corporaliza en un lenguaje semiótico. Lo explican muy clara y sintéticamente las palabras de Cobo Borda (49-50):

Mediante una imaginería ingenua, a veces medieval, de piratas y muñecas, de movimientos mecánicos y severas liturgias, es posible compartir otra faceta, acaso la más compleja, del variado universo de Alejandra Pizarnik.

El humor negro, los cuentos de fantasmas, las ilustraciones que efectúan los niños y esos colores inconfundibles (el azul, el morado, el lila, el negro y el dorado) se entretajan formando un cambiante espejismo, una ceremonia equívoca. Allí le es posible desdoblarse (“Esa niña extraña era muy aficionada a la pretensión de ser dos personas”, anotó alguna vez el Reverendo Ch. L. Dodgson) [Lewis Carroll] y cambiar entregada al peligroso juego de las metamorfosis, aureolada siempre por un halo de ambigüedad y misterio.

Allí, en ese lugar encantado, habrán de celebrarse esas misas negras en donde lo siniestro convive con lo maravilloso; el candor con la extrema sabiduría y la irrupción inesperada con la realidad sin consistencia. En esos sitios embrujados habrá criaturas que desconciertan pero lo importante es ver cómo la que oficia es a la vez víctima y verdugo, como la que busca transgredir e instalarse en lo prohibido hallará palabras para designar su culpa, como el horror se aliara con la ironía entregándonos esa hermosura amenazante. Algo a la vez inestable y obsesivo —“un silencio lujurioso”— que atrayéndonos nos devora. Allí, en el espacio del poema, donde todo es posible y donde todo sucede.

La escritura se convierte en el gesto ceremonial de un imaginario mágico ocultista que remite a la alquimia. Sólo recuperando aspectos del inconsciente relacionados con lo fantástico y lo siniestro es posible esta operación simbólica, que proyecta al sujeto poético hacia una identidad anterior al logos, hacia el imaginario de la infancia.⁴⁰ La escritura

⁴⁰ Eugenio Trías define la relación entre lo bello y lo siniestro con base en la teoría freudiana de lo siniestro. A partir de la hipótesis de que lo siniestro es “condición y límite de lo bello” y que “debe estar velado, no puede ser desvelado” (2006: 27), coloca a lo sublime en la ambivalencia entre dolor y placer, y concluye: “La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado”. Después, añade: “El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad. De ahí que sea pertinente hablar de “velo” y “velo de Maya” para referirse al carácter formal y apariencial de la obra estética. [...] Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás)” (2006: 50 y 51). Así, la configuración de las damas ocultas y de ritos de sangre en la obra de Pizarnik provoca lo siniestro en el sentido poético, pero es velado por la palabra. El peligro se queda tras de ella, transfigurado en significado irracional, hecho figura que fascina y hechiza mediante la belleza. Pero es así como el lenguaje se vitaliza, se carga de pulsiones corporales en la estética del

adquiere un carácter ritual, entre el descenso al inconsciente y lo prohibido y el ascenso a la abstracción de lo fantástico. Esto coincide con la lectura de María Negroni de *La condesa sangrienta* (2003), toda la escritura de Pizarnik es alegorizada ahí por el castillo como lugar del descenso, lugar del sacrificio. La palabra semiótica, plural, multivocálica, surge a partir de la identificación simbólica del sujeto con la condesa, las muñecas, las damas y la animalidad fantasmagórica que configura toda la obra.

“Caminos del espejo”, fechado en 1962, constituye la tercera sección del poemario. Es una suma del recorrido poético de Pizarnik, a partir del lugar simbólico de la noche. El espejo mismo es una especie de máscara tras la cual la poeta se oculta para revelarse en el nuevo lenguaje. La noche siempre es lugar de oscuros sortilegios, como en el fragmento VII: “La noche de los dos se dispersó con la niebla. Es la estación de los alimentos fríos”; o en el fragmento XIV: “La noche tiene la forma de un grito de lobo” (*P.COM.*: 241). Otra vez, la poeta necesita de una máscara para cumplir con su ritual simulado en el texto de manera performativa: “Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste” (fragmento VI).

El cuerpo participa del rito como ofrenda simbólica, sacrificio del cuerpo de la poeta para transustanciarlo en palabra. En el fragmento V, Pizarnik declara en voz alta su proyecto mágico-ritual de escritura: “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral”. Es evidente la alusión a la rama dorada, al mito de Diana (Frazer, 1922: 23-30 y 785-796). Hay otros rasgos rituales en la entrega total de la poeta al oficio del poema, entre recuerdo y olvido, ser y no ser, en la esfera de lo mágico; por ejemplo, en el fragmento VIII leemos: “Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo”; en el X: “Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro”; en el XV: “Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento”. Todos estos versos que implican al cuerpo manifiestan la transformación simbólica, en acto, del yo poético y la palabra. Ésta recupera su carácter corporal en la somatización del texto cuando construye el significado, pero también en la materialización del lenguaje. En los versos citados se reconocen, de nuevo, el ritmo

ritual ficcionalizado.

sincopado producido por una frecuente puntuación que rompe la fluidez prosaica, en una estética del fragmento; las repeticiones que crean construcciones paralelas o anafóricas; las aliteraciones con efectos aglutinantes, paronomásicos y asociativos.

Precisamente aquí se abre el espacio de revelaciones invocado en *Árbol de Diana*. Los fragmentos IV y IX lo celebran: “Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene”; “caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones”. La oscuridad se transforma en luz gracias al sacrificio corporal y verbal de la poeta. El descenso permite el ascenso. La palabra renace gracias a la recuperación del cuerpo en el poema, actor principal de esta escritura ritual, desde el inconsciente, lo prelógico, lo mágico, hacia la forma incrustada como piedra preciosa en la abstracción del texto, entre lo somático y lo espectral.

En “Extracción de la piedra de locura” (*P.COM.*, 247), poema homónimo del título del libro, que remite a la obra pictórica de Jerónimo Bosch, se desata la furia ya manifestada en los otros poemarios. En el epígrafe del místico Ruysbroeck aparece una referencia a la locura femenina como poder oculto e irrenunciable que las mujeres tienen desde siempre. Como en las iniciaciones chamánicas (y en los antiguos misterios), el furor es parte imprescindible del proceso. Así lo indica Mircea Eliade:

No es exacto que los chamanes sean o tengan que ser siempre neurópatas; en segundo lugar, todos aquellos que estaban ya enfermos *únicamente* llegaron a ser chamanes por haber conseguido sanar [...].

Pero si el chamanismo no puede ser identificado con un fenómeno psicopatológico, no es menos verdad que la vocación chamánica implica con bastante frecuencia una crisis que confina algunas veces en la “locura”. Y dado que no es posible convertirse en chamán sino luego de resolver dicha crisis, dedúcese de ahí que ésta desempeña el papel de una *iniciación mística* [...].

La crisis total del futuro chamán, que en múltiples ocasiones conduce a la desintegración de la personalidad y a la “locura”, puede ser valorada no sólo como muerte iniciática, sino también como regresión simbólica al caos pre-cosmogónico, al estado amorfo e indescriptible que precede a toda cosmogonía. Ahora bien, se sabe que para las culturas arcaicas y tradicionales, la vuelta simbólica al caos equivale a la preparación de una nueva “creación”. Podemos, por tanto, interpretar el “caos psíquico” de los futuros chamanes como un signo de que el hombre profano se está “disolviendo” y que una personalidad nueva está a punto de nacer (1975: 154, 155-156).

Todo esto coincide con el proyecto de Pizarnik de renacer en un texto poético auténtico y renovado mediante la escritura, vivida como escenario de ritualizaciones identitarias y espirituales. En “Extracción de la piedra de locura”, la poeta se somete al

influjo de presencias ajenas desde la orilla del sueño y del silencio, como se lee al principio (*P.COM.*: 247):

Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño.

La representación del cuerpo mágico ritual se desliza hacia una suerte de espectralidad. El texto somático regresa a la huella que deja la escritura para esfumarse en el silencio que precede y sigue a la palabra escrita. Por medio de la reduplicación y de un ritmo ternario, la poeta vuelve al deslumbramiento anunciado en *Árbol de Diana*, identificando el silencio original con el oro y lo onírico. Desde esta dimensión otra, el sujeto poético proclama su oficio de profetisa, relacionado con las fuerzas ocultas de la noche (*P.COM.*: 248):

De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aun de ataque. [...] Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar.

La performance es actuada simbólicamente por medio del estilo predicativo de la expresión del poema en prosa. Una vez más, la poeta se somete al sacrificio y acepta ofrendarse en alma y cuerpo para liberar la palabra oculta. Aún son necesarias la máscara ritual, la vestimenta ceremonial, para poner en acto el ritual sacrificial de la escritura (*P.COM.*: 249):

Esta voz ávida venida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban.

La máscara, aquí, es la imagen especular de la poeta. El mito remite otra vez a Diana, aunque resignificándolo: en virtud de otro sortilegio, la poeta adquiere facciones de loba, animal nocturno y salvaje que habita en el bosque. Pero aquí la máscara representa el abandono, el desamparo, preñados de significaciones mágicas (*P.COM.*: 249):

Va y viene diciéndose solo en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales. La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita a su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz.

En estos dos fragmentos se reitera la escritura como oficio de lo oscuro y de la muerte, en la acepción de sacrificio de María Negroni. La escritura como cadáver inevitable produce un poema fragmentado (2003: 64). La peste como metáfora de la corporalidad vinculada a la violencia de la escritura sigue somatizando al texto. Los recursos estilísticos se repiten en lograr la corporalización de la palabra (Rodríguez Francia, 2003: 92-103).

Siempre más sedienta de otredad, la poeta invoca a la locura en sus conjuros. La memoria es un castillo de fragmentos que producen imágenes asociativas, un lenguaje generativo fundado en partículas primordiales, o sea los sememas y fonemas como unidades distintivas mínimas del significado y el significante (Beristáin, 1985). Todo este mundo fragmentado, de cenizas, permite a la poeta sacerdotisa recuperar los orígenes de su ser, y para conseguirlo se somete al hechizo más extremo, el de la locura, como en los ritos chamánicos. El ser, poseído por fuerzas funestas y profundas, se entrega al hechizo, en total pérdida de sí mismo, para alcanzar el éxtasis. Éste es el precio de la revelación, del secreto primordial del lenguaje, de la palabra originaria. Los desechos del cuerpo orgánico y psíquico somatizan al texto, que a su vez se rompe en fragmentos, no obstante la estructura de poema en prosa. Una vez más son exactas las palabras de Cobo Borda, porque subrayan el estado de trance en el que opera el sujeto poético, poseído por el hechizo de las palabras que pronuncia. Éstas cobran una vida autónoma, más allá de quien las articula:

En esos escenarios donde la poseída se abandona a sus danzas, nace el poema. Nuevo amuleto, la intercesora, la mediadora, luego de establecido el nexo, nos deja esta fábula y no, claro está, la moralidad de ella. No tiene tiempo: vuelve, encadenada, a repetir el rito que terminará por dejarla, ya sin ánimo, al borde de un cumplimiento nunca saciado (1972: 51-52).

Pizarnik escribe bajo influjos ocultos que guían sus dedos en la máquina de escribir, arrastrada por la otredad invocada (*P.COM.*: 247-248):

¿Quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio. En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín.

Las preguntas retóricas intensifican el sentido de inquietud y desamparo del sujeto poético, perdido en el magma de su mundo onírico y mnemónico, también lingüístico. Como se trata de preguntas sin respuesta, sólo tienen la función de reiterar el desamparo y la duda. Conciente de ésto, el sujeto poético se deja arrastrar por el poder de las palabras de crear otro sentido en el texto, en un plano trascendente. El tú alocutorio remite al desdoblamiento, lo que hace pensar en una suerte de estado psicótico que, hecho palabra, se vuelve expresión libre y multiplicada. La “piedra preciosa” de la poesía ahora es metáfora de la locura, vinculada con la pintura del Bosco y las antiguas teorías sobre la enfermedad psíquica. Sin embargo, no hay que interpretar la locura como una enfermedad, sino como un estado de gracia emancipador, rebeldía profunda contra el sistema de los valores sociales y del lenguaje constituido.

Como escribe Cristina Piña, más allá de la imaginería medieval compartida con el pintor y más allá del cuerpo fragmentado en sentido lacaniano, las “imágenes fragmentarias” del poema sugieren “al mundo de formas híbridas, prehumanas y desestructuradas de los cuadros del Bosco, sobre todo *El Jardín de las Delicias*, explícitamente nombrado en un poema” (1992: 193-194) La piedra nos remite a la *crystalización* estética de la locura en cuanto escritura, palabra atrevida más allá de lo racional. Otra vez nuestra poeta coincide con los principios creativos de Artaud. El mismo concepto de peste como “desorden latente”, necesario para la liberación del inconsciente en el lenguaje teatral, está relacionado con la idea de locura.⁴¹ Se trata de furor creativo, que apela a fuerzas puras, superiores, que permiten la recuperación de un lenguaje total y

⁴¹ Artaud proclama claramente la necesidad de este desorden: “Parece verdad que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama, y que el verdadero teatro, como la poesía, pero por otros medios, nace de una anarquía organizada, luego de luchas filosóficas que son el aspecto apasionante de estas unificaciones primitivas.” (52). Más adelante, vuelve sobre el concepto de violencia como fuente creativa: “Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador.” (84) Ya Rimbaud había llamado al “desorden sistemático de los sentidos” en las “Cartas del vidente” (131 y 139)

corporal. Para explicarlo, también Artaud nos remite al Bosco, el pintor de *El Jardín de las Delicias*, al que la misma Pizarnik alude varias veces. Escribe Artaud:

De acuerdo con ese principio, proyectamos un espectáculo donde esos medios de acción directa sean utilizados en su totalidad [...].

Las imágenes de ciertas pinturas de Grünewald o de Hieronimus Bosch revelan suficientemente lo que puede ser un espectáculo donde, como en la mente de un santo cualquiera, los objetos de la naturaleza exterior aparecerán como tentaciones.

En ese espectáculo de una tentación, donde la vida puede perderlo todo, y el espíritu ganarlo todo, ha de recobrar el teatro su significación verdadera (1971: 90).

Alejandra Pizarnik aplica todos estos principios en su escritura poética, no tomando a Artaud como maestro, sino en plena y espontánea coincidencia con sus teorías.⁴² Como anticipé antes, la locura como recurso estético creativo se concilia con la “locura” de los ritos de iniciación chamánica, donde la enfermedad es un síntoma positivo. Permite la ascensión simbólica que lleva la percepción hacia los orígenes de la existencia: “La ‘locura’ puede ser valorada no sólo como muerte iniciática, sino también como regresión simbólica al caos precosmogónico, al estado amorfo e indescriptible que precede a todo cosmogonía” (Eliade, 1975: 155).⁴³ Así, en sentido ontológico y estético, en la poesía de Pizarnik la locura es un bien precioso, un “privilegio” más que un malestar del ser, puesto que abre la mirada interior a las más profundas revelaciones. Pizarnik asume la poesía como proyecto absoluto de vida que sólo a través de la locura se hace posible, como observa Paulina Daza:

La poesía de Pizarnik, sumada a la locura, resulta un medio de resistencia a la realidad y con ello un medio de resistencia al poder que la realidad establece; por lo tanto, la poeta no puede renunciar a ellas (poesía-locura). Por un lado, a través de la poesía resiste mediante el lenguaje, precisamente renombrando las cosas, como antes se mencionó, y, por otro lado, mediante la locura obtiene la omnipotencia a través del delirio con el que crea su mundo, en el que por distintos motivos obtiene el placer por el cual es imposible abandonarlo. Por tanto abandonar la locura significaría abandonar la poesía y al mismo tiempo abandonarse al desamparo (2007: 93).

Esta misma autora observa cómo, en el *El infierno musical*, el lenguaje estalla, lo fantasmal y lo siniestro surgen en el límite de la muerte, como en “Piedra fundamental” (*P.COM.*: 264):

⁴² Ya señalé las referencias a Artaud en los diarios. Hay que recordar la traducción de Pizarnik de poemas y textos (Venti, 2008: 24).

⁴³ Véase Eliade (1971: 152-156; 2003: 37-46).

Un canto que atravieso como un túnel.
Gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles.⁴⁴

Si en Blanca Varela el aspecto ritual está apenas sugerido —como destaqué en el capítulo anterior—, aquí el cuerpo participa de la escritura en un sentido absolutamente mítico, mágico y ritual, como el actor principal de ritos de iniciación y transformaciones chamánicas, simuladas para representar el nacimiento de la palabra poética.

Desde una experiencia simbólica de iniciación, Pizarnik percibe la palabra poética como nacimiento en un contexto mágico-ritual, simulado en el texto como performance de la escritura. Los estudios antropológicos nos han permitido analizar esta específica simbolización del cuerpo en la palabra como imagen. El poema vivido por la poeta como ofrenda, metamorfosis y máscaras rituales, se presenta como práctica corporal simulada en un texto somático. En consecuencia, las operaciones mágico-rituales representadas llevan a Pizarnik a simbolizar un cuerpo biológico por medio de la crueldad como elemento corruptor del lenguaje estandarizado, junto con otro elemento que irrumpe para romper toda estabilidad: la locura. A través de estas rupturas simbólicas, la poeta crea una palabra corporal en una forma textual que se fragmenta. Ahora veremos cómo el cuerpo es un elemento imprescindible de esta escritura, de la palabra que se hace cuerpo, puesto que el cuerpo se hace palabra gracias a la misma experiencia mágico-ritual cumplida a través de la escritura.

⁴⁴ Véase Daza (2007: 79-95). También Lidia Evangelista ha escrito un artículo sobre el tema de la locura (1996: 41-51). Si el lenguaje es el lugar de la herida que hace imposible la utopía palabra/cuerpo como lugar del deseo, todos los mitos positivos (los jardines de la infancia y el erotismo) se transforman poco a poco en fantasmagorías y muertes. La locura representa el anhelo de una palabra originaria alcanzable sólo en una realidad transfigurada por la irracionalidad.

3.4 La palabra corporal

La poesía de Alejandra Pizarnik posee rasgos vanguardistas y surrealistas, desarrollados de manera propia y personal. Un rasgo marcadamente vanguardista es el recurso a la metapoésía y el metalenguaje, a partir de los cuales la poeta construye sus simbolizaciones corporales en un imaginario de tipo mágico-ritual. Algo semejante acabamos de analizar en la obra de Blanca Varela, pero aquí se configura de manera diferente, profundizando más el aspecto semiótico del lenguaje. Desarrollaré este análisis del lenguaje según la teoría de Kristeva, dilucidada ya en el primer capítulo, a lo largo de este apartado.

El cuerpo participa en una simbolización de la experiencia, transfigurando en presencias fantasmagóricas los elementos corporales reales. El cuerpo es también el lugar desde el cual se desprende la escritura como gestualidad ritualizada, como oralidad de la voz poética, como silencio del cuerpo que precede la palabra.

