

## Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo.

### Los textos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik

Anahí Diana Mallo  
Universidad Nacional de La Plata

Si lo grotesco es la imagen de lo incompleto y de lo desarmonico, de una desarmonía de fragmentos que siente la nostalgia de la trascendencia pero sabe que la trascendencia está vaciada de sentido, podría pensarse