La escritura: configuración anatómica y biológica del cuerpo

El cuerpo ya es partícipe de la escritura en cuanto gesto, acto mecánico y técnico que la cumple. Si en la poesía de Blanca Varela el cuerpo se configura como acto de la escritura, adquiriendo significación metafórica en el texto, algo semejante sucede en la poesía de Pizarnik, a partir del esquema corporal y junto a la representación ritual. Desde el principio, el ojo metaforiza la abstracción de la realidad en el poema por medio de la percepción; mediante la metonimia y la sinécdoque, crea isotopías en el campo semántico de la mirada. La enunciación del discurso poético también es metaforizada por otro elemento corporal, la boca, que —por medio de la metonimia y la sinécdoque— comprende en su campo semántico a los labios, la sonrisa, la voz y la garganta. El gesto físico del acto de la escritura es metaforizado por las manos, los huesos y toda la estructura ósea, representando la entrega total del cuerpo en el acto poético. Aunque esta autorrepresentación del cuerpo a partir del esquema corporal atraviesa toda la obra, logra su mayor síntesis en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*. Las dos obras configuran al cuerpo en su totalidad, metaforizando las partes anatómicas en la gestualidad de la escritura. Son ejemplares poemas como “Extracción de la piedra de locura” (*P.COM.*: 247), “El sueño de

la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (*P.COM.*: 254), “Noche compartida en el recuerdo de una huida” (*P.COM.*: 257), “Ojos primitivos” (*P.COM.*: 267), “La palabra del deseo” (*P.COM.*: 271), “A plena pérdida” (*P.COM.*: 290), “Los poseídos entre lilas” (*P.COM.*: 291). En general, los golpes de las manos y los huesos nos remiten al carácter ritual de la escritura de Pizarnik, lo mismo que los rostros y sus máscaras. Todos estos elementos corporales anatómicos configuran el texto de la poeta, a lo largo de toda su producción. No nos detendremos en profundizar este aspecto, ya analizado en la obra de Varela, porque lo peculiar en Pizarnik es el elemento ritual, analizado en el apartado anterior, y el componente biológico-semiótico de la expresión corporal en la poesía, lo que vamos a destacar en este capítulo.¹

El cuerpo participa de la escritura como acto ritual, resignificando el ser del sujeto en el poema. A partir de ese cuerpo ritual metaforizado en la poesía, Pizarnik refunda el lenguaje desde el umbral del proceso simbólico, y retorna a los orígenes del habla por medio de la escritura. Sus palabras se cargan de pulsiones psicológicas, sexuales y biológicas, haciendo posible que hablemos de un lenguaje semiótico, en el sentido apuntado por Kristeva, o sea dotado de dispositivos rítmicos y sonoros que subrayan su materialidad constitutiva. En Pizarnik, lo semiótico abarca toda la dicción poética, no solamente como acto simbólico sino como magma expresivo. Ritmo y sonoridad caracterizan una palabra material y corporalizada.² Desde una perspectiva biosemiótica, también Gabriel Weisz destaca el elemento corporal en la escritura, como anticipé en el primer capítulo, al cual remito para el aporte teórico.

La frecuente referencia a la pintura concurre en este proceso, sobre todo por medio de los colores, que configuran emociones sensoriales, a menudo por medio de la sinestesia.³ En *Extracción de la piedra de locura* (*P.COM.*: 207-258) los colores atraviesan la significación constantemente. Se crean contrastes entre los que remiten a la claridad –

¹ Remito a mi estudio de la poesía de Pizarnik en mi tesis de maestría. Ahí esboqué la representación del cuerpo en su obra poética, deteniéndome sobre el acto gestual de la escritura configurada por las partes anatómicas del cuerpo (Donat, 2006).

² Julia Kristeva explica cómo, desde la negación de la categoría de lo simbólico, el sujeto poético reelabora su yo por medio de un lenguaje rearticulado a partir de la *chora* maternal, no entendida como receptáculo vacío y pasivo sino como elemento disruptor que reactiva las pulsiones en la significación poética. En la práctica el lenguaje se vuelve rítmico y sonoro, asociativo y anafórico (1974: caps. I-IV). Veremos los ejemplos concretos en el texto. Remitimos al cap. I.

³ Rodríguez Francia dedica algunas páginas a la configuración metafórica de los colores en los poemas de Pizarnik (2003: 174-179).

como el azul, el verde, el blanco— y los que remiten a la oscuridad —el gris y el negro—, mientras que el rojo representa la fuerza cósmica o corporal, y el violeta se coloca entre la claridad y la oscuridad, la vitalidad y la muerte.

El deseo de Pizarnik de recuperar una palabra auténtica y primordial, por medio de una poesía que rescata los elementos míticos y ancestrales de la expresión verbal, comienza con la transfiguración del cuerpo en una serie de ceremonias rituales que actualizan en el texto la vuelta simbólica, antropológica y lingüística, al útero telúrico y maternal, desde el cual se renace como palabra. De ahí la fuerte corporalidad del lenguaje de la poeta, presente en los dispositivos semióticos encarnados en la palabra, en sus elementos, fónicos y rítmicos. Es interesante relevar que este *regressus ad uterum* operado a nivel simbólico y lingüístico es actuado por el sujeto poético también en el imaginario mágico-ritual, por medio de la autorrepresentación del cuerpo en el poema.

Vimos que la muerte es un descenso psíquico que permite las metamorfosis identitarias en la performance ficcionalizada en el texto. La palabra surge gracias al descenso al cuerpo maternal en sentido simbólico. Roberto Juarroz, amigo de Pizarnik, destaca la experiencia de la caída simbólica del sujeto poético en la obra, para lograr un lenguaje cargado de pulsiones psíquicas y corporales que lo reformulan, aun con el riesgo de la locura, el suicidio, la muerte (1975: 106-107).

Ya en *Árbol de Diana* el cuerpo aparece no sólo en el seno de rituales mágicos, actuados a través de la escritura, sino que metaforiza metapoéticamente el acto mismo de la creación con toda su estructura: rostro, huesos y cuerpo entero. Vemos, por ejemplo, cómo el rostro es recreado por la palabra, proyectado en múltiples rostros recortados, plasmados en el ámbito de la ficción: “un viento débil/ lleno de rostros doblados/ que recorto en forma de objetos que amar” (poema 10, *P.COM.*: 112). Para crear estas figuras, la poeta necesita un lenguaje auténtico, ajeno al estandarizado. La estructura ósea genera la violencia necesaria en el poema, a menudo metaforizado por el viento: “has golpeado al viento/ con tus propios huesos” (poema 16, *P.COM.*: 118). Este golpear metaforiza el acto mismo de la escritura que quiere marcar algo tan intangible como el viento, darle forma. En otro poema, ese viento se hace “un sonido de manos enamoradas de la niebla” (*P.COM.*: 131). El cuerpo entero, que la poeta dice haber dejado “junto a la luz” al principio de la iniciación poética (*P.COM.*: 103), escenifica un acto poético que transgrede la estéril abstracción lingüística.

El cuerpo es fuerza, furor, energía creadora directamente trasladada al poema, en una transustanciación operada por medio de las palabras.

En *Los trabajos y las noches*, el cuerpo ofrendado (según los rituales de iniciación ya analizados) es el elemento necesario para alcanzar las más profundas revelaciones de la existencia. El cuerpo se convierte en un medio activo de conocimiento, se abre a la otredad: no es para nada jaula del espíritu, sino poder de la materia que permite profundizar la percepción, a partir justamente de su fisicidad, su materialidad. En “Destrucciones” ya leíamos el verso que dice: “y apaga el furor de mi cuerpo elemental” (*P.COM.*: 158) –un cuerpo que a menudo la poeta relaciona con elementos animales, por ser los animales existencias más primordiales e instintivas.⁴ Se trata de un rasgo que la poeta comparte con Blanca Varela, pero atribuyendo a la animalidad un sentido diferente. En Pizarnik el bestiario es representado sobre todo por lobos, que remiten a la oscuridad, al bosque y al ocultismo; en contraste, las aves remiten al aire, la levedad y la palabra poética. Pero a menudo la animalidad es simplemente mencionada como categoría general en un imaginario mágico y trascendente. Se nota en poemas como “Hija del viento” (*P.COM.*: 77) y en el poema 34 de *Árbol de Diana*: “sabios animales nostálgicos/ visitaban su cuerpo caliente” (*P.COM.*: 136). En *Otros poemas* esta metáfora es más recurrente en textos que empiezan a abrirse a la revelación (*P.COM.*: 145, 147, 148). Más que un medio de materialización del cuerpo y la palabra, como en Varela, aquí se trata de un medio de trascendencia, porque la animalidad construye un relato mágico coherente con la corporalidad concebida en un contexto ritual, mediante la escritura performativa que acabamos de analizar en el precedente apartado. Sólo en algunos casos la animalidad participa del proceso descendente, y lo veremos. En *Los trabajos y las noches*, en “Madrugada” el sustantivo se vuelve epíteto de la otredad condensada en la imagen inusitada: “He yacido días animales” (*P.COM.*: 182). En “Sombras de los días a venir” (*P.COM.*: 202), el animal está relacionado con el sueño, otra forma de la otredad.

El cuerpo “elemental” representado por la animalidad trascendente es apto para alcanzar un profundo conocimiento del ser; se vuelve un espacio, un lugar, como en “Revelaciones”: “Que tu cuerpo sea siempre/ un amado espacio de revelaciones” (*P.COM.*:

⁴ Véase el análisis de Frazer sobre la relación de los seres humanos con los animales en las representaciones míticas y rituales. Los animales suelen ser mediadores de la trascendencia, en un proceso de identificación, pero también en la prácticas crueles de los sacrificios (1944: 509-544; 566-607).

156); después, el cuerpo se abrirá a la comunicación del amor profundo de la existencia, más allá de lo erótico y la cópula, hacia un amor siempre invocado en la poesía de Pizarnik, amplio, tal vez trascendental y cósmico, y por eso mismo inalcanzable en su naturaleza primordial. Lo expresa con delicadeza extrema el poema “Amantes”: “mi cuerpo mudo/ se abre/ a la delicada urgencia del rocío” (*P.COM.*: 159). El cuerpo se hace metáfora de un espacio psíquico y emocional escenificado en el poema, sin perder sus connotaciones reales. Se trata de la autorrepresentación a partir del esquema corporal, compartido con la especie, hasta la configuración en el texto de la imagen del cuerpo, como experiencia individual.

La figura del rostro no sólo es máscara ritual, sino que también marca el corte simbólico que el lenguaje opera sobre la realidad, al plasmarse en la materia poética. En “Duración”, el rostro representa metapoéticamente el acto mismo de la escritura, que cristaliza la realidad por medio de la palabra: “porque un rostro llama,/ engarzado en lo oscuro,/ piedra preciosa.” (*P.COM.*: 164). Es el mismo rostro que la poeta había ofrendado en el poema precedente, “En tu aniversario”: “recibe este rostro mío, mudo, mendigo” (*P.COM.*: 157) Similarmente, en “Cuarto solo” efigies misteriosas se moldean desde el vacío y la fisura simbólica: “Si te atreves a sorprender/ la verdad de esta vieja pared; y sus fisuras, desgarraduras, formando rostros, esfinges” (*P.COM.*: 193); son máscaras que ocultan una realidad otra, como en “Formas” (*P.COM.*: 199):

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

A diferencia de los rostros que participan en los ritos mágicos, ocultados luego por máscaras ceremoniales, estos rostros metaforizan la creación poética, porque el contexto aquí es la reflexión metapoética y la capacidad del lenguaje de crear figuras. Estos rostros representan al acto de la escritura que da forma al vacío, junto a la búsqueda de una

identidad del sujeto poético; son otra manera de participación del cuerpo en el ritual de la escritura poética.

Pero los elementos orgánicos empiezan a configurar una expresión corporal desde el comienzo de la producción poética de Pizarnik. En particular, la sangre es un elemento biológico que impregna de pulsiones mágicas y vitales sus versos, así el texto se somatiza. Ya vimos que la sangre es un elemento fundamental de los ritos de iniciación y de las ceremonias mágico-chamánicas, pero también aparece como metáfora corporal dinamitando la esterilidad de la palabra moldeada en la forma, haciendo que recobre vida y rompa el límite entre el aquí y el allá, la realidad y la ficción.

El texto poético se vuelve corporal, se somatiza, de manera cada vez más intensa, mientras la poeta crece y madura en su expresión. En *Otros poemas*, obra que sigue inmediatamente a *Árbol de Diana* y le sirve de complemento, la sangre metaforiza lo que está antes de las palabras, como elemento primordial de la vida, silencio originario que quita la vida a la poeta: “los náufragos detrás de la sombra/ abrazaron a la que se suicidó/ con el silencio de su sangre” (*P.COM.*: 144). De ese modo, un cuerpo ritual libera sus energías puras y ancestrales: “animal lanzado a su rastro más lejano/ o muchacha desnuda sentada en el olvido/ mientras su cabeza rota vaga llorando/ en busca de un cuerpo más puro” (*P.COM.*: 144), y el sujeto poético se suelta en la danza de su cuerpo amoroso: “yo bailaré, perdida en la luz del vino/ y el amante de medianoche” (*P.COM.*: 146).

En *Los trabajos y las noches*, tras los ritos que propician una corporalidad transfigurada en palabra, la sangre es elemento primordial que impregna una escritura ya cercana a la expresión musical, promesa de una morada simbólica del ser. En “Un abandono”, la sinestesia comprime la sensorialidad, fusionando el elemento biológico con el sonoro (*P.COM.*: 198):

Sólo la música de la sangre
asegura residencia
en un lugar tan abierto.

En *Extracción de la piedra de locura*, la metáfora de la sangre vuelve en el poema “Sortilegio” (*P.COM.*: 224), que cierra la primera sección, aunque cronológicamente es posterior a las otras. La imagen de las damas vestidas de rojo que beben la sangre de la

poeta, sintetiza de manera performativa las presencias corporales que configuran el libro, no solamente en el sentido ritual, sino también metapoético. Si el sacrificio en la acepción ritual remite a un proceso de metamorfosis que revitaliza la muerte, en la escritura es una simulación de aquél en el movimiento descendente-ascendente. Ya anticipé la interpretación de María Negroni, según la cual el crimen y el cadáver son construcciones alegóricas de la escritura en Pizarnik. A tal grado que la autora afirma: “Los poemas —como los crímenes que comete la condesa— aparecen como ataques camuflados, masacre del otro instalado en el yo (o viceversa) con tal de suprimir una escisión intolerable” (2003: 37).⁵ El lenguaje se formula como experiencia del fracaso y del exilio:

El desamparo es total: se abandona el intento de superar la pérdida haciendo carne al verbo, se condena al lenguaje como representación, suciedad, ruido y convención, y el círculo empieza a cerrarse en torno a “esta rosa petrificada que inflige aromas de infancia a una criatura hostil a su memoria más vieja” (“Las uniones posibles”, *Los trabajos y las noches*) (Negroni, 2003: 75).

El yo poético recupera el lenguaje en la *chora* semiótica propuesta por Kristeva, quien plantea al sacrificio como parte del proceso tético que posiciona al lenguaje (1974: 70-78). El arte, en cuanto semiotización del simbólico, representa la afluencia del goce en el lenguaje: “Ainsi, nous les trouvons face à face, sacrifie et art, représentant les deux aspects de la fonction thétique: interdiction de la jouissance par le langage, et introduction de la jouissance dans le langage et grâce à lui” (1974: 78).⁶ El lenguaje artístico rompe la prohibición de lo tético, representado por el sistema teológico y cultural, dejando aflorar la motilidad que irrumpe para amenazar toda unidad social y subjetiva: “l’arte emport de l’espace rituel ce que la théologie occulte – la jouissance trans-symbolique, l’irruption de la motilité menaçant l’unité du social et du sujet lui-même” (1974: 78).⁷ El lenguaje estandarizado se rompe en su estructura interna como si fuera atravesado por un cuchillo sacrificial, pero la sangre derramada multiplica al sentido. Es el genotexto frente al fenotexto (83-86). Así, el sacrificio no consolida lo sagrado en un sistema teológico, sino que funda al lenguaje poético en la obra de Pizarnik, como ocurre también en la obra de

⁵ Véase también el artículo “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual” (Negroni, 2001: 169-178).

⁶ “Así, les encontraremos frente a frente, al sacrificio y al arte, representando a los dos aspectos de la función tética: interdicción del goce por el lenguaje, e introducción del goce en el lenguaje y gracias a él” (TdA).

⁷ “El arte lleva del espacio ritual lo que la teología oculta – el goce transimbólico, la irrupción de la motilidad que amenaza a la unidad de lo social y del sujeto mismo” (TdA).

Varela.⁸ Se trata de un lenguaje corporal, liberado. Lo explica Enrique Flores en “El sueño ritual” sobre la poesía de Ortiz Montellano, analizando la palabra sangre como sustantivo y verbo: “Su irrupción puede ser leída simbólicamente como una resustancialización de la palabra, como una encarnación del Verbo en la palabra. La palabra es sangre, la palabra sangra: es la víctima y el fruto del sacrificio –la palabra *redime* por la sangre–” (2003: 98).

A partir de los rostros, luego ocultados por máscaras, surgen esas niñas transfiguradas en muñequitas recortadas.⁹ Estamos en el seno de un discurso metapoético en el cual el cuerpo participa en sus partes y en su totalidad, aunque figurativamente. El nombre adquiere un semblante en “Privilegio”: “Ya perdido el nombre que me llamaba,/ su rostro rueda por mí” (*P.COM.*: 216), haciendo que la palabra adopte facciones corporales a partir ya del primer acto de la creación poética, o sea el nombrar. En “Continuidad” los nombres se deslizan detrás de máscaras: “Nombres que vienen, sombras con máscaras” (*P.COM.*: 235). La multiplicación de ese rostro metafórico en máscaras más identificadas y figuras corporales, desde la niña hasta las damas, se produce ya en “Fragmentos para dominar el silencio” (*P.COM.*, 224):

I

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos.

Aquí es evidente la relación entre la metáfora del doble y el doble como escritura. Dentro de la estructura prosaica el lenguaje semiótico estalla con la materialidad de los sonidos que construyen el imaginario nefasto. Todo se fragmenta en otra dimensión. Las aliteraciones de la /s/ y de la /m/ reproducen el dispositivo semiótico del texto que remite a

⁸ De nuevo, como expliqué en el cuarto apartado sobre Blanca Varela, no nos adentramos en la aplicación de la teoría de Kristeva en ámbito antropológico y social, porque implicaría profundizar en estas disciplinas. Sólo nos detenemos en el análisis del sacrificio relacionado con el lenguaje poético, donde sucede una ruptura más que una consolidación de lo tético. El sacrificio funda al sistema simbólico pero en el arte lo rompe y vuelve a elaborarlo libremente.

⁹ María Negroni relaciona a las muñecas con la escritura. Se trata de figuras multiplicadas, dobles femeninos de Pizarnik. La muñeca suele ser una especie de marioneta movida con los hilos del lenguaje. Escribe María Negroni: “La muñeca postula al fin, de un modo irrevocable, que entre la muerte y la niña hay una unidad significante que tiene que ver con la escritura” (2003: 54-55). Luego añade: “La muñeca es siempre una miniatura del ser y una habilísima maniobra para evitar crecer en medio de esa herida obscena que es la vida” (56; también 49-57).

la música, a la oralidad de la dicción, porque rescatan los elementos sonoros del lenguaje, callados en la escritura, pero reactivados mediante este recurso estilístico. La pregunta retórica introduce una falsa duda, intensificando el aspecto trágico de la trascendencia, porque la poeta nunca podrá descubrir si existe y dónde está la muerte que ella busca, sólo se queda con el deseo incumplido de superar la existencia en la otredad. En “Caminos del espejo”, la imagen de la niña nos remite a una dimensión ancestral del decir poético (*P.COM.*: 241):

I

Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.

III

Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrado por la lluvia.

IV

Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene.

La construcción comparativa reproduce un ritmo binario en los tres segmentos, por medio de la anáfora, acrecentando el desamparo y el anhelo de recuperar la inocencia perdida a través de la palabra. La comparación remite a la inocencia; la niñez y las flores se insertan para disolverse en la desaparición y la ausencia.

En su paso a otra dimensión ontológica y lingüística, el cuerpo se hace ofrenda. Pero la cristalización del acto poético no culmina sino en “Extracción de la piedra de locura”, en el que el cuadro de Brughel metaforiza la creación. El afuera y el adentro del acto ficcional se intercambian, la ficción se hace cuerpo, y el cuerpo se traslada a la ficción, compartiendo el acto de la ofrenda (*P.COM.*: 249):

Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo.

Todavía hay una resistencia a la fusión total que se cumplirá en la escritura de ese mismo texto. La poeta siente la amenaza de los elementos corporales que se insinúan en la

escritura, encarnada en esas figuras enigmáticas que surgen más allá de su voluntad: “cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen)” (*P.COM.*: 250). La cristalización de la palabra en la hoja en blanco vuelve a asociarse a la pintura, en una escenificación erótica que ahora sí permite la fusión del cuerpo real con el cuerpo ficcional (*P.COM.*: 250):

Comprendo mi miedo a una rebelión de las pequeñas figuras azules y doradas. Alma partida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.

El amor, que recorre toda la obra de Alejandra Pizarnik, de manera delicada y sutil, es la energía corporal que permite la unión de ambas dimensiones: la realidad y la abstracción. Naturalmente, el proceso remite a la mirada, aunque sea ciega, a esos ojos cerrados que profundizan la percepción visual y simbólica. Las figuras se convierten en muñecas cuyos “corazones de espejo” reflejan la mirada, en un desfile imaginario que las damas que protagonizan la escritura ritual ven pasar ante ellas, en “Noche compartida en el recuerdo de una huida” (*P.COM.*: 257-258):

Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones. Imitas viejos gestos heredados. Las damas de antaño cantaban entre muros leprosos, escuchaban las trompetas de la muerte, miraban desfilar —ellas, las imaginadas— un cortejo imaginario de muñecas con corazones de espejo y en cada corazón mis ojos de pájara de papel dorado embestida por el viento.

El texto se construye nuevamente por asociaciones de imágenes y de palabras, mediante la enumeración y la yuxtaposición. El papel nos remite de inmediato a la hoja en blanco que recoge la escritura, hecha cuerpo en la imagen de esas muñecas recortadas, construidas ellas mismas con papel coloreado. Este elemento nos remite a la infancia como figura de una pureza primordial anhelada, y nos remite también a la pintura, lenguaje artístico amado por la poeta.¹⁰ Pero Pizarnik duda aquí todavía del poder corporal de la escritura, de su capacidad de moldear la realidad en la página frente a la indiferencia del

¹⁰ Es interesante establecer nuevamente una relación comparativa entre la sensibilidad pictórica de Pizarnik y la de Blanca Varela, otro elemento común en la búsqueda de un lenguaje poético corporalizado y de una palabra que recupera el canto primordial.

anonimato. Se siente impotente y lamenta la falta de espesor de sus creaciones simbólicas, encarnadas en esas réplicas múltiples (*P.COM.*: 258):

La imaginada pajarita cree cantar; en verdad sólo murmura como un sauce inclinado sobre el río.

Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino ¿por qué irían a ver qué significa esa mancha verde, celeste, roja?

Destaca el elemento pictórico representado por los colores en el corte de las figuritas de papel. El sujeto poético se desdobra en un tú alocutorio que coincide con las mismas figuras. La pregunta retórica subraya la inutilidad del acto creativo. Prevalecen las frases predicativas que configuran alguna acción, pero el elemento lírico permanece en la modulación de la voz, mediante un ritmo cadencioso construido por la puntuación, que intercala dicciones y repeticiones.

Para que el lenguaje pulsional estalle liberado en la página, es necesario otro paso. Solamente un cuerpo trascendido por la muerte –aquí configurada en sentido cíclico y cósmico– logra recuperar su fuerza creadora, aunque sea por medio de esa sonrisa o de esa risa desacralizadora que dinamita el lenguaje constituido.¹¹ En “Un sueño donde el silencio es de oro”, el cuerpo desnudo se desdobra en un despojo cadavérico entre lo onírico y lo cómico, por medio del proceso especular que tanto seducía a nuestra poeta: “Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas./ He tenido muchos amores –dije– pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” (*P.COM.*: 228).

Es a partir de ese proceso especular que la poeta reconoce su corporalidad como única posibilidad de lenguaje, en un proceso ritual en acto, por el cual escribir corresponde a un ofrendarse en alma y cuerpo a la hoja en blanco. La poesía es un absoluto que suplanta a la realidad para refundarla en la creación poética. En “Caminos del espejo”: “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral” (*P.COM.*: 241).

¹¹ Como el sarcasmo provocativo en Varela, la ironía es un elemento disruptor que ambas poetas comparten. Ello impregna el significado y el significante como dispositivo semiótico del texto.

De nuevo, el cuerpo trasciende su dimensión humana para asumir aspectos animales que liberan en él fuerzas puras y primordiales. Aquí la animalidad se representa en el descenso. María Negroni subraya el sentido de resistencia de esta identificación del sujeto poético con lo animal, en muchos casos metaforizado por el verbo ladrar, en los poemas y en la prosa sobre Erzsebèth Báthory. Así el sujeto poético regresa al deseo primordial, instintivo, cerca de la muerte y dentro del horror (2003: 73). Más aún, la poeta establece una analogía entre su cuerpo y la animalidad: “Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones” (242), y poco después, es la noche la que asume un aspecto animal: “la noche tiene la forma de un grito de lobo” (242). Siempre en la noche, se liberan las fuerzas mencionadas, en “Extracción de la piedra de locura”: “En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla” (*P.COM.*: 247).¹² Desde el descenso simbólico representado por la animalidad, el lenguaje se yergue dentro de un proceso mágico metaforizado por un fuego que enciende a la misma noche. La muerte es fin y principio de la creación (*P.COM.*: 250-251):

Como una voz no lejos de la noche arde el fuego más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. Una vez el canto de un solo pájaro te había aproximado al calor más agudo. Mares y diademas, mares y serpientes. Por favor, mira cómo la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno de ella.

Un imaginario siniestro configura al poema, atravesado por una comunicación alocutoria que hace pensar en un continuo desdoblamiento de la voz. La reduplicación con la palabra “mares” se asocia por polisíndeton con imágenes diferentes, en una construcción autónoma del significado, por enumeración y yuxtaposición. El elemento animal hechiza la expresión poética, corporalizándola. Ya en “Caminos del espejo”, celebrando la revelación de una palabra que ha alcanzado las fuerzas primordiales del agua y la luz, Pizarnik anuncia su proyecto corporal (*P.COM.*: 241):

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la

¹² De nuevo, resuena en Pizarnik el famoso verso de Blanca Varela: “El hombre es un extraño animal”. Aunque de manera diferente, la animalidad configura el texto poético de ambas poetisas. En otros textos de Pizarnik, la animalidad es más bien trascendencia de la carne y la finitud en un imaginario mágico.

memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.

En todos estos fragmentos la puntuación es precisa, mediante comas y puntos. La función es insertar pausas que determinan el ritmo de la expresión lírica aun en la prosa, en una poética de lo fragmentado que sigue imponiéndose. La construcción anafórica simula la composición en verso y, en la última frase, produce un ritmo ternario, que apremia la ansiedad ontológica y lingüística, o sea del ser y de la expresión. La palabra alcanza la luz originaria y se hace cuerpo, renace gracias a la recuperación del cuerpo en el poema. Es el cuerpo onírico, transfigurado al principio de “Extracción de la piedra de locura”, el que anuncia sus presencias misteriosas: “Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades” (*P.COM.*: 247). Pero es, sobre todo, desde su propio cuerpo transfigurado en palabra que la poeta quiere renovar su discurso, advirtiéndose a sí misma, en un constante juego especular (*P.COM.*: 248):

Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición.

La construcción anafórica se rige, aquí, por el imperativo de los verbos. Este recurso estilístico subraya la ansiedad y la angustia de la búsqueda creativa, pero también concurre a modular el dispositivo semiótico del texto que produce la palabra material, puesta de relieve en sus aspectos fonéticos y fonemáticos en una dicción aglutinante, asociativa, que procede por acumulación semántica. Además, esta construcción anafórica y reiterativa, remite a las plegarias y a los conjuros. Médula, mirada, huesos, vértigo y respiración son todos elementos corporales que vitalizan la expresión poética, convirtiéndola en expresión amniótica, primordial, semiótica.

En su estudio sobre el lenguaje poético de Pizarnik, Rodríguez Francia dedica una parte al estudio de los recursos estilísticos de la poeta y reconoce un carácter semiótico de los textos (2003: 65-105). La puntuación, las letras mayúsculas o minúsculas, los espacios en blanco operan en un azar expresivo que no conduce al automatismo, que consiste en una yuxtaposición caótica de todos estos elementos: en el texto de Pizarnik se organizan en una ritmicidad controlada, en la poética del fragmento.

La palabra está siempre al límite del abismo, aislada en el espacio en blanco, en el discurso disgregado, en las elipsis del significado y de la morfología, mediante las reglas de encaje y supresión. Por *encaje* Rodríguez Francia se refiere a “frases o secuencias aparentemente aisladas, sin un encuadre lógico: ‘pasos peligrosos de quien no viene’” y por supresión, a la elisión de elementos “que son reemplazados por otras construcciones: ‘en donde sollozos’ cuyo verbo ‘hubo’ ha sido relevado por el objeto ‘sollozos’” (2003: 75).

En el poema que analizo, “Extracción de la piedra de locura”, el lenguaje se hace onírico, se constituye por asociaciones de imágenes que se liberan de una memoria ancestral, entre lo fabuloso y lo histórico, una memoria colectiva habitada por múltiples voces. Resaltan los recursos estilísticos como la enumeración, la yuxtaposición y la acumulación al nivel semántico. Rodríguez Francia dedica unas páginas al análisis estilístico del poema, que define “conformado por fragmentos más o menos breves”, con “núcleos semánticos que despliegan desarrollos distintos (aunque relacionados entre sí en el marco de la tragedia), y que se reparten en veintiocho ‘momentos’” (2003: 97; 97-103). Capitanes, ataúdes, cofres y tesoros configuran una significación basada en el inconsciente, personal y colectivo, liberando las fuerzas ocultas del ser primordial de la humanidad, atrapadas y reprimidas por la moderna cultura de la racionalidad y la máquina. Junto a esos elementos oníricos y hechizantes, y esas presencias animales, la poeta presenta la escritura como un hecho absolutamente corporal (*P.COM.*: 251):

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte.

La metáfora de la escritura encarna en la anatomía del cuerpo, por medio de un lenguaje analógico. El proceso se da por yuxtaposición, sea de las partes del cuerpo, sea de las palabras, con el fin de producir un significado autónomo. La “miserable mixtura” remite al proceso alquímico y la palabra se materializa en la aliteración que juega con el elemento fonético del lenguaje. Lo mismo sucede con la repetición anafórica y asociativa, aglutinante de: “yo restauro, yo reconstruyo”. La fragmentación recupera la unidad de sentido en la muerte como principio primordial de la palabra, como señala Lina Llerena:

A partir de los escombros, esa “miserable mixtura” de letras y palabras vacías, que constituyen el lenguaje obsoleto, la hablante pretende generar un lenguaje que llegue a expresar su palabra poética. En la muerte y la destrucción el sujeto vislumbra la posibilidad de crear su propia lengua (1996: 64).

La angustia por la imposibilidad de la palabra, por la amenaza aniquilante de un silencio opaco como límite del lenguaje, se complementa siempre con una gran esperanza en la palabra. Más allá de una poética de la angustia y del silencio último de la palabra, esta misma renace de sí misma, de sus cenizas, siempre. Así como la noche y la muerte pierden sus connotaciones negativas y limitantes, el silencio adquiere una significación germinativa, biológica y entrañable.¹³ Ya no se trata solamente de un cuerpo autorrepresentado, sino de un cuerpo hecho palabra.

La palabra corporal: el lenguaje semiótico

El cuerpo es medio de conocimiento, listo para estallar en el proceso erótico que refunda el lenguaje. La poeta escribe (*P.COM.*: 252):

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
y de mi ser confusos y difusos
mi cuerpo vibraba y respiraba
según un canto ahora olvidado

Entonces estalla el éxtasis de este cuerpo liberado, hecho escritura.¹⁴ Después de proclamar: “Yo presentía una escritura total”, y después de preguntarse: “¿Qué significa traducirse en palabra?”, la expresión se fragmenta y la memoria devuelve a la superficie elementos olvidados del inconsciente. El lenguaje, prosaico, pero tensamente lírico y onírico, se aglutina, se vuelve generativo; las partículas elementales de la palabra, los morfemas (lexicales y gramaticales), los fonemas crean el significado por asociación a

¹³ Véase Eduardo Moga (2004: 191-198); Lidia Evangelista (1996: 41-44); Rodríguez Francia (2003: 312-322).

¹⁴ En los *Diarios*, Pizarnik reflexiona sobre su cuerpo, y habla de su proyecto de una escritura corporal y extática: “Notar mi extrañeza ante todo signo de espiritualidad. Aun mis instantes de éxtasis poético se refieren al cuerpo. Instantes báquicos, inatención. Ni fuera de mí ni dentro sino las dos cosas. Participación en un mundo irrespirable, infantil, coloreado, lleno de músicas y de silencios. Me siento culpable. Lo soy” (22 de octubre de 1961) (2003: 283-284).

nivel del significante.¹⁵ Se genera, así, un balbuceo reiterativo, anafórico y aliterativo, que lleva la palabra al límite del silencio, sin posibilidad de expresión (*P.COM.*: 253):

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. [...] Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?

El despedazamiento del cuerpo es mimetizado por la fragmentación del poema en prosa mediante la puntuación, mientras que las aliteraciones y las construcciones paronomásicas quebrantan la dicción en una especie de balbuceo lingüístico, cercano a las modulaciones del infante. Es ejemplar la repetición del núcleo fonemático y morfosintáctico “te”, en relación lúdica con el “tú”, similar al juego paronomásico y semántico de “prevengo” y “previne”, que comparten la misma raíz, así como “digo” y “dije”. Sigue otra serie derivativa y aglutinante: “desnudas”, “desposees”, “desunes”, “deshizo”, así como “llevas” y “sobrellevas”. Se trata de dispositivos semióticos del texto que materializan la palabra poética, porque explotan los elementos fonemáticos que constituyen al significante, remitiendo a la oralidad originaria del habla que presupone al cuerpo en su emisión. A pesar de la angustia, a nivel del lenguaje se opera la corporalización biológica y erótica anunciada en el mismo poema. La violencia metaforiza el furor creativo de la libido puesta en juego en el poema; la fusión del elemento sexual con los sentimientos, el estado extático y lo onírico, configura el trastocamiento que libera a la palabra en la conjunción de lo corporal y lo espiritual (*P.COM.*: 253):

Retrocedía mi violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.

El cuerpo es metáfora del proceso. Francisco Lasarte destaca el carácter erótico —relacionado con el éxtasis corporal y místico— de la escritura de Pizarnik: “En efecto,

¹⁵ Véase el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (1998: 22). Sobre el término “morfema”, me refiero a la definición inicial que describe la autora: “En la lingüística distribucional, mínima unidad de significación, mínima forma significativa” (348).

para Pizarnik la experiencia de lo absoluto sería una combinación de goce sexual, éxtasis místico y placer estético. El amor —tema constante en su poesía— evoluciona en su manifestación textual a medida que el cuestionamiento del lenguaje se vuelve más y más urgente” (1983 : 872). Koremblit pone también el énfasis en el carácter extático de esta escritura:

Pero por uno u otro aspecto, la expresión asciende hasta la luz que nos permite ver cómo su poema, en medio de la plenitud rebosante de ideas concretas o de espirales de figuración – estos dos aspectos distintos no empecen el resultado– tiene por derivación una poesía que se dirige a su elemento natural: el éxtasis de la imaginación, la fruición de las ideas, la gula estética, la fiesta de los sentidos. Con una manera y un contenido panteísta su espíritu y su mirada absorben realidades, videncias, objetos, energías sanguíneas, signos... (1991: 54).

El cuerpo impregna al lenguaje con los impulsos de la libido; así surge la palabra corporal. El poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (*P.COM.*: 254) incluye una referencia a la mitología eslava en el epígrafe, extraído de *El cantar de las huestes de Igor*.¹⁶ Se trata de un manuscrito de un antiguo poema eslavo del siglo XII y narra la derrota de Ígor, príncipe de Nóvgorod-Syeverk, ocurrida en 1185. Tal vez por sus raíces ucranianas, la poeta estaba interesada en la mitología eslava, que le representaba su antigua cultura originaria. El *Cantar* es un antiguo poema ruso. Por cierto, una traducción del poema apareció en Argentina en *Arca Galerna* (Buenos Aires) en 1967, pero hubo otras versiones, que con probabilidad Pizarnik leyó. Aquí remitimos a una publicación más reciente de la misma traducción, por Jacov Malkiel y María Rosa Lida de Malkiel (*Poesía y poética*, 1994: 37-63). El poema está escrito en antiguo eslavo y fue adoptado por Alexander Borodin en el clásico de ópera rusa *El príncipe Igor*. El ataque de Igor contra los polovtsianos o cumanos acaba sin éxito y el autor llama a la unidad a los belicosos príncipes rusos contra los pueblos turcos del este que los amenazan. El texto es una mezcla

¹⁶ De la mitología eslava no hay más fuentes originales que *El libro de Vele* y las tablas, aparte del cantar que consideramos. Tampoco quedan muchos restos arqueológicos hay solamente estelas y monumentos en piedras, puesto que los templos estaban contruidos con madera. Es interesante señalar aquí la tripartición de la divinidad, Svarog (dios del cielo y del sol), Perun (dios del rayo y de la luz) y Vele (dios del más allá y de la magia, de las artes y el comercio). También, en relación con la obra de Pizarnik, la presencia del árbol del mundo como símbolo principal de la cosmogonía eslava, representado por el roble. La mitología se centraba en el conflicto entre luz y sombra, vida y muerte, el culto de los muertos y los antepasados, la divinidad de los elementos y la omnipotencia de la naturaleza (véase la Wikipedia en español y en italiano). Sólo cabe destacar, por el epígrafe, que se trata de elementos que Pizarnik configura en su poema, remitiendo a la poesía antigua de tradición oral.

de antigua religión eslava y cristianismo. Salta a la vista su carácter épico, pero está intercalado por descripciones míticas de la naturaleza, que influye sobre la vida humana. Juroslavna, mujer de Igor, invoca a las fuerzas naturales en una parte de la obra. El carácter mítico del relato se alía al proyecto de Pizarnik de volver a una poesía ancestral, basada en la oralidad de los cantares.

La referencia intertextual reafirma el elemento ritual presente en la poesía de Pizarnik. En “El sueño de la muerte...” vuelven la noche y la muerte como metáforas del alvéolo primordial de la existencia, en sentido cósmico, totalizante. El ser poético se coloca en una dimensión que trasciende a la realidad contingente para buscar una esencia originaria, de donde vienen el cosmos, los cuerpos, las voces. La categoría maternal que configura al nacimiento simbólico del ser y de la palabra poética se convierte en el lugar del origen de todos los entes. El ser se pone en juego en este texto poético que busca tal principio vital, a través de la metamorfosis. La metáfora del río nos remite a los ritos de paso y se relaciona simbólicamente con la idea del cambio continuo, del fluir de la identidad en proceso de refundación por medio del poema, de manera ritual (*P.COM.*: 255):

Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla el río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó el arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.

¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río? Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento.

La personificación de la muerte hace posible el estilo narrativo, descriptivo, del fragmento. Lo lúgubre y lo horrorífico configuran su belleza siniestra. Sigue la performance ritual. El nacimiento ritual conduce al nacimiento de la palabra. El descenso a la muerte simbólica anuncia el renacimiento del sujeto poético. El regreso abre el canto, que se anuncia en el sonido de los instrumentos musicales y en el gesto de tocarlos. La transformación simbólica se vincula a la risa (*P.COM.*: 255):

El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis.

Vuelve el estado simbólico de las metamorfosis que implican un lenguaje fundado en la analogía, porque junto con el principio de transformación del ser poético, la palabra se constituye por asociaciones irracionales, en una conjunción de elementos contrarios o dispares a nivel de significado, según un principio de semejanza (Beristáin, 1985: 259). Esto transforma al sentido común de las palabras. La ironía y el sarcasmo remiten, ya de por sí, a la *chora* semiótica, a esa expresión pulsional y preverbal que libera a la palabra poética (Kristeva, 1974: 189-197).¹⁷ Esto sucede porque la risa se manifiesta en la heterogeneidad del sentido nuevo producido por un juego de palabras que supera la prohibición de lo tético. Éste impone un significado estandarizado que la ironía subvierte, reactivando la contradicción entre lo simbólico y el presimbólico. A nivel del texto, se trata entonces de otro dispositivo significante, como el ritmo y los sonidos, que produce la palabra semiótica desde la categoría de la *chora*. El ser se abre al otro en sí, tanto como el texto recupera el goce de la palabra al volverse práctica lúdica que continuamente produce nuevos significados por medio del lenguaje. Mediante la risa provocada por el humor, Pizarnik crea su propia palabra poética y su propio sentido. El nacimiento se transforma en un elemento negativo. El cuerpo se desliza, simbólicamente corroído por un humor que anula la consistencia del acto creativo, al mismo tiempo que extingue al ser poético. Así, la cristalización de la vida en la página se vanifica, descalificando el poder de la palabra escrita.

El poema en prosa se consolida en este poemario, *Extracción de la piedra de locura*.¹⁸ Cristina Piña describe con precisión las características de esta prosa, que se dispersa en la emisión de voces plurales. Según Piña, esas voces “se disputan la enunciación poética” (12):

Tal proliferación enunciativa [...] implica una similar multiplicidad y desborde del ritmo poético, que oscila entre momentos de entrecruzamiento jadeante de voces y otros donde se vuelve a la atmósfera serena de los poemas “encantados” de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches*.

Lo que, en cambio, no se altera es la atmósfera verbal del poema, que sigue manteniendo el cuidado extremo del lenguaje, el tono solemne, el canon prestigioso en

¹⁷ El humor como elemento disruptor, junto con el erotismo, estalla en las prosas, sobre todo en *Los perturbados entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* (Pizarnik, 2002: 91-194). Véanse los comentarios de Cristina Piña (1999: 14-16).

¹⁸ Para las características generales del poema en prosa, remito de nuevo a la obra de Jesse Fernández, en la “Introducción” a *El poema en prosa en Hispanoamérica*. (1994). Véase también Valéry (1990: 147-156).

cuanto a la elección léxica, la ausencia de remisiones a un contexto espacio-temporal específico y la exclusión de referencias a la sexualidad [...] si bien el erotismo de la muerte está constantemente presente. Habrá que esperar a la prosa para que tales elementos caigan y se incorporen en otros (1999: 12-13).

Este comentario evidencia con qué control Pizarnik dominaba el lenguaje, afinando palabra por palabra, según el ritmo y el significado. También destaca la autonomía del lenguaje poético frente a la prosa narrativa, que exige una acción y una referencialidad específica. En el poema en prosa, el significado sigue construyéndose en la autorreferencia que caracteriza a los poemas en verso. Nuevamente, hay una cercanía entre Pizarnik y Varela, al pasar del poema en verso al poema en prosa. Ambas poetas comparten también la poética del fragmento en sus composiciones prosaicas.

En Pizarnik, el cuerpo autorrepresentado se despedaza a partir de la performance del sacrificio y del rito que, en sentido simbólico, la escritura repite en el texto. Así el cuerpo sigue despedazado en una significación onírica construida por un lenguaje analógico y asociativo. Al mismo tiempo, el texto participa del proceso, mediante la estética del fragmento. La prosa se constituye por conjuntos aislados que se unen en una especie de entramado lírico, en la contrucción analógica y asociativa que caracteriza el discurso poético de Pizarnik. La locura produce un descentramiento del yo y una fragmentación del cuerpo del texto, paralela a la fragmentación simbólica del cuerpo mágico-ritual. En el poema “Piedra fundamental”, de *Infierno musical*, Pizarnik escribe: “¿Adónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (*P.COM.*: 265).¹⁹

La poeta logra, en el poema “Extracción de la piedra de locura”, un elevado nivel de síntesis expresiva. La coherencia es absoluta, como si los elementos metafóricos primordiales desembocaran en un corpus de significación ya íntegro. El cuerpo participa del proceso con sus impulsos eróticos y biológicos, puesto que la palabra es fruto de una gestación y se genera como el nacimiento de un cuerpo real, junto a imágenes vegetales que, personificadas, asumen otros tantos aspectos corporales (*P.COM.*: 255):

Una gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabezas vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles

¹⁹ Sobre la relación entre la poética del fragmento y la experiencia metafórica de la locura que conduce a ello, véase el artículo de Paulina Daza (2007: 89-90).

junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir.

La construcción del texto es polisindética y derivativa, sostenida en la comparación, que entrelaza el sentido analógico creado en el poema. Lo siniestro y la locura se expresan en la emisión funesta de la palabra material. La repetición diseminada de la cabeza crea el clímax del nacimiento simbólico simulado en el erotismo. La aliteración y repetición diseminativa de los núcleos semánticos en el último verso representa, de manera emblemática, el dispositivo semiótico que materializa la palabra.

Es fascinante este nacimiento de la palabra a partir de un cuerpo trascendido en sentido cósmico, total, en el texto y, sin embargo, base de toda la creación. Es asombrosa la proximidad de Varela y Pizarnik en ese percibir la palabra como gestación corporal: en ambas, el proceso se configura a través de la metáfora del nacimiento. Cobo Borda explica el carácter erótico de este discurso en Pizarnik:

Sólo que su erotismo, al superar el objeto amado, interiorizándolo, se trueca ahora en instrumento del poema: le comunica su resplandor. Y en cada uno de estos “fragmentos” a la vez dependientes y autónomos (frases que unidas integran un sentido global: el libro) vemos realizarse la unión de la experiencia existencial y la experiencia poética que la transfigura: son la misma. De ahí que quien configure el poema, también cambie. La meditación realizada desemboca en algo trascendente: un ser, al confrontarse, se revela: el poema de la pasión –la pasión del poema. Y a partir de allí la ascesis: de lo singular a lo general: único rostro que deseo– deseo cuyo rostro es único (1972: 57).

Este mismo crítico revela la paradoja entre potencia e impotencia de la palabra en la obra de Pizarnik, en el sentido sexual y corporal de esos términos: “Vivir el lenguaje: qué abyecciones y qué torpezas; sólo que su capacidad renovadora se agota: ya no concede *más ser*. Esterilidad e impotencia: hay algo sexual en ese doble movimiento: atracción o rechazo, el cuerpo padece la escritura y la transcribe” (1972: 52).

Este proceso remite, de nuevo, al renacimiento cósmico de los ritos chamánicos. En las iniciaciones místicas, la muerte del neófito implica una regresión psicológica al estado embrionario, por lo que los lugares donde se cumple el rito suelen ser chozas o cabañas, la

selva o el bosque, imágenes todas recurrentes en la obra de Pizarnik.²⁰ La poeta actualiza, en la performance ficcionalizada, un ritual que simula a los de iniciación mística, que se proponen alcanzar la dimensión sagrada de la existencia, un valor cósmico, como observa Mircea Eliade:

la ascensión a lo sagrado y al espíritu viene siempre figurada por una gestación embrionaria y por un nuevo alumbramiento. [...] La sacralidad, la espiritualidad y la inmortalidad vienen expresadas en imágenes que significan, de uno u otro modo, el comienzo de la vida.

El comienzo de la Vida, claro está, es siempre experimentado por los primitivos en un contexto cosmológico. La creación del Mundo constituye el modelo ejemplar de toda creación viviente. Una vida que comienza en el sentido absoluto del término, equivale al nacimiento de un Mundo. [...] Alcanzar un modo distinto de ser –el del Espíritu– equivale a nacer por segunda vez, a convertirse en un “hombre nuevo”. La expresión más llamativa de la “novedad” será el *nacimiento*. El descubrimiento del Espíritu será equiparado a la aparición de la Vida, y ésta a la aparición del Mundo, a la cosmogonía. [...] La “novedad” de esta vida espiritual, su autonomía, no podían ser mejor expresadas que por las imágenes de un “comienzo absoluto”; imágenes de estructura antropocósmica, participando a la vez de la embriología y de la cosmogonía (1975: 99-101).²¹

Alejandra Pizarnik vive esta experiencia cósmica y ritual de renacimiento a través de la poesía. Un cuerpo simbólico nace: el cuerpo poético. El cuerpo se vuelve palabra y la palabra se vuelve cuerpo; es el “jardín de las delicias” varias veces citado en la producción poética de Pizarnik: lugar de la locura como metáfora de lo oculto y misterioso, de lo irracional y desconocido. Hay un regreso a los orígenes del ser, al jardín de la infancia y a la palabra primordial. La palabra se alcanza por medio de la muerte simbólica y el renacimiento, por medio de la poesía (*P.COM.*: 255):

El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte.

La muerte es un palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

El lenguaje mismo es semiótico, generativo y germinador. La construcción semántica opera por diseminación como “llamada”, “llamarada”, “llamamiento”. Esta

²⁰ Para los lugares de los ritos, véase Eliade (1975: 68-69; 85, 89).

²¹ Véase también otras páginas dedicadas a este tema (1975: 84-101).

aliteración aglutinante simula un balbuceo que recuerda al habla primordial de los infantes, al origen de la modulación de la palabra por el aparato fonatorio, recuperando un elemento primitivo del lenguaje, el origen de la pronunciación oral. Las aliteraciones y paronomasias producen sonidos y sentidos. La construcción polisindética expresa la ansiedad y la dificultad de la dicción. El juego permutativo entre muerte, palabra, cosa, anuncia la generación de la palabra corporal, identificada por “el cuerpo poético” en nacimiento. La palabra que se escribe estalla desde el umbral de la fase tética.²²

El *regressus ad uterum* que caracteriza la experiencia de las prácticas rituales, es en la poesía de Pizarnik operación simbólica del lenguaje. El descenso es una experiencia de retorno en sentido mítico, psicológico y lingüístico, y en este sentido es un regreso a la palabra corporal. María Negroni destaca la supremacía del significante en la escritura de Pizarnik. La palabra se presenta en su materialidad. Las metamorfosis del significante producen una polisemia que hace que broten los significados ocultos de las palabras (2003: 69). “El deseo (imposible) de dar con un lenguaje corpóreo se vuelve hipersignificante” (2003: 74). “Pizarnik propone un texto-enigma frente al cual el lector opere como detective y busque, en el laberinto connotativo, el significante exiliado, participando del juego como primera víctima (‘horrendo lector’)” (2003: 96). En la realidad, sigue habiendo angustia y dolor existencial, pero el cuerpo se libera en la palabra poética. El adverbio de negación (no) se vuelve uno de afirmación (sí) en un acto de refundación del lenguaje, a partir de la negación. No es que la esperanza sea absoluta: la sombra de la imposibilidad oscurece siempre el nacimiento corporal de la palabra poética, pero la palabra se libera, cargándose de fuerzas y significaciones primordiales en un texto profundamente somático.

²² Con la debida cautela, remitimos a la teoría psicoanalítica de la formación del sujeto por medio del lenguaje en un proceso de negación, según Lacan, porque Kristeva elabora su teoría de la palabra semiótica como nacimiento con base en estos conceptos psicoanalíticos. A partir de la dinámica del deseo, el lenguaje se afirma frente a la imagen del Otro y el yo se vuelve sujeto significante. (Lacan: 1971-1978: 325). En la aportación lingüística de Kristeva, el sujeto poético regresa simbólicamente a la fase del espejo para reformular el lenguaje, negando la fase tética. Se trata de una operación simbólica de regreso al habla infantil y oral. Es así como Pizarnik logra producir su palabra semiótica, transformando sus pulsiones corporales en palabra poética.

La palabra mítica: orfismo y polifonía

En el poema que cierra el poemario *Extracción de la piedra de locura*, “Noche compartida en el recuerdo de una huida” (*P.COM.*: 257), vemos cómo un cuerpo diseccionando metafóricamente, desde la noche y la muerte regenerativas, logra desprenderse en puro canto. No obstante la disonancia, la imposibilidad de la palabra y de la música muchas veces expresada, Pizarnik alcanza la trascendencia permaneciendo en su cuerpo simbolizado en la escritura. María Negroni analiza cómo en *La bucanera de Pernambuco* el lenguaje llega a su grado máximo de materialidad. En la poesía, sobre todo en *Infierno musical*, el procedimiento es el mismo, aunque no llega al límite de la cacofonía y del absurdo como en la prosa. El comentario de Negroni se aplica también a nuestra exégesis de la obra poética:

Escribir, desde esta perspectiva, equivale a inscribir algún signo sobre la superficie de un cuerpo desmembrado o bien, simplemente, a dejar que le lengua misma se descuartice, se vuelva voz de un sujeto disociado. El furor conduce entonces a la escaramuza o al atentado y, en ese mismo gesto, hace del corte y del cruce una fiesta extremista donde un cuerpo discursivo inestable concede, al fin, la “alegría inadjetivable” de “ir nada más que hasta el fondo” (2003: 110).

En el poemario en cuestión, como si se tratara de un ritual órfico, el silencio se metamorfosea, milagrosamente, en voz y canto. Orfeo expresa el nacimiento del libro y de la escritura, pero a partir de una voz plural y originaria expresada a través del canto. Es lo que explica Marcel Detienne en su estudio sobre Orfeo:²³

En realidad, los comienzos de Orfeo ponen en presencia, y aun en concomitancia, la voz y la escritura. Al parecer, lo primero que se encuentra es el canto de Orfeo como anticipación de la palabra que implica a su alrededor las vidas más mudas, los “animales del silencio”. Pero la escritura ya está allí, poblada por esa misma voz; y se percibe un tumulto de libros, de discursos que se escriben en torno del canto de Orfeo (Detienne, 1990: 88).

La palabra de Alejandra Pizarnik se reconcilia con este sentido de la escritura, sobre todo en la recuperación del canto primordial, de la palabra como música, aunque esté impresa en la página. Se trata de una escritura originaria, que recupera la creación y el

²³ Véase una síntesis del mito de Orfeo en el *Diccionario* de Grimal (1981: 391-393).

canto en sentido cosmogónico, como interpretación órfica del origen. Lo dilucida con claridad Detienne:

El Orfeo del siglo IV es una voz que no se parece a ninguna otra. Mientras que los aedos y los citaristas celebran las gestas de los hombres o de los dioses, pero siempre con la mira puesta en un grupo humano, la voz de Orfeo comienza más allá del canto que recita y cuenta. Es una voz anterior a la palabra articulada y cuya situación excepcional queda marcada por dos rasgos: uno destina a Orfeo al mundo de la música antes del verso, la música sin palabra, un dominio en que no imita a nadie, en que es comienzo y origen. [...] Por el contrario, Orfeo engendra y procrea él mismo la lira o la cítara [...].

El canto de Orfeo surge como un encantamiento original; se cuenta más en sus efectos que en su contenido. Y ante todo en su virtud centrípeta, que reúne a los seres animados e inanimados de la tierra, del cielo y del mar entorno de la voz (1990: 90).

Esta voz primordial se convierte en escritura, con el único fin de conocer el principio del mundo y de los dioses, una escritura múltiple y polifónica. Esto nos remite de nuevo a la *chora* semiótica como categoría del lenguaje analizada por Kristeva, porque se trata del habla oral antecedente a la escritura y estrechamente relacionada con el cuerpo que emite la voz. Coincide con la música órfica y se propone en la escritura como pluralidad semántica y sonora de la palabra. La crítica señala el carácter plural de la voz en la poesía de Pizarnik, con sus múltiples dobles e identificaciones.²⁴ Refiriéndose a *Extracción de la piedra de locura*, Negroni observa:

Está claro, la voz en Pizarnik nunca es unívoca: no controla ni estabiliza al sujeto de la enunciación, no lo completa ni ratifica. Siempre, a su lado, hay la conciencia de la pluralidad de voces que lo habitan, del divorcio entre sujeto, mundo y palabra, de la otredad (indiscernible del tú) que es el yo. Hay también “nombres y figuras” que vienen a complicar la escena, a saturar el mundo claustrofóbico y monótono de lo que no se tuvo, componiendo cuadros que se reproducen de un libro a otro (2003: 77).

Esa pluralidad confluye en la polifonía de una palabra oral metaforizada por la música. Otro rasgo común de Pizarnik con el orfismo es precisamente el elemento ritual y ceremonial de la escritura y el libro, hacia la palabra cosmogónica. Como explica Detienne (1990: 81-93; 94-107):²⁵

²⁴ En “Alejandra Pizarnik, la de los ojos abiertos”, Pablo Montanaro analiza los diferentes enmascaramientos del sujeto poético, con la tentación en particular de desdoblarse y multiplicarse en la música (2001: 10-11).

²⁵ El mito de Orfeo está relacionado con la noche, los ritos y los sacrificios —aunque los órficos no empleen la sangre humana y animal, sólo ofrendas vegetales—, el descenso a los infiernos y las ceremonias ascéticas, todos ellos elementos comunes con los ritos de iniciación y chamánicos (aun siendo los órficos otro tipo de

El encantamiento de los libros tiene el mismo poder que el canto; triunfa sobre las fuerzas deletéreas del olvido; quien posee la escritura y se hace lector de Orfeo no conoce la muerte de los otros. Pero, más inmediata aún, más explícita, se hace la relación entre el libro y la voz cuando Orfeo, purificado de su cuerpo por la violencia de las mujeres, se convierte en una cabeza, una cabeza arrojada en una costa de Lesbos, una cabeza que comienza a cantar y a dictar. [...] El canto de Orfeo produce la escritura; se vuelve libro; se escribe en himnos y en encantamientos, e incluso en cosmogonías, en discursos teogónicos, en vastas composiciones que abarcan las seis generaciones de potencias divinas (1990: 92).

Pizarnik le devuelve a la escritura estos encantamientos primordiales, trasciende la palabra para volver al canto que generó la palabra escrita, el libro. En el poema examinado, el agua y los elementos telúricos configuran esa expresión primordial recuperada, elementos que también configuran los motivos del mito de Diana.²⁶ Siempre a partir de la noche y de la muerte, los golpes acentúan el ritual del resurgir del canto originario y el cuerpo participa en dicho ritual en “Noche compartida en el recuerdo de una huída” (*P.COM.*: 258):

Si fuertemente, a sangre y fuego, se graban mis imágenes, sin sonidos, sin colores, ni siquiera lo blanco. Si se intensifica el rastro de los animales nocturnos en las inscripciones de mis huesos. Si me afinco en el lugar del recuerdo como una criatura se atiene a la saliente de una montaña y al más pequeño movimiento hecho de olvido cae-, el cuerpo desatado y los huesos desparramados en el silencio de la nieve traidora. Proyectada hacia el regreso, cúbreme con una mortaja lila. Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar en su casita dibujada sobre una página en blanco.

La música es metáfora del verbo, de la voz, de la oralidad anterior a la escritura. Volviendo al habla originaria, la palabra, reconciliada con la infancia como categoría psíquica de lo primordial y auténtico, recobra forma y se hace morada.²⁷ La “muñequita”

rituales, no chamánicos). El autor destaca la relación entre Orfeo, Dioniso y Apolo, dioses relacionados con el vaticinio y el éxtasis. Véase Eliade (1975: 187-195; 2003: 250-251; 304-308).

²⁶ Es interesante destacar que en las culturas antiguas de diferentes grupos étnicos el agua es el elemento de la purificación y de las transformaciones y se relaciona con el mito lunar. Como la tierra remite a la fecundidad, el agua es el principio de la germinación. Las hierofanías telúricas se complementan con las hierofanías hídricas. Sintetiza todos estos elementos Mircea Eliade (2000: 296-331; 362-393).

²⁷ Véanse los *Diarios* de Pizarnik (2003: 275, 465, 471).

de colores representa la inocencia y el lenguaje es refugio, en contraste con la disolución operada a nivel de significante. La poeta lo había presentado y anunciado en “Extracción de la piedra de locura”: “Las moradas del consuelo, la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo” (*P.COM.*: 247). La reconciliación del ser con la palabra por medio del canto poético es total al final de la obra.

El proceso había comenzado desde los primeros poemarios: desde siempre Pizarnik había invocado una infancia que recuperar por medio de la locura; de ahí la metáfora “piedra de locura”. La poeta purifica el lenguaje desde el “Jardín de las Delicias”, única morada auténtica del ser y la palabra.²⁸ El proyecto de transmutación del cuerpo y la palabra se cumple en la palabra órfica y musical, más allá de la pérdida. Ya en *Extracción de la piedra de locura* la música configura a la palabra poética con recurrencia, pero el proceso culmina en *El infierno musical*.

Ya vimos, en *Árbol de Diana*, el carácter rilkeano de la ritualización de la escritura en busca de una palabra pura, que ya en esa obra se expresa como “morada”. La poeta ha realizado su propio ritual órfico, creando una palabra impregnada de luz corporal.²⁹ El jardín, el bosque y la infancia reaparecen también en *El infierno musical*.³⁰ De nuevo, el proceso escritural nos remite al árbol cósmico y al centro del mundo, de las iniciaciones místicas y chamánicas. La obra de Pizarnik adquiere una dimensión corporal y simbólica, además de cosmogónica. En los ritos de iniciación, dice Eliade:

Tenemos, por un lado, la idea del Árbol en cuanto Centro del Mundo: enlaza las tres zonas cósmicas, y trepando por su tronco se puede pasar de la Tierra al Cielo. Dicho Árbol

²⁸ Varios autores comparten la idea de morada y reconciliación de la palabra, más allá del límite y la pérdida en la obra poética de Pizarnik: Pablo Montanaro (2001: 9-10), Lina Llerena (1996: 59-63), Eduardo Moga (2004: 196-198), Enrique Pezzoni (1986: 156-161), Bernardo Ezequiel Korembli (1991: 81-92).

²⁹ En el prólogo a la obra de Pizarnik, Octavio Paz habla de las “propiedades luminosas” del árbol de Diana: “No tiene raíces; el tallo es un cono de luz ligeramente obsesiva; las hojas son pequeñas, cubiertas por cuatro o cinco líneas de escritura fosforescente, peciolo elegante y agresivo, márgenes dentadas; las flores son diáfanas, separadas las femeninas de las masculinas, las primeras axilares, casi sonámbulas y solitarias, las segundas en espigas, espoletas y, más raras veces, púas” (*P.COM.*: 101). Véase también *Los sonetos a Orfeo/Die sonette an orpheus* de Rainer Maria Rilke (2003) Después de practicar la escritura como un descenso a la palabra primordial y material, impregnada de las pulsiones corporales que evocan la oralidad precedente a la escritura, Pizarnik hace florecer el lenguaje poético en su sensorialidad sublimada, pero sin provocar escisiones, más bien conjugando lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo terrenal, lo espiritual y lo corporal. La palabra entonces se desprende como luz primordial en relación sinestésica con la voz del canto.

³⁰ Véase Korembli (1991: 32-33, 79, 83, 90). El jardín es la metáfora privilegiada para significar la poesía y la palabra originaria anhelada por Pizarnik.

Cósmico es, por otro lado, *imago mundi*: simbólicamente contiene el Universo entero, y en primer lugar a la humanidad en su conjunto (1975: 163).³¹

En este rescate de la morada primordial, el cuerpo asume un carácter cósmico, transfigurándose en lenguaje originario. Como observa Víctor Turner, en las culturas primordiales el cuerpo es siempre un microcosmos, una parte del todo:

El cuerpo puede ser representado como un andrógino, como macho o hembra, o en términos de algunos de sus estadios de desarrollo, como niño, adulto maduro o anciano. Igualmente, como en el caso de los ndembu, pueden abstraerse algunas de sus propiedades. Cualquiera que sea el modo de representación, el cuerpo es siempre considerado como un lugar privilegiado para la comunicación de las *gnosis*, del conocimiento místico sobre la naturaleza de las cosas y del modo como éstas llegan a ser lo que son. El universo, en algunos casos, puede ser considerado como un vasto cuerpo humano; en otros sistemas de creencias, las partes visibles del cuerpo pueden ser utilizadas para figurar las facultades invisibles, tales como la razón, la pasión, la sabiduría, etc.; en otros casos, las diferentes partes del orden social aparecen dispuestas según la forma del paradigma anatómico humano (1980: 119).

Esta aportación antropológica demuestra que el cuerpo no participa de la percepción dual occidental en muchas culturas, más bien es considerado centro del conocimiento y parte armónica del entorno físico y social. La razón no predomina sobre el instinto, el alma no se sobrepone al cuerpo biológico, sino que son elementos complementarios que incluso abarcan la percepción universal, cósmica del ser en el mundo. Hay un movimiento recíproco entre abstracción y descenso y es lo que Pizarnik crea en su autorrepresentación del cuerpo en un texto somático insertado en un imaginario mágico-ritual.

El infierno musical sintetiza el proceso del “traslumbramiento” llevado a cabo tras la corporalización de la palabra. Una vez recuperada su carga pulsional y corporal, la palabra se vuelve diáfana —por medio del canto primordial— y recupera su significación sinestésica hecha de luz y música. No obstante la angustia por la imposibilidad de la palabra, por el lenguaje sentido como límite y pérdida extrema, el cuerpo rescata la expresión poética por medio del deseo. Según Cristina Piña, en el poemario “se articula de manera definitiva en su escritura la fusión entre cuerpo y poema, vida y poesía, acto y lenguaje” (1992: 212).³² El lenguaje se despedaza en una progresiva desestructuración, y se

³¹ Véase p. 163. Véase también “Chamanismo y cosmología”, en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (2003: 213-231).

³² Sobre los rasgos generales del poemario, véase Piña (1992: 212-218) y Aira (2001: 74-75).

pasa de la brevedad y el poema en verso al poema en prosa y a la prosa. Ésta se presenta también en la forma de diálogo teatral en “Los poseídos entre lilas”, poema VI, que cierra el poemario (Rodríguez Francia, 2003: 103-105). Prevalece una estética de la abstracción semánticamente densa y un léxico perteneciente a la lengua culta y prestigiosa (Piña, 1999: 10-12). Este regreso a la palabra originaria implica el riesgo de la trascendencia absoluta, de la experiencia liminal del cuerpo y del lenguaje. La palabra se desborda en la música y la oralidad, aunque sea en disonancias y glosolalias.

Tal vez “Piedra fundamental” (*P.COM.*: 264) sea el poema más representativo del límite al que ha llegado la poeta. El título remite de nuevo a la “piedra de la locura” y a la cristalización de esta escritura irracional en la poesía.³³ El poema empieza con un verso que se repite: “No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”. La poeta se siente habitada por voces plurales y desconocidas ante las cuales sucumbe. Aunque se entregue a la noche, la magia verbal aún no se desprende; al contrario, Pizarnik se queja por no poder realmente “decir” (*P.COM.*: 265):

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.

Me apoyo en el análisis de Susana Haydú para desglosar algunos aspectos relevantes del poema (1994: 291-303). El lenguaje onírico acaba en el silencio como límite. El contracanto de la música anhelada es el silencio como límite. Dentro de la esterilidad y la muerte, la poesía se expresa en la ambivalencia entre música e infierno.³⁴ Es el “impuro diálogo/ Un proyectarse desesperado de la materia verbal/ liberada a sí misma/ Naufragando en sí misma” del poema homónimo, “El infierno musical” (*P.COM.*: 268).

³³ Sobre las diferentes significaciones de la metáfora de la piedra, véase el énfasis de Rodríguez Francia en los marcos de la naturaleza, el extrañamiento, lo estético, la muerte. El poema “Piedra fundamental” reuniría todos estos elementos (2003: 182-192). Véanse los poemas de Pizarnik (*P.COM.*: 61, 62, 81, 164, 237, 243, 264). En cuanto a su simbolismo mítico, véase también Eliade (2000: 332-361).

³⁴ El mismo Orfeo desciende a los infiernos para rescatar a Eurídice. Lo analiza Enrique Flores en su estudio sobre la poesía de Ortiz Montellano (2003: 89-93). Este crítico evidencia el proceso de ascensión provocada por el previo descenso, el canto sube de las raíces del símbolo del árbol, la savia se hace palabra, después que el cuerpo se transforma en árbol y el árbol asume rasgos corporales. Así, en la poesía de Pizarnik lo siniestro produce la belleza, el ocultismo despierta al lenguaje fragmentado y oral del canto en un movimiento ascendente, como del limo al deslumbramiento.

Será el “lenguaje roto a paladas” y “la melodía rota en mis frases” del poema “La palabra del deseo” (*P.COM.*: 271).

La morada en el lenguaje parece imposible, aunque el poema acaba ubicando, simbólicamente, a la poeta en un jardín. Es el cuerpo hecho palabra lo que permite el cambio, como se ve en “El deseo de la palabra” (*P.COM.*: 269), donde imposibilidad y promesa de lenguaje se complementan. El éxtasis es la exaltación espiritual y corporal, el anhelo de hacer del cuerpo palabra, y de la palabra cuerpo. Una vez más, la escritura de Pizarnik se asocia a los ritos chamánicos, siendo el éxtasis el estado natural que alcanza un chamán, cuya experiencia mística es el trance: “El chamán es por excelencia un ser extático. Ahora bien, a nivel de las religiones primitivas, el éxtasis significa el vuelo del alma al Cielo, o su vagar por la tierra, o, finalmente, su descenso a las regiones subterráneas” (Eliade, 1975: 165; 164-166).³⁵ La matriz es siempre la misma: noche y muerte simbólicas. A pesar de que la poeta se sienta condenada “a pan y agua toda la vida.”, proclama en unas líneas bellísimas su deseo de liberación trascendental en el cuerpo (*P.COM.*: 269-270):

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.

No obstante los escombros del sujeto poético y el lenguaje, el silencio de la palabra está en el cuerpo inmanente que precede la verbalización del mundo y la escritura. Cuerpo y palabra han alcanzado una relación simbiótica en el corpus del poema, que a su vez se presenta en calidad de textura. Son pertinentes, según esta interpretación, las observaciones de Lina Llerena, a quien cito: “El sujeto ahora concibe el poema a través de la descarnación del sujeto y su compenetración con el objeto”. O estas otras: “En esta instancia, el yo anhela salirse de su materia real para consumir la transmutación final de su cuerpo —su

³⁵ Eliade relaciona también al chamán con el pensador: “El chamán es el hombre que sabe y que recuerda, esto es, que posee la inteligencia de los misterios de la vida y de la muerte, que participa, en una palabra, de la condición del espíritu. No es tan solo un extático, sino asimismo un contemplativo, un pensador” (174-175). (véase también *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, 2003). De nuevo hay que evitar confundir una práctica cultural como el chamanismo con una práctica de la escritura poética que pone en escena al rito como performance, pero la figura del poeta coincide con la idea del chaman como portador de la sabiduría y del pensamiento de una comunidad. El poeta no es un chamán y viceversa, el chamán no es un poeta, pero tienen un papel similar, cada uno en el ámbito social y cultural al que pertenecen.

realidad concreta— con el poema mismo. A través de esta suerte de sacrificio ritual, las palabras vacías de la vida cotidiana son inmoladas como ofrenda de acceso al silencio deseado” (1996: 64).

Entregada a la poesía a través de una escritura vivida como ritual mágico, la poeta se siente “endechedora” que emite “mágicos sonidos”, como en “A plena pérdida”, composición en la que implora, desesperada: “Vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?” (*P.COM.*: 290). El silencio se recobra emitido en el canto primordial: “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego”, escribe la poeta en “Endechas” (*P.COM.*: 288). El agua es un elemento amniótico y primordial que permite la emisión del canto, como sucede en la poesía órfica. El deseo de la palabra se vuelve “La palabra del deseo” (*P.COM.*: 271):

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse.

La relación sinestésica entre “huesos” y “melodía” —metonimia de la música—, así como el oxímoron entre el “soplo” —metonimia de la voz— y los “silencios diversos”, construyen un significado denso y compacto. Si el cuerpo se hace palabra, la palabra se corporaliza, se carga de elementos pulsionales para asumir esa corporalidad de música y luz. El lenguaje se materializa por asumir el dispositivo semiótico que produce efectos fonéticos. La construcción es nuevamente anafórica y reduplicativa, plena de iteraciones y aliteraciones aglutinantes, en un lenguaje que anhela un más allá de la vida, como dice la poeta:

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué 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.

Llerena comenta así este fragmento:³⁶

Hay aquí una poética del dolor, una suerte de metamorfosis agónica. La transgresión desde la dimensión real hacia la irrealidad conlleva la destrucción física del sujeto —nótese el “dolor de huesos”— y la consiguiente fragmentación letal del lenguaje obsoleto. A través

³⁶ Sobre el silencio en el poemario, véase también Cobo Borda (1972: 59-62).

de este holocausto conjunto y a partir de los escombros que resultan del choque orgásmico de sujeto-objeto, la hablante pretende regenerarse en el lenguaje poético de la irrealidad: el silencio (1996: 64).

La emisión de la palabra originaria, oral y precedente a la escritura, implica un proceso simbólico sufrido por el sujeto poético que crea la palabra. No sería posible esta operación lingüística, que recupera un sentido previo a la significación estandarizada en la lengua convencional de una comunidad, sin una previa desestructuración simbólica del cuerpo en relación con el sujeto poético. La fragmentación simbólica del esquema corporal y la imagen del cuerpo que se proyectan en el texto somático, produce a su vez al lenguaje fragmentado del poema en prosa de Pizarnik. La palabra se reformula recuperando los sentidos del cuerpo. La expresión sinestésica de los elementos primordiales regresan el ser al jardín, espacio simbólico aludido por intermedialidad a través de la obra artística del Bosco: “Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada”, después: “Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias”. Daza subraya el paso del jardín de la inocencia a este otro jardín infernal, un jardín caótico en el que estalla la música como disonancia, como en el cuadro del Bosco. El mismo jardín de la locura aparece en “El jardín de las delicias” (*P.COM.*: 266) y en “La palabra del deseo” (2007: 92). Otro poema, vinculado a la gran obra maldita de Lautréamont — “En un ejemplar de *Les Chants de Maldoror*—, vuelve a poner en escena los elementos primordiales (*P.COM.*: 275).³⁷

Debajo de mi vestido ardía un campo con flores alegres como los niños de la medianoche.

El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles.

De nuevo, los términos de la comparación resultan aleatorios en la autonomía del significado poético, construido mediante una imaginación asociativa y sinestésica, que resalta los sentidos corporales. Siempre a partir de un aspecto ritual oscuro, relacionado con el sufrimiento y la muerte, se revela la palabra primordial y el cuerpo sigue involucrado, en

³⁷ Sobre la obra de Lautréamont, véase el ensayo de Bachelard (1997). Él analiza el aspecto corporal de la escritura de Lautréamont, representado por las metáforas de animales y sus metamorfosis que configuran una escritura basada en las impulsiones y la acción. Bachelard habla de una “conciencia orgánica” y de un “lirismo muscular” (73). Otra referencia de Pizarnik al autor francés es en el poema que dejó escrito en el pizarrón el día de su muerte, cuando exclama de manera alusiva: “oh vida/ oh lengua / oh isidoro”, refiriéndose al verdadero nombre del conde, Isidor Ducasse (*P.COM.*: 453).

su desnudez y en su estructura ósea. La palabra corporalizada se descorporaliza en música; en “Nombres y figuras” leemos: “No se espera otra cosa que música” (*P.COM.*: 272). Otra vez por medio de la sinestesia, lo visual y lo sonoro se unen ritualmente en “Signos”: “De pronto el templo es un circo y la luz un tambor” (*P.COM.*: 276). En “Los de lo oculto”, “la luz del lenguaje me cubre como una música” (*P.COM.*: 284). Canto y silencio se armonizan en “La palabra que sana”: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio” (*P.COM.*: 283).

Más allá de la angustia, gracias a un proceso ritual vivido a través del cuerpo, a la corporalización de la palabra y a la recuperación del canto primordial —y no obstante el sufrimiento que aparece en “Los poseídos entre lilas”, al final del libro—, la poeta alcanza a pronunciar la palabra poética. Es el deseo expresado en los versos finales de “Nombres y figuras”: “Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras” (*P.COM.*: 272). Más allá de los límites del lenguaje, la poeta recobra vitalidad corporal en sus poemas, como lo señala también Francisco Moga, en un análisis que con razón rescata los elementos vitales y reconciliatorios de esta poesía:

Sería un error, sin embargo, creer que la poesía de Pizarnik es fúnebre o que está teñida de negrura. Su propuesta es radicalmente humana —canta el miedo y el desgarrar de vivir; ¿hay algo más nuestro?— y su formalización resulta carnal, sensorial, incluso jubilosa: la nada y la luz, fundidas, crean una extraña sinergia, una exaltación negra de volúmenes y colores. Los poemas se nos aparecen como trozos de sentimientos puros y acerados, transidos de imágenes convulsas —como querían Pound y Breton—, en las que se advierte el esfuerzo torturado por decir, y en las que golpea, también, una fiereza elemental, una ira telúrica de niña sin nadie. Los poemas irradian un fulgor roto, que busca una claridad tangible, hecha de cuerpos y de objetos, con la que impregnarse de vida (Moga, 2004: 193-194; 191-198).

El descenso a lo desconocido, lo oculto y lo siniestro, siguen produciendo belleza y vitalizan el lenguaje, impregnándolo de estas fuerzas elementales que comprenden al cuerpo biológico y anatómico. El contexto mágico ritual en el que se inscribe la corporalidad de Pizarnik cobra un sentido homogéneo al desembocar en este proceso: la palabra surge de oficios simbólicos que ponen en juego al cuerpo en el significado y en el significante, en la autorrepresentación y la palabra material, física, casi biológica.

Así lo celebra el poema “Lazo mortal”, que confirma el carácter profundamente corporal de la poesía de Alejandra Pizarnik, extremadamente vital, inmersa en un sentido

primordial y cósmico de la muerte, matriz uterina de la creación y del ritmo musical de cada existencia (*P.COM.: 279*):

El color del mausoleo infantil, el mortuorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz dentro de la luz.

Un cuerpo trascendente habita el silencio del lenguaje, llevando en sí los elementos rituales y musicales que configuran la obra total de la originalísima Alejandra Pizarnik.

Desde la imagen del cuerpo en un contexto mágico y ritual, Pizarnik crea una palabra impregnada de corporalidad a partir de un cuerpo biológico, simbolizado en el sacrificio y la metamorfosis. Se trata de procesos simbólicos que operan no sólo como construcción del significado corporal, sino a nivel de la emisión de la palabra poética, concebida en la materialidad de su estructura interna. Por eso las palabras se unen en construcciones asociativas y analógicas para construir un sentido nuevo. Así, la palabra se vuelve semiótica y recupera su carácter mítico y originario, precedente a la escritura, relacionado con el mito de Orfeo. La palabra se convierte en voz y canto implicando al cuerpo como presencia que está antes y detrás del texto escrito.

Si en Blanca Varela la escritura como ritual mágico estaba apenas esbozada, cobra un sentido total en la obra de Pizarnik. Pero ambas poetisas rescatan el carácter corporal de la palabra; ambas vuelven a una palabra primordial, que trasciende en luz, en pureza, escritura y canto. El cuerpo participa integralmente en este proceso, dentro de una expresión metapoética y metalingüística común, como elemento somático y semiótico, de manera anatómica y biológica en Varela; de manera ritual en Pizarnik, pero siempre como una poética del cuerpo operada en el texto.

IV. EPÍLOGO: UNA COMPARACIÓN

Este acercamiento semiológico e interdisciplinario a la poesía de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik se proponía esbozar una lectura somática del texto literario, con base en diferentes teorías sobre la corporeidad, con el común enfoque sobre el cuerpo como criterio epistemológico y hermenéutico. Con base en la evolución de la filosofía contemporánea analizada por el filósofo italiano Umberto Galimberti y el estudio antropológico de marco evolutivo de Leroi-Gouhran, introduje la idea de gestualidad en la escritura en una concepción del cuerpo como apertura e inmanencia, experiencia de la pluralidad y la oralidad.

A partir de las teorías literarias sobre el cuerpo como lugar de la escritura, abordé la relación entre la corporeidad y el texto literario, según la teoría del esquema corporal y la imagen del cuerpo propuesta por Rocío Silva Santisteban. Esta aportación resultó bastante útil para analizar la autorrepresentación del cuerpo en el texto poético de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik. Después, con base en la teoría biosemiótica propuesta por Gabriel Weisz, pude investigar los procesos de semiotización del cuerpo y de somatización del texto poético en las obras analizadas.

En el marco estético de las vanguardias poéticas, puse de relieve los recursos expresivos que reactivan un dispositivo semiótico del texto, según la interpretación teórica de Julia Kristeva sobre el lenguaje. La corporalidad no se limita a la representación, sino que se hace palabra somática y semiótica, caracterizada por los elementos materiales, fónicos y morfológicos, que la constituyen a nivel de significante.

Todo este aparato crítico, que vincula al cuerpo con el lenguaje, me permitió proponer la poética del cuerpo como mecanismo hermenéutico de la obra de Varela y Pizarnik. Más allá de las diferencias de sensibilidad y expresión, ambas poetisas comparten la corporalidad en la obra en dos acepciones: la autorrepresentación del cuerpo en el texto poético como medio de aprehensión del mundo y de construcción del significado; el cuerpo como lugar de la escritura, concebida como gestualidad que desemboca en la oralidad, y la palabra material y polifónica. La propuesta de una poética del cuerpo como mecanismo de análisis de la obra poética de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik resultó ser apropiada,

porque en ambas se comprobó que la corporalidad sí construye un texto somático a través de la autorrepresentación del cuerpo anatómico y biológico, aunque en contextos diferentes. Además, este proceso configurante a nivel del contenido desemboca en ambos casos en un lenguaje semiótico, cargado de las pulsiones corporales que organizan la fonética, la sintaxis, el léxico y el ritmo en nuevas formulaciones creadoras de sentidos inéditos.

Es el momento de trazar los elementos comunes y dispares de esta poética del cuerpo compartida, en un enfoque comparatista, aunque no se trate aquí de literatura comparada, sino más bien de un estudio interdisciplinario de la obra de dos poetas que practican el mismo género expresivo y tienen en común la misma lengua literaria.

Es fundamental destacar que, en cuanto a la formación literaria en los años juveniles y los rasgos de la sensibilidad frente a la creación poética, Varela y Pizarnik comparten elementos comunes, no obstante los diez años generacionales que las separan. Ambas poetas nunca se encontraron personalmente y sólo Varela menciona a Pizarnik en un par de ocasiones en entrevistas, pero sin mostrar interés particular.

Empezando por la formación de las poetas, nos percatamos que ambas, desde muy jóvenes, se integraron al ambiente literario de su país: en Lima, Blanca Varela; en Buenos Aires, Pizarnik. Ambas se formaron en contacto con poetas y escritores de inclinaciones filosóficas y estéticas de derivación vanguardista, sobre todo surrealista. César Moro llevó la estética surrealista a Lima y Perú, así como Aldo Pellegrini fundó la misma en Buenos Aires y Argentina. Blanca Varela fue amiga de la voz más representativa del surrealismo peruano, Emilio Adolfo Westphalen. Por su parte, Alejandra Pizarnik, conoció a Aldo Pellegrini junto con su profesor y amigo J.J. Bajarlía. Pero más allá de estas corrientes estéticas en auge en los años cincuenta en esos dos países sudamericanos, nuestras poetas establecieron prestigiosos contactos con poetas y escritores nacionales e internacionales. Coincide el hecho de que, a pesar de los diez años de diferencia generacional, ambas creadoras empezaron a publicar su primera obra en los años cincuenta: Blanca Varela con *Ese puerto existe* (1959) y Alejandra Pizarnik con *La tierra más ajena* (1955).

Para seguir en la pauta de la formación literaria, ambas poetas vivieron en París durante una estancia, en dos etapas: Blanca Varela a finales de los años cincuenta; Alejandra Pizarnik, a principio de los sesenta; con una segunda estancia sucesiva cada una. Ambas poetas entraron en contacto con la cultura surrealista y la filosofía existencialista,

entablaron amistad con el poeta mexicano Octavio Paz, quien promovió la difusión de una obra de ellas, escribiendo un buen prólogo en la publicación: *Ese puerto existe* de Blanca Varela, *Árbol de Diana* de Pizarnik. Ambas poetisas conocieron a Julio Cortázar y a André Breton, junto con muchos(as) poetisas y escritores(as) de la época, presentes en la capital francesa. Ambas tuvieron la oportunidad de vivir un tiempo en Nueva York, aunque Pizarnik se sintiera desamparada y dejara la ciudad casi de inmediato, para pasar una segunda brevísima estancia decepcionante en París y regresar definitivamente a Buenos Aires. También Varela regresó definitivamente a Lima después. Ambas poetisas publicaron su obra en vida, casi por completo, en el caso de Pizarnik, y tuvieron reconocimientos prestigiosos en el ámbito literario.

Los rasgos de la personalidad presentan varias diferencias, por carácter y temperamento. Ambas poetisas asumieron la poesía como destino y de manera desinteresada, vivieron el lenguaje estético como una lucha de autoafirmación y liberación en una rebeldía común frente a la vida estereotípica. Sin embargo, mientras Varela optó por un compromiso del ser frente al mundo, contra el cual oponía su sarcasmo provocativo, Pizarnik cayó en un nihilismo absoluto, con un pesimismo radical que no le permitió conciliar la vida con la expresión artística. Vivió el lenguaje con angustia, en un sentido de extranjería y exilio. Mientras Varela no se identificaba con la poesía que escribía, Pizarnik creó un vínculo simbiótico entre su ser y la palabra escrita. En tanto que Varela asumió la realidad y la villanía de la vida cotidiana, Pizarnik suplantó lo real, rechazó lo cotidiano, para colocarse en la otredad mediante la poesía. Sin embargo, ambas poetisas compartían un anhelo de trascendencia, vivido por Varela en el plano de la realidad; mientras que Pizarnik lo hizo en el plano de la suprarrealidad.

Aunque no se trate de obras autobiográficas, en la escritura artística de ambas poetisas estos rasgos de la sensibilidad personal y de la formación literaria se encuentran elaborados a nivel expresivo y estético coherentemente. En ambos casos, las fuentes de información directa —las entrevistas de Varela, los diarios y las correspondencias de Pizarnik— constituyen un repertorio muy útil no para un análisis determinístico de las obras, sino más bien para una exégesis profunda y consecuente de éstas. Los testimonios mencionados ofrecen material inherente a las poéticas desarrolladas por las poetisas en su lenguaje artístico.

En lo que se refiere al lenguaje poético, cabe señalar que ambas poetisas vivieron el lenguaje como una batalla dentro del sistema social y literario codificado. Se trata de un rasgo expresivo que ambas compartieron con la estética de las vanguardias en la que se formaron. Ambas poetisas, Varela y Pizarnik, emprendieron una crítica del poema en calidad de objeto artístico, en el proceso de construcción mediante el lenguaje, a su vez analizado críticamente.

De acuerdo con la sensibilidad vanguardista, las poetisas no se conformaron con la producción de una estética formal, sino que se angustiaron en la búsqueda de los recursos formales que construyen el significado. Investigaron el lenguaje poético en su insuficiencia expresiva, en su diferencia frente a la realidad empírica. Este proceso de crítica llevó a ambas poetisas a despojar la palabra de su potencial de sublimación para explotarla más bien en su materialidad morfológica, sintáctica, fonológica. También las poetisas comparten una sensibilidad pictórica que configura el significado y el discurso metapoético en las obras, así como la textualidad se abre a la intertextualidad y la intermedialidad en ambos casos.

El proceso de crítica del objeto artístico empieza en la obra de ambas poetisas por una postura de negación ontológica, enfocada en la divinidad en Blanca Varela y en la identidad personal en Alejandra Pizarnik. Varela destituye al dios único y descorporalizado de la religiosidad occidental para recuperar la materialidad del cuerpo y la palabra en el texto poético. Pizarnik desdobra su identidad empírica en una proyección especular en la obra poética, para construir personalidades múltiples y ficcionales en la otredad de la poesía, mediante una expresión performativa que implica una corporalidad ficcionalizada. En todo caso, para ambas poetisas el proceso comienza con un *no* pronunciado en voz alta que culmina en una ruptura en el discurso metapoético. Los recursos analíticos de la metapoesía y el metalenguaje permiten a ambas poetisas denunciar el límite expresivo de la palabra que acaba en el silencio, de donde se desprende la palabra corporalizada. En Varela se trata de un proceso ontológico de materialización del ser y la existencia que desemboca en la materialidad de la escritura. En Pizarnik se trata más bien de un regreso simbólico que reconcilia al sujeto poético con las categorías míticas de la infancia y el jardín. Ambas poetisas superan la ruptura para producir una palabra renovada en la poética del cuerpo compartida.

Comparemos ahora la manera cómo la corporalidad es asumida en el texto poético a nivel de significado y de significante en Varela y Pizarnik. El cuerpo se autorrepresenta para configurar el límite de la palabra en la obra de ambas poetisas, pero es interesante observar que la corporalidad es asumida antes que nada como medio de aprehensión del mundo en un imaginario definido. El cuerpo está autorrepresentado por ambas poetisas en un imaginario completamente diferente, aunque en los dos casos es el lugar de la significancia.

El cuerpo –agente y ámbito de la escritura– es el lugar simbólico del nacimiento del poema y de la palabra. Ambas poetisas comparten la misma experiencia de ambivalencia simbólica frente al cuerpo maternal simbolizado en la escritura, lo que lleva a la producción de una palabra polifónica. La diferencia consiste en la simbolización que la categoría del nacimiento simbólico asume en el texto poético. Varela representa y semantiza un cuerpo maternal, en la matrilinealidad relacionada con su ciudad natal, Lima. Pizarnik representa un cuerpo ritual en una performance ficcionalizada a nivel textual. En los dos casos se trata de un nacimiento simbólico que metaforiza la enunciación de la palabra escrita y la creación del poema, pero la significación está construida por simbolizaciones muy diferentes. No obstante que ambas poetisas representen un cuerpo maternal en la ambivalencia simbólica, la cual permite la emisión de la palabra liberada, el proceso se enfoca más en el cuerpo maternal en Varela, mientras que en Pizarnik se enfoca en un cuerpo trascendido en la irracionalidad.

Más allá de la representación metapoética de la creación del poema en la categoría del nacimiento, ambas poetisas semiotizan el cuerpo en el texto poético, que de esta manera acaba somatizado. Sin embargo, en este sentido la representación es completamente diferente. Ahora destaquemos los elementos contrastivos de esta comparación.

Varela autorrepresenta al cuerpo en el marco del pensamiento filosófico existencialista, operando una lectura personalizada de las ideas de Jean-Paul Sartre. Pizarnik autorrepresenta al cuerpo en el imaginario cultural de las prácticas mágico-rituales de las poblaciones ancestrales. Si la ritualidad en Varela queda apenas esbozada en el proceso de la significación corporal, en Pizarnik es el principal elemento configurante de la corporalidad. Si en Varela la sombra metaforiza el desamparo existencialista, en Pizarnik representa lo desconocido y lo oculto.

Varela se coloca en la inmanencia y la contingencia del vivir, mientras que Pizarnik trasciende la realidad en una otredad con trasfondo mitológico. El elemento común consiste en enfocar la construcción del significado poético alrededor del cuerpo empírico, traspuesto en el texto poético como imagen, producto de la experiencia individual de la corporeidad vivido por cada poeta.

El aspecto expresivo fundamental que me llevó a un estudio de tipo comparativo es que el cuerpo se presenta en ambas obras poéticas como el medio privilegiado de la significación del discurso poético: cuerpo percedero frente a cuerpo mágico; en la finitud frente a la metamorfosis de tipo ritual, pero siempre cuerpo como signo y sema. De esta manera, el texto se vuelve somático en ambas obras poéticas, más allá de las diferencias representacionales. En efecto, la muerte en Varela es el límite que permite la libertad del ser, mientras que en Pizarnik es un principio simbólico de transformaciones rituales y germinaciones lingüísticas. Si la animalidad en Varela es la metáfora por excelencia de la materialización ontológica representada en la obra, en Pizarnik es uno de los motivos que remiten a la magia y construyen los significados de la mitología y el rito, ficcionalizados en el texto poético.

Con todo, resulta interesantísimo identificar una misma poética del descenso simbolizada en la obra de ambas poetas. De nuevo es posible establecer comparaciones contrastivas, pero sin perder de vista el principio común. Para Varela es el descenso a la carnalidad y la biología del cuerpo, vulnerable en la muerte. Para Pizarnik, el descenso a la oscuridad de la psique y al ocultismo de las culturas mágicas y alquímicas. Pero en ambos casos la palabra se corporaliza en sus partes constitutivas a partir de este proceso simbólico de descenso, desde el cual se vuelve posible el ascenso, en sentido ontológico, expresivo y lingüístico.

Me detengo para destacar las diferencias contrastivas, así como para resaltar finalmente el resultado común, que consiste en la creación de un texto somático en una poética del cuerpo.

Blanca Varela somatiza el texto poético en la caída, configurando un cuerpo biológico. Los procesos alimenticios, con la metáfora privilegiada del hambre que configura también el límite de la palabra en sentido metapoético, impregnan la escritura en

el ámbito semántico. De este modo, escribir se convierte en un acto corporal por vía metafórica.

Alejandra Pizarnik somatiza el texto poético en la caída, configurando un cuerpo ritual. La ofrenda y el sacrificio simulados en los poemas de manera performativa se convierten en metáforas que configuran la producción de la palabra en sentido metapoético. La escritura se impregna de los elementos biológicos y alquímicos que constituyen las prácticas rituales, porque son ficcionalizados en el texto. Así, en la performance simbolizada, como en este caso la escritura, asume la corporalidad en su producción.

Queda claro que la corporalidad tiene un papel fundamental en ambas obras de Varela y de Pizarnik, más allá de las diferencias representacionales.

Las poetas comparten también el camino común hacia la palabra material o corporal. No es un caso que, formándose ambas en las vanguardias, sobre todo en el surrealismo, hayan madurado una sensibilidad somática en la construcción del significado en sus obras. Digo esto porque las estéticas de vanguardia y el surrealismo empezaron a interesarse en el cuerpo (sobre todo erótico en el surrealismo), como principio de la escritura y punto de partida para alcanzar una palabra material, física y corporal. Es suficiente pensar en las representaciones tipográficas de los poemas, en el dispositivo semiótico del texto —según la propuesta de Kristeva, operado en los poemas a nivel lingüístico—, así como en las prácticas del *happening* y de la performance que proponen incluso una oralidad de la palabra poética, y en los poemas sonoros. La corporalidad está implicada en ambos casos en la escritura, a raíz del aspecto material de la palabra, en la performance, porque la palabra es pronunciada oralmente por un cuerpo en presencia. Hay una posible relación entre los dos aspectos cuando la palabra escrita simula una gestualidad corporal que remite a la performance. Varela y Pizarnik asumieron y elaboraron estas propuestas estéticas en la construcción de un significado propio, cada una con su sensibilidad e inquietudes, existenciales y estéticas. Ambas elaboran un lenguaje semiótico y representan en el texto prácticas performativas y cinéticas. En Varela, de manera preponderante, se trata de una gestualidad de la escritura como acto concreto, el movimiento de la mano sobre una hoja o un teclado. En Pizarnik encontramos una performance más explícita porque configura al acto de la escritura como un ritual simbolizado en el texto. En ambos casos la biología corporal produce una performance, ya

que activa en la autorrepresentación el movimiento de los líquidos vitales, el proceso alimenticio en Varela y las prácticas del sacrificio en Pizarnik. El aspecto más interesante a destacar es que ambas poetas, más allá de las diferencias, vincularon el cuerpo con el proceso metapoético de la escritura y con la producción de una palabra semiótica, corporal. Las poetas parten de presupuestos diferentes sobre la corporalidad, pero experimentan un proceso similar a través del lenguaje poético, desembocando en el rescate de la palabra antecedente a la escritura, representada por el canto y la música.

Ahora comparemos los medios emprendidos y los resultados alcanzados en este proyecto común de materialización de la palabra poética.

En la obra de ambas poetas, el cuerpo está autorrepresentado en sus partes anatómicas para configurar el acto de la escritura en la gestualidad, levemente de tipo ritual en Varela, acentuadamente en Pizarnik. Sobre todo la mirada como lugar metonímico de la percepción, la mano como metáfora privilegiada de la gestualidad y la estructura ósea como esquema corporal fundamental, articulan por vía metafórica el proceso de la escritura. Es así como el cuerpo es el lugar de la escritura. En ambas obras poéticas los huesos están relacionados con los golpes que configuran la articulación de la palabra escrita. También las autoras comparten una configuración del cuerpo biológico en el discurso metapoético. En particular, la sangre es el elemento biológico privilegiado para representar la escritura en el acto simbólico del sacrificio, en referencia a las culturas ancestrales que lo operaban como práctica cultural. Pero se trata aquí de una operación simbólica que supera lo tético para reactivar la heterogeneidad originaria del lenguaje, oral y corporal.

La sangre también remite a la menstruación del cuerpo femenino en relación con la categoría del nacimiento, en la que se simboliza el cuerpo como gestación y producción de la palabra poética. Es interesantísimo observar que en la obra poética de Varela y Pizarnik el lenguaje semiótico, material, asume en sí el erotismo del cuerpo que produce la gestación y el nacimiento de la palabra en la categoría maternal. Sin haberse nunca encontrado, estas dos poetas autorrepresentan su propio cuerpo femenino en el nacimiento simbólico de la palabra. Pero en ambos casos es un cuerpo que rehuye el género en el acto gestativo, porque se simboliza en un ámbito cosmogónico y mítico, más allá ahora del cuerpo biológico. Se trata, pues, de un cuerpo andrógino que reúne los opuestos a nivel de la cosmología mítica. Las poetas comparten el mito lunar como medio de las

transformaciones identitarias y lingüísticas operadas en los poemas a nivel simbólico. La gran diferencia en el ámbito mítico de la significación es que mientras Varela concibe al nacimiento en el cuerpo biológico que permite la continuidad de la estirpe, en una concepción cíclica de la vida y la muerte, Pizarnik regresa a través del nacimiento en una acepción ritual al ser originario que rompe el pacto de las generaciones. En Pizarnik es un proceso trascendental, mientras que en Varela es una experiencia terrenal. Con todo, en ambas obras poéticas elementos primordiales como la infancia, el jardín y el árbol constituyen motivos que construyen el significado mítico, pero los objetivos son diferentes y el cuerpo autorrepresentado asume configuraciones diversas.

En efecto, en Varela se presenta el cuerpo biológico con sus funciones químicas en el ámbito de los procesos alimenticios. La palabra participa de estas funciones biológicas, se impregna de ellas al punto que el lenguaje poético se configura como deshechos corporales, resultado de todo el proceso metaforizado por el hambre y la alimentación. Al contrario, en Pizarnik se presenta un cuerpo biológico que se manifiesta en la experiencia ritual y psíquica, simulando prácticas ocultistas. El nacimiento de la palabra, simbolizado en el texto, remite al nacimiento de las prácticas chamánicas y al mito de Orfeo en relación con la escritura originaria y el libro plural.

La ruptura en Pizarnik remite a la locura y produce el éxtasis en ámbito espiritual y psíquico, así como a nivel lingüístico. No se trata aquí de química corporal como en Varela, sino más bien de alquimia, de transformaciones corporales mágicas y simbólicas, como experiencias psíquicas.

Con todo, más allá de estas diferencias contrastivas, en ambas obras poéticas el cuerpo autorrepresentado acaba configurado en escombros, como deshechos químicos en Varela, como partes despedazadas en sentido psíquico en Pizarnik. En todo caso, es un cuerpo fragmentado que, a su vez, produce un texto poético fragmentado. Ambas, Varela y Pizarnik, desarrollan una expresión en versos que evoluciona hacia el poema en prosa, pero sin dejar de aplicar la común poética del fragmento en la construcción sintáctica, morfológica, fonológica y semántica de los textos poéticos.

La poética del cuerpo se conjuga con la poética del fragmento para producir la palabra corporalizada y material, por medio de los dispositivos semióticos del texto propuestos por Kristeva. Las enumeraciones y yuxtaposiciones sintácticas y semánticas en

una construcción asociativa del significado, junto con las construcciones anafóricas, iterativas y aliterativas, las permutaciones y las paronomasias que operan a nivel de significante, son todos recursos estilísticos y retóricos que las poetas comparten en un proceso materializante del lenguaje poético.

La articulación de la palabra poética acaba en una babel y en un balbuceo primordial producido en el texto poético mediante la aglutinación silábica del lenguaje. La ironía y el sarcasmo también son elementos disruptores de la expresión a nivel del significado y del significante en ambas obras poéticas. En el significado se realizan a través del juego paródico, más allá de las provocaciones y la metáfora de la risa. Opera a nivel lingüístico a través del plurilingüismo, las permutaciones y las paronomasias que activan un dispositivo lúdico disruptor en la palabra.

Este lenguaje semiótico, cargado de las pulsiones corporales, produce una palabra que pluraliza el significado desde la reformulación operada a nivel del significante. Esto nos remite a la teoría de la polivalencia y la polifonía desarrollada por Bajtín. Aunque este autor se enfoca en la obra de Dostoievski y en la narrativa, sus principios teóricos se aplican también a la poesía, como dialogismo interno de la palabra, en sí: “Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la *palabra bivocal* que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. La lingüística no conoce nuestro parecer, la que debe ser objeto principal de estudio en el campo de la translingüística” (Bajtín, 1986: 269). Más adelante, Bajtín precisa: “La palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca a boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una generación a otra” (1986: 295).¹ Según un principio de heterogeneidad, similar en la teoría de Kristeva, Bajtín evidencia cómo el lenguaje poético contemporáneo supera el carácter monológico de la tradición clásica y neoclásica, porque rompe incluso con el romanticismo al no “reducir su material verbal a un denominador

¹ Bajtín considera que las estilizaciones, la parodia, el relato oral y el diálogo son fenómenos translingüísticos. Él evidencia la instancia de la palabra ajena que actúa en la palabra pronunciada, directa o indirectamente. Las ideas de dialogismo interior y del doble alrededor de la palabra del héroe son aplicables a la palabra en sí. Bajtín apunta a la palabra *bivocal* en diferentes capítulos (1986: 68, 111, 114), pero desarrolla el enfoque teórico en el capítulo V, “La palabra en Dostoievski” (264-393). Sin detenernos en su teoría, adoptamos los principios de la polifonía y del dialogismo interno a la palabra, elementos de lo heterogéneo en el ámbito lingüístico que se encuentran en la poesía de Varela y Pizarnik.

común”. Ya no palabra unívoca y directa, “convencionalmente estilizada” en la poesía, sino que las voces internas a la palabra se multiplican (Bajtín, 1986: 291-293). Varela y Pizarnik crean esta palabra polifónica que inclusive remite al canto y a la música.

Si ambas creadoras utilizan un lenguaje poético que se contamina con otros lenguajes artísticos y literarios mediante la intertextualidad y la intermedialidad, la pluralización de voces se hace especialmente evidente en la obra de Alejandra Pizarnik, porque ella experimenta en el texto un juego identitario especular que multiplica máscaras y voces poéticas. Sin embargo, en el ámbito de la palabra, el proceso dialógico interno es semejante en la obra de las dos poetisas. La construcción del significado es de tipo analógico, procede por asociaciones y yuxtaposiciones semánticas, sintácticas y morfológicas, todos recursos expresivos y estilísticos que pluralizan el significado en un ámbito autónomo, pero no cerrado en la abstracción, sino abierto a la comunicación semiológica a través del cuerpo representado.

En efecto, el elemento corporal interviene en este proceso. Superando la crisis del silencio sentido como límite e imposibilidad del lenguaje poético, Varela y Pizarnik proponen una palabra oral pronunciada desde el silencio de un cuerpo que ya no se coloca en la escritura como cristalización fija del significado poético, sino que más bien se propone en la gestualidad y la performance, lo que implica una oralidad de la palabra. Esta oralidad está representada y metaforizada en la obra de ambas poetisas por la música y los instrumentos musicales. Éstos recorren la producción poética entera de Varela y Pizarnik como configuración metafórica del significado. Es más presente de manera intermedial en Varela, más como metáfora de la voz poética en Pizarnik, pero no hay duda de que ambas poetisas hacen desembocar la palabra poética corporal y material en la música ancestral, precedente a la palabra escrita y vocal, pura gestualidad corporal y oralidad, sonido.

Volvemos entonces a las aportaciones teóricas que me permitieron desarrollar esta investigación. El filósofo Umberto Galimberti destaca en su obra la liberación de la expresión poética en la época contemporánea en el silencio y la oralidad que recuperan la gestualidad corporal. La poesía se coloca en la gratuidad y en la apertura; en su lenguaje circula el intercambio simbólico que se ha perdido en la instancia absoluta del falo como *logos*, lo que Kristeva define como lo tético. El lenguaje poético instaaura el dialogismo que analiza Bajtín en la palabra. Más que significante y nombre o término, la palabra poética

recupera la ambivalencia del significado originario, adherente a la voz y al cuerpo, más allá de toda separación: “Qui è la rivoluzione del poetico nei confronti del discorso. Abolendo la barra tra significante e significato, così come quella tra anima e corpo di cui si nutrono ogni filosofia, ogni scienza, ogni religione, la parola poetica non dice mai solo quello che dice, ma nomina la totalità” (Galimberti, 1999: 272; 268-273).²

La palabra no se limita a expresar un pensamiento, sino que recupera en la voz su capacidad de indicación en la gestualidad. El silencio del cuerpo la implica en la presentación del sentido, el cual suplanta la representación del significado en la univocidad del signo. La palabra se presenta en la sonoridad, la entonación, la intensidad y la corporalidad. Así, la palabra instaaura un diálogo y una convivencia con el otro, en la ambivalencia del significado pluralizado. Lo produce un acto simbólico mediante un cuerpo emocional que hace sentir, y comparte con el otro el significado, superando la designación y la recitación asfíctica del lenguaje estandarizado en el *logos* (Galimberti, 1999: 92-103).

En sentido semiológico, el cuerpo se propone abierto a la ambivalencia en la obra de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik; pone en juego el significante para reformularlo en un orden simbólico que implica la corporalidad metafórica y lingüística. El lenguaje semiótico reactiva la ambivalencia de la palabra en la oralidad, como gesto y como articulación fonatoria del lenguaje. Esto remite al cuerpo que se presenta en el texto en un movimiento cinético, mímico y verbal simulado en la ficción. Más allá de la diferencia, este cuerpo pone en juego el significado simbólico como sentido pluralizado, como en la danza y la risa. El significado no es fijo, sino fluctuante, así como la corporalidad se coloca en el umbral entre realidad y ficción, silencio y palabra. Ese cuerpo produce el significado como emotividad que resuelve las dicotomías establecidas por la dualidad de la cultura occidental. Así, el cuerpo recupera un diálogo con el mundo (Galimberti, 1999: 239-247).³

Blanca Varela y Alejandra Pizarnik representan este cuerpo en un texto poético somático que reactiva un lenguaje semiótico en la heterogeneidad y la plurivocalidad. Tal dialogización interna de la palabra que produce un significado abierto y plural a través de la corporeidad culmina en la polifonía de la palabra. Desde el silencio, ésta acaba

² “Ahí está la revolución de lo poético frente al discurso. Aboliendo la barra entre significante y significado, así como aquella entre alma y cuerpo en lo que se basa cada filosofía, cada ciencia, cada religión, la palabra poética nunca dice sólo lo que dice, sino que nombra a la totalidad” (TdA).

³ Véase también *La terra senza il male* (Galimberti, 1994).

manifestándose como música originaria, en la oralidad que precede al gesto. Así, Blanca Varela anuncia la voz con la metáfora del “*fiat lux*”, colocándose en “la orilla”, donde “a lo lejos alguien canta” en el fragmento 9 del poema “Crónica” (CVI996: 214) y ya en “Auvers-sur-Oise” había proclamado (CVI996: 140):

Las palabras, los nombres, no tienen importancia.
Escucha la música. Sólo la música.

Por su parte, Alejandra Pizarnik construye su “infierno musical” complementando la herida y la pérdida del lenguaje con el lugar de la reconciliación en el elemento musical de “La palabra que sana”: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio” (P.COM.: 283) y ya en “Del otro lado” había anunciado (P.COM.: 278):

Cae la música en la música como mi voz en mis voces

A manera de conclusión

En este estudio de la poesía de Varela y Pizarnik nos planteamos la posibilidad de aplicar un modelo hermenéutico basado en una poética del cuerpo. Después de definir los rasgos esenciales de tal propuesta, conjugamos diferentes aportaciones teóricas sobre la corporalidad para construir un modelo de análisis. Creo que lo logramos en el primer capítulo examinando cómo la corporalidad parte de un proceso representacional, consistente en una simbolización semiótica del cuerpo en la obra poética para construir un texto somático. De ahí observamos cómo un texto que asume la sustancia del cuerpo en su estructura, más allá de construir un relato de la corporalidad, acaba semiotizando al lenguaje en sí, a su vez desde su estructura interna. La palabra semiótica se presenta en la categoría del nacimiento como reformulación del lenguaje, a partir de sus elementos sonoros, rítmicos, sintácticos y léxicos.

El significado se construye desde esta materialidad en movimiento. Ahora bien, aplicamos este modelo hermenéutico de una poética del cuerpo al análisis transversal de la obra de Varela y Pizarnik, con la posibilidad acertada de comprobar cada aspecto en la

práctica expresiva de ambas. Después de analizar en detalle cada manera de expresar la corporalidad en la obra, fue posible trazar un epílogo en el que se demuestran diferencias y semejanzas de manera comparatista entre ambas estéticas de una poética del cuerpo. La aplicación de nuestro modelo hermenéutico nos permitió destacar cómo la palabra concebida por un cuerpo maternal simbolizado en el texto de Varela y Pizarnik, a través de caminos expresivos diferentes –desde una común concepción material de la escritura– converge en el regreso a la oralidad, a la voz plural. Así, el cuerpo se hace presente tras el velo de la página que alude al canto desde la opacidad y el silencio.

El objetivo de este estudio era comprobar el hecho de que el lenguaje poético contemporáneo reconcilia al cuerpo con la escritura. Nuestro análisis de la obra de Varela y Pizarnik ofrece un gran ejemplo de la conjunción lograda entre el espíritu y el cuerpo, la palabra y la corporalidad. Estos resultados delatan que una poética del cuerpo es una propuesta adecuada para la interpretación del texto poético y que sí es posible construir modelos de análisis que ponen en relación al cuerpo con la creación poética.

Después de esta inmersión en una poética del cuerpo operada en un texto somático, un lenguaje semiótico y la palabra vuelto voz, oralidad y música, en la obra de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, quedan por investigarse otras soluciones representacionales y lingüísticas que prescindan del cuerpo maternal y de la categoría del nacimiento, en relación con la escritura y el discurso poéticos. Más allá del cuerpo existencialista de Varela y el cuerpo mágico-surrealista de Pizarnik, después de las propuestas estéticas de las vanguardias con el dispositivo semiótico del texto analizado por Julia Kristeva, ¿de qué otra manera el cuerpo se semiotiza en un texto somático, según la teoría biosemiótica de Gabriel Weisz? ¿De qué otra manera, según el enfoque de Umberto Galimberti, la corporalidad recupera la ambivalencia simbólica en el lenguaje poético? ¿Qué otras relaciones se instauran entre la palabra poética y la corporalidad? ¿Puede la androginia como categoría interpretativa de la corporalidad explicar la construcción de la escritura en la ambivalencia, más allá del cuerpo femenino y maternal?

Todas estas preguntas quedan abiertas para nuevas propuestas hermenéuticas en otras obras poéticas contemporáneas que impliquen una epistemología del cuerpo en relación con la palabra y la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

General

- ALLEN, GRAHAM. "Introduction", en *Intertextuality*. Nueva York: Routledge, 2000.
- AROLA, RAIMON. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente*. Palma de Mallorca: José Joaquín de Olañeta, 2002.
- ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*. Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- BAJTÍN, MIJAIL. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986.
- BACHELARD, GASTON. *Lautréamont*. Trad. de Angelina Martín del Campo. México: FCE, 1985.
- BELLINI, GIUSEPPE. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Trad. de Giuseppe Bellini. Madrid: Castalia, 1997.
- BENGOECHEA, MERCEDES *et al.* *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1997.
- BERISTAIN, HELENA. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 1996.
- _____. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, 2004.
- _____. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998.
- BLANCHOT, MAURICE. "El secreto del Gólem", *El libro que vendrá*. Caracas: MONTE ÁVILA, 1969).
- BRUNEL, PIERRE e YVES CHEVREL. *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI, 1994.
- BRUN, JEAN. *La mano y el espíritu*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México: FCE, 1969.
- BUTLER, JUDITH. *Bodies that Matter*. Londres: Routledge, 1993.
- CHIRINOS, EDUARDO. *La morada del silencio*. México: FCE, 1998.
- CORVALÁN, OCTAVIO. *Modernismo y vanguardia: coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Nueva York: Las Américas, 1967.

- CULLER, JONATHAN. *La poética estructuralista*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1975.
- CYNERMAN, CLAUDE y CLAUDE FELL, coords. *Historia de la literatura hispanoamericana: desde 1940 hasta la actualidad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- CURTIUS, ERNEST ROBERT. *Literatura europea y edad media latina*. Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 1955.
- DERRIDA, JACQUES. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- DERRIDA, JACQUES. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- DETIENNE, MARCEL. *La escritura de Orfeo*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Península, 1990.
- DOLTO, FRANÇOISE. *La imagen inconsciente del cuerpo*. Buenos Aires: Biblioteca de Psicología Profunda, 1986.
- DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. *André Breton: la escritura surrealista*. Trad. de Ángeles y Kerry Zapata. Madrid: Guadarrama, 1976.
- DUVERGER, CHRISTIAN. *La flor letal*. Trad. de Juan José Utrilla. México: FCE, 1983.
- EARLE, PETER G., comp. *Surrealismo/surrealismos Latinoamérica y España*. Filadelfia: Department of Romance Languages, 1975.
- ECHAVARRÉN, RODOLFO, JOSÉ KOZER y JACOBO SEFAMÍ, comps. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996.
- ELIADE, MIRCEA. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Trad. de Ernestina de Champourcin. México: FCE, 2003.
- _____. *Tratado de historia de las religiones*. Trad. de A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000.
- _____. *Iniciaciones místicas*. Vers. española de José Matías Díaz. Madrid: Taurus, 1975.
- FERNÁNDEZ, JESSE. *El poema en prosa en Hispanoamérica*. Madrid: Hiperión, 1994.
- FLORES, ENRIQUE. *La imagen desollada :una lectura del "Segundo sueño" de Bernardo Ortíz de Montellano*. México: FCE - UNAM, 2003.
- FRAZER, JAMES GEORGE. *La rama dorada*. 1944
- FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*, vols. I-III. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1999 y 2000.

- _____. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 2003.
- GALIMBERTI, UMBERTO. *Il corpo*. Milán: Feltrinelli, 1999.
- _____. *La terra senza il male*. Milán: Feltrinelli, 1994.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsestos*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GRAHAM, ALLEN. *Intertextuality*. Nueva York: Routledge, 2000.
- GRIMAL, PIERRE. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. de Francisco Payarols. Buenos Aires: Paidós, 1981.
- GRÜNFELD, MIHAI G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión, 1995.
- HAEGEL, PASCAL. *Le corps: quel défi pour le persone?* París: Fayard, 1999.
- HEIDEGGER, MARTIN. *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaos. México: FCE, 1951.
- HESÍODO. *Los trabajos y los días*. Introd., vers. rítmica y notas de Paola Vianello de Cordova. México: UNAM, 1986.
- HUTCHEON, LINDA. *Irony's Edge the Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge, 1995.
- IRIGARAY, LUCE. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Trad. de Baralides, A. Madrid: Saltés, 1974.
- INNES, CRISTOPHER. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. Trad. de Juan José Utrilla. México: FCE, 1992.
- JAKOBSON, ROMAN. *Ensayo de lingüística general*. Trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Ariel, 1974.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Madrid: Alianza, 1998.
- KRYSINKI, WLADIMIR. “‘Subjectum comparationis’: las incidencias del sujeto en el discurso” en *Teoría literaria*, Marc Angenot et al. Recop. México: Siglo XXI, 2002.
- KRISTEVA, JULIA. *La révolution du langage poétique*. París: Seuil, 1974.
- _____. *Semiótica I*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.
- LACAN, JACQUES. *Escritos I*. Trad. de Felipe Carrera D. México: Siglo XXI, 1971-1978.
- LARREA, JUAN. *El ojo: Buñuel, México y el surrealismo*. México: Conaculta, 1996.
- LEBEL, JEAN JACQUES. “El happening”. *Máscara 2*, 1994: 32-45.

- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- MARCILESE, MARIO. *Antología poética hispanoamericana actual*. La Plata: Editorial Platense, 1969.
- MAYORAL, JOSÉ ANTONIO. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona: Península, 1975.
- _____. *Le structure du comportement*. París: PUF, 1990.
- MISTRAL, GABRIELA. *Antología poética*. Madrid: EDAF, 1999.
- NADEAU, MAURICE. *Historia del surrealismo*. Trad. de Juan-Ramón Capella. Barcelona: Ariel, 1972.
- ONG, WALTER. *La oralidad y la escritura*. México: FCE, 1996.
- ORTEGA, JULIO, comp. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI, 2002.
- PAZ, OCTAVIO. *La casa de la presencia: poesía e historia*. México: FCE, 1994.
- PAWLOWSKI, TADEUSZ. “El performance”, *Máscaras* (1994).
- PELLEGRINI, ALDO. *Aldo Pellegrini*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- PENROSE, VALENTINE. *La condesa sangrienta*. Trad. de M. Teresa Gallego y M. Isabel Reverte. Madrid: Siruela, 2006.
- PEZZONI, ENRIQUE. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- PLATÓN. *Diálogos IV: Filebo, Timeo, Critias*. Trad y notas por M. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1992.
- _____. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Trad., intr. y notas por Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y E. Íñigo. Madrid: Gredos, 1997.
- PORCHIA, ANTONIO. *Voces reunidas*. México: UNAM, 1999.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. *Obra completa*. Estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1967.
- RIMBAUD, ARTHUR. *Iluminaciones*. Madrid: Hiperión, 1995.
- RILKE, RAINER MARIA. *Elegías de Duino*. Ed. y trad. de Jenaro Talens. México: UNAM, 2004.

- _____. *Los sonetos a Orfeo/ie sonette an Orpheus*. Vers. de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2003.
- ROBLES, MARCELA. *A imagen y semejanza*. México: FCE, 1998.
- RUTHROF, HORST. *The Body in Language*. Londres: Cassell, 2000.
- SALVADOR, NÉLIDA. *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- SARTRE, JEAN PAUL. *El ser y la nada*. Trad. de Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 1966.
- _____. *El existencialismo es un humanismo*. Trad. de Victoria Praci de Fernández. Barcelona: Edhasa, 1999.
- _____. *La náusea*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- SCHOPF, FEDERICO. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- SCHWARTZ, JORGE. *Las vanguardias latinoamericanas*. Trad. de Estela dos Santos. México: FCE, 2002.
- SEGRE, CESARE. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. de María Prado de Santayana. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- SOLA, GRACIELA DE. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- SHUTTUCK, ROGER. *The Banket Years. The Origins of the Avant-garde in France. 1885 to World War I*. Nueva York: Vintage, 1968.
- SILVA SANTISTEBAN, ROCÍO. "El cuerpo y la literatura de mujeres". Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001, tesis de Maestría.
- SUCRE, GUILLERMO. *La máscara y la transparencia*. México: FCE, 2001.
- TAMAYO FERNÁNDEZ, CARIDAD, comp. *Cuarenta años de poesía en el premio Casas de las Américas (1959-1999)*. Madrid: Hiperión, 1999.
- TORRES MONREAL, FRANCISCO *et al.* *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- TOVAR, PACO, ed. *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lérida: Universitat de Lleida, 1996.
- TRÍAS, EUGENIO. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2006.
- TURNER, VÍCTOR. *La selva de los símbolos*. Trad. de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. México: Siglo XXI, 1980.

- ULLMANN, STEPHEN. *Semántica*. Trad. de Juan Martín Ruiz Werner. Madrid: Aguilar, 1967.
- URONDO, FRANCISCO. *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- VALÉRY, PAUL. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.
- VALLEJO, CÉSAR. *Poesía completa*. México: Coyoacán, 2002.
- VERANI, HUGO J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: FCE, 1990.
- WEIL, SIMONE. *La gravedad y la gracia*. México: Jus, 1991.
- WEISZ, GABRIEL. *Cuerpos y espectros*. México: UNAM, 2005.
- _____. *Dioses de la peste*. México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *Palacio chamánico*. México: UNAM, 1994.
- _____. *El juego viviente*. México: Siglo XXI, 1986.
- _____. *El cerebro ritual*. México: Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, UNAM, 1984.
- _____ *et al.* "Sobre el etnodrama". México: Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, UNAM, 1981.
- YLLERA, ALICIA. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza, 1974.
- YURKIEVICH, SAUL. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

Sobre Blanca Varela

- ALBADA-JELGERSMA, JILL E. "Desire as the Abyección of the Maternal Body in Blanca Varela's 'Casa de cuervo'". *Bulletin of Hispanic Studies* 74, 1997: 105-115.
- ALONSO, JOSEPH *et al.* *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.
- ÁNGELES, CÉSAR. "Las confesiones de Blanca Varela. 'No puedo ser sin el Perú'". *Diario de La República*, Lima: 30 de abril de 1989.
- ARAUJO LEÓN, ÓSCAR. *Como una espada en el aire: generación poética del 60*. Lima: Noceda-Mundoamigo, 2000.

- ARETA, GEMA. “El conjuro del silencio: la poesía de Blanca Varela”, en Paco Tovar, ed., *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Madrid: Universidad de Lérida, 1996.
- ARÉVALO, JAVIER. “Blanca Varela. ‘Los mortales vivimos en el esplendor de un momento’”, *El Comercio*, Lima: 28 de noviembre de 1993.
- BALBI, MARIELLA. *Szyszlo, una travesía*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), 2001.
- BARRIENTOS SILVA, VIOLETA. “La náusea vareliana”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 221-228.
- BARRIENTOS SILVA, VIOLETA. “Física y metafísica de la poesía de Blanca Varela”, *Ajos & Zafiros. Revista de Literatura* 3-4, 2002: 45-57.
- BELLI, CARLOS GERMÁN. *En el restante tiempo terrenal: antología personal*. Buenos Aires: Argonauta, 2004.
- BELTRÁN PEÑA, JOSÉ. *Estas 13 (del 90)*. Lima: San Marcos, 2000.
- BRAVO, JOSÉ ANTONIO. *La generación del 50*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Instituto “Raúl Porras Barrenechea”, 1989.
- CÁCERES, GRECIA. “‘Puerto Supe’ y ‘Fuente’: dos vías posibles hacia la definición del sujeto en *Este puerto existe*”. *Ajos & Zafiros. Revista de Literatura* 3-4, 2002: 59-67.
- CALVO, LUCY, comp. *Algunas voces. Poesía chilena y peruana*. Valparaíso: Alba, 2007.
- CASTAÑEDA, ESTHER Y ELIZABETH TOGUCHI. “Blanca Varela y su tradición poética”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 99-108.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. “Blanca Varela: la piedad incandescente”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 85-96.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS. “Una poética del descenso: mezcla y conversación en Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007 417-439.
- CHIRINOS, EDUARDO. “El reptil sin sus bragas de seda: una lectura de los *Ejercicios materiales* de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de

- Loyola”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007 205-219.
- COAGUILA, JORGE. “Confesiones de Blanca Varela (1): ‘La poesía es una sola’”. *La República*. Lima: 15 de mayo de 1994: 25-26.
- COTE BOTERO, ANDREA. “La irrealidad sensible: Ejercicios de un decir material”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 127-145.
- CRISÓLOGO, ROXANA y MIGUEL ILDEFONSO, comps.), *Memorias in santas. Antología de poesía escrita por mujeres sobre la violencia política*. Lima: Centro Peruano de la Mujer “Flora Tristán”, 2007.
- DENEGRI FRANCESCA. *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: s.ed. y s.f.
- DREYFUS, MARIELA. “Blanca Varela. Donde Todo Termina”. *Caretas* N. 2070, Lima, 19 de marzo de 2009: 60-63.
- DREYFUS, MARIELA y ROCÍO SILVA SANTISTEBAN, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007.
- EFE. “Blanca Varela recibe hoy en México el Premio Octavio Paz de Poesía. Escribir poesía es un horror”. *La República – Perú*, Lima, 30 de marzo de 2001.
- _____. “Obra de Blanca Varela será editada próximamente en España. Soy rebelde porque el mundo es injusto”. *La República*, Perú: 2 de mayo de 2001.
- FERNÁNDEZ COZMAN, CAMILO. “‘Vals del Ángelus’, de Blanca Varela y su crítica a la sociedad patriarcal”. *Ajos & Zafiros. Revista de Literatura* 3-4, 2002: 70-73.
- FERRARI, AMÉRICO. “Varela: explorando los ‘bordes espeluznantes’”. *Hueso Húmero* 21, 1986: 134-143.
- FORGUES, ROLAND. “La creación poética femenina del Perú. Las fundadoras: Magda Portal, Blanca Varela y Modesta Suárez”. *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999: 106-115.
- _____. “Blanca Varela. La fascinación por lo maravilloso”. *Palabra viva: las poetas se desnudan* 4, 1991: 75-90.

- FRANCO, JEAN. “La gana del alma que es el cuerpo”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 231-241.
- GAZZOLO, ANA MARÍA. “Blanca Varela y la batalla poética”. *Cuadernos hispanoamericanos* 466, 1989: 129-138.
- _____. “Blanca Varela: más allá del dolor y del placer” en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 73-83.
- GHERSI, ERIKA. “Artes poéticas que dialogan a propósito de la antología *Donde todo termina abre las alas*”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 157-169.
- GIANNONI, NATALIA. “La palabra silente en *El libro de barro* de Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 289-295.
- GÓMEZ BARAJAS, AURORA CRISTINA. “Zig-zag surreal y el limo bretoniano en la poesía de Blanca Varela”. *Coatepec* 7-8, 1998: 107-135.
- GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO. “Luz y ceguera de Blanca Varela”. *Dominical*, Lima: 12 de octubre de 1986.
- _____. “Un metodo por aplicar: el de las generaciones”. *Kuntur. Perú en la cultura* 2, 1986: 15-19.
- _____. “Blanca Varela: cantar de ciegos”. *El dominical. El Comercio*, Lima: 19 de noviembre de 1978: 17.
- GUERRERO, VICTORIA. “Blanca Varela por Ollé y viceversa”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 337-342.
- GUILLÉN, PAUL. *Poesía peruana contemporánea: 33 poetas del 70*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2005.
- GUTIÉRREZ, MIGUEL. *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Setimo ensayo I, 1988.
- GUZMÁN, JAIRO. “El ojo mide como una araña su territorio”. *Prometeo* 38, 1995: 61-65.
- HIGGINS, JAMES. *Hitos de la literatura peruana*. Lima: Milla Batres, 1993.

- HUAMÁN ANDÍA, BETHSABÉ. “Esa flor roja sin inocencia: una lectura de *Valses y otras falsas confesiones* de Blanca Varela”. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2003, tesis de licenciatura.
- JARQUE, FIETTA. “Blanca Varela. ‘Odio todo lo que tenga que ver con el éxito y con el poder’”. *El País*. Suplemento cultural *Babelia*. Madrid: 21 de julio de 2001.
- JIMÉNEZ, REYNALDO. “Contra el regreso a Babel”. *Oráculo* 2, 1981: 75-79.
- JURADO PÁRRAGA, RAÚL. “Las poetas: balbuceo, grito, erotismo y otras cosas peligrosas”. *Extramuros* 1, 1998: 17-27.
- La casa de cartón*. *Revista de Arte y Literatura* 8, 1986.
- Martín*. *Revista de artes y letras* 3. Homenaje a Blanca Varela, 2002.
- MARTOS, MARCO. “Reflexión sobre la vanguardia y el surrealismo en el Perú”. *Lienzo* 17, 1996: 171-183.
- _____. “La generación del cincuenta”. *Documentos de Literatura* 1, 1993: 9-24.
- MUÑOZ CARRASCO, OLGA. *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- Mujeres en el espejo*. Poesía contemporánea del Perú. *Comyc* 7, 1997.
- NIÑO DE GUZMÁN, GUILLERMO. “El canto villano de Blanca Varela”. *La búsqueda del placer. Notas sobre literatura*. Lima: Jaime Compodónico, ed., 1996: 125-130.
- O’HARA, EDGAR. “Blanca Varela en aire, tierra y agua”. *Cielo abierto* 8, núm. 24, 1983: 19-24.
- OLLÉ, CARMEN. “El canto villano de Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 147-156.
- _____. “La lucha entre el silencio y la palabra”. *Ideele* 182, 2007: 57-59.
- ORTEGA, ELIANA. “‘Tierra de abismo’: asomarse a la poesía de Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 371-384.
- ORTEGA, JULIO. “Blanca Varela: una verdad en carne propia”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Homenaje a Blanca Varela* 365, 2001: 14-15.
- OTERO, DIEGO. “Resplandor de la inteligencia”. *El dominical*, Lima: 15 de marzo de 2009.

- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL. “Blanca Varela o la persistencia de la memoria”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 35-45.
- _____. “Poesía como legítima defensa”. *El dominical*, 4 de marzo de 2001.
- PAOLI, ROBERTO. “Una visión lúcida y desencantada”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 47-53.
- PANTIGOSO, MANUEL, ed. *Entre fuegos y pétalos. Antología*. Lima: Universidad “Ricardo Palma”, 2008.
- PAJARES CRUZADO, GONZALO. “Murió Blanca Varela, una de nuestras mejores poetas”. *Perú 21*, Lima, 13 de marzo de 2009.
- PAZ, OCTAVIO. “Destiempos de Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 29-33.
- PLANAS, ENRIQUE. “La muerte, impostergable ceremonia”. *El Comercio*, Lima: 13 de marzo de 2009.
- POLLAROLO, GIOVANNA. “Blanca reunida”. *Debate VIII-40*. Lima, 1986: 86.
- _____. “Blanca Varela: la creación del mundo”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (filial Colombia) 25, 2005: 18-20.
- _____. “La vértebra perdida y encontrada”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 263-267.
- REBAZA SORALUZ, LUIS. *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2000.
- REISZ, SUSANA. “Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 269-278.
- _____. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, VÍCTOR. “Blanca Varela: la poesía ya no es una dama burguesa”. *Inti. Revista de literatura hispánica* 46-47 (Estados Unidos), 1997-1998: 285-292.

- ROMEO, FÉLIX. “Blanca Varela: ‘Cada poema que escribo es el primero’”. *Abc Cultural*. Lima, 25/08/2001.
- ROMUALDO, ALEJANDRO y SEBASTIÁN SALAZAR BONDY. *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Librería Internacional del Perú, 1957.
- ROSAS, PATRIK. “ ‘Hay que vivir como si fuera el día definitivo’: una entrevista con Blanca Varela”. *Quehacer* 31, 1999: 74-80.
- SÁNCHEZ LEÓN, ABELARDO. “Fuera de la poesía, todo es caos”. *Quehacer* 31, 1996: 4-15.
- SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN. *Lima la horrible*. México: ERA, 1964.
- SARMIENTO, EDWIN. “Blanca Varela: La soledad al pie del acantilado”. *La República*, Lima, 11 de marzo de 2001.
- SILVA SANTISTEBAN, ROCÍO. “Ejercicios materiales: aprender la mortalidad”. *Ajos & Zafiros. Revista de Literatura* 3-4, 2002: 27-44.
- _____. “Una vuelta de tuerca al vals. Resignificación moderna de una expresión criolla popular”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 391-416.
- _____. “Un animal para el sacrificio”. *Hueso Húmero* 30, 1994: 109-113.
- SOBREVILLA, DAVID. “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía reunida 1949-1983* de Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 55-71.
- SUÁREZ, MODESTA. “De las andanzas de una poeta con mirada de pintor”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 109-126.
- _____. “Lima en la poesía femenina peruana”. *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, 147-159.
- _____. *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Verbum, 2003.
- SZYSZLO, FERNANDO DE. “Días de París del 49”. *Palabra en Libertad* 5-5, 2001: 24-27.
- USANDIZAGA, HELENA. “La oscuridad más plena”. *Hueso Húmero* 39, 2001: 172-184.
- VALENCIA TSUCHIYA, MARCELA. “Blanca poesía”, *La Tortuga* 15, 1985: 44-45.

- VALCÁRCEL, ROSINA. “Blanca Varela. ‘Esto es lo que me ha tocado vivir’”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 443-459.
- VALDIVIA BASELLI, ALBERTO. “Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta”. *Ajos & Zafiros. Revista de Literatura* 3-4, 2002: 15-26.
- _____. “Las artistas del género: discurso de género y poesía en la mujer peruana contemporánea y finisecular (1989-2004)”. *Ajos y Zafiros* 6, 2004: 57-90.
- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, ROSARIO. “Tres incisiones en la poética de Blanca Varela: *Canto Villano, Ejercicios materiales y Libro de barro*”. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marco, 1998, tesis de Maestría.
- VARELA, BLANCA. *Aunque cueste la noche*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.
- _____. “Antes de escribir estas líneas”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 21-26.
- _____. *Canto villano*. México: FCE, 1996.
- _____. *Concierto animal*. Valencia: Peisa, 1999.
- _____. *Ese puerto existe*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959.
- _____. *Falso Teclado*, en *Donde todo termina abre las alas: poesía reunida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- _____. *Poesía escogida 1949-1991*. Barcelona: Icaria, 1993.
- _____. “Memoria de Octavio Paz”. *Palabra en Libertad* 5-5, 2001: 68-70.
- VARGAS LLOSA, MARIO. “Epílogo. Elogio de Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 467-470.
- VICH, CYNTHIA. “Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela”, en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban, comps. *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo del Congreso del Perú, 2007: 243-259.
- XIRAU, RAMÓN. “El vals, la música y otros infiernos”. *Plural* 13, 1967: 41.
- ZAPATA, MIGUEL ÁNGEL. “La silueta en el agua”. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. Homenaje a Blanca Varela* 365, 2001: 16-17.

Sobre Alejandra Pizarnik

- AIRA, CÉSAR. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.
- BAJARLÍA, JUAN JACOBO. *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto, 1998.
- CÁMARA, ISABEL. “Literatura o política del juego en Alejandra Pizarnik”. *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 132-133.
- COBO BORDA, J. G. “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula”. *Eco, revista de la cultura de occidente* 26 (1972): 1-151.
- DAZA, PAULINA. “Alejandra Pizarnik: ‘No puedo hablar con mi voz sino con mis voces’”. *Los perturbados entre lilas*. *Acta literaria* 30 (2007).
- _____. “La poesía es un juego peligroso. Vida, poesía y locura en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. *Acta literaria* 30 (2005).
- DONAT, MARA. “Alejandra Pizarnik: una voz femenina en la época de las vanguardias”. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006, tesis de maestría.
- EVANGELISTA, LIDIA. “La poética de Alejandra Pizarnik”. *Atenea* 473 (1996).
- FAGUNDO, ANA MARÍA. *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos, 1995.
- GARCÍA LIENDO, JAVIER. “Alejandra Pizarnik o el suicidio de la palabra”. *Dedo crítico* 3: 4 (1997).
- GRAZIANO, FRANK. *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México: FCE, 1992.
- HAYDÚ, SUSANA. “Persistencia de la voz poética en Alejandra Pizarnik”. *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura iberoamericana*, t. III. Barcelona: PPU, 1994.
- JARA, LUIS FERNANDO. “Alejandra Pizarnik: la ardiente enamorada de la muerte”. *Dédalo* 2, núm. 1 (1995).
- JUARROZ, ROBERTO. “Homenaje a Alejandra Pizarnik”. *Eco* 175 (1975).
- KOREMBLIT, BERNARDO EZEQUIEL. *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.

- LAGMANOVICH, DAVID. "La poesía de Alejandra Pizarnik". *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, t. II. Madrid: Universidad Complutense, 1978.
- LASTARTE, FRANCISCO. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik". *Revista iberoamericana* 49, núm. 125 (1983).
- LLERENA, LINA. "El vértigo de la palabra en la poesía de Alejandra Pizarnik". *Mapocho* 39 (Santiago de Chile, 1996).
- MACKINTOSH, FIONA J. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Noodbridge: Tamesis, 2003.
- MAGNUS ERZENBERGER, HANS. *Detalles*. Barcelona: Anagrama, 1962.
- MALKIEL, JACOV, trad. "El cantar de la hueste de Igor". *Poesía y poética* 17 (1994).
- MOGA, EDUARDO. *De asuntos literarios*. México: UCM, 2004.
- MOLINA, ENRIQUE. *Páginas de Enrique Molina*. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- MOLLOY, SILVIA. "From Sappho to Baffo. Diverting the Sexual in Alejandra Pizarnik". *Sex and Sexuality in Latin America*. Nueva York: New York University Press, 1997.
- MONTANARO, PABLO. "Alejandra Pizarnik, la de los ojos abiertos". *Ateneo*, 16 (2001).
- NARANJO, MARIO. "Cantora nocturna. (Poemas de Alejandra Pizarnik)". *Dédalo* 2- núm. 1. (1995).
- NEGRONI, MARÍA. "Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura", en *Museo Negro*. Buenos Aires: Norma, 1999.
- _____. "Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual". *Inti* 52-53 (2000-2001).
- _____. *El testigo lucido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- ORDÓÑEZ, MONTSERRAT. "Máscaras de espejos, un juego especular. Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela". *Revista iberoamericana* (núm. especial dedicado a las escritoras de la América hispánica), vol. 51 (julio-diciembre de 1985).
- PEZZONI, ENRIQUE. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- PIÑA, CRISTINA. *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella del Mar, 1981.
- _____. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- _____. *Alejandra Pizarnik. Textos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

- PIZARNIK, ALEJANDRA. *Correspondencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- _____. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.
- _____. *Dos letras*. Barcelona: March Editor, 2003.
- _____. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2001.
- REQUENI, ANTONIO. *Recuerdo de Alejandra Pizarnik*. *Alba de América* 4, núms. 6-7. (1986).
- ROCCO, FEDERICA. *Una stagione all'inferno*. Venecia: Mazzanti, 2006.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, ANA MARÍA. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- SCARAFIA, SILVIA Y ELISA MOLINA. "Escritura y perversión en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *62/modelo para armar* de Julio Cortázar", en *Un tal Julio*. Maria Elena Legaz *et al*, comp. Córdoba: Alción, 1998.
- SEFAMÍ, JACOBO. "Vacío es mi nombre, mi pronombre: Alejandra Pizarnik". *Inti* 39 (1994).
- VELA, RUBÉN. "Alejandra Pizarnik. Una poesía existencial". *Alba de America*, vol. 2, núms. 2-3 , 1984.
- VENTI, PATRICIA. *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Del Centro Editores, 2008.
- _____. *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Rubí, 2008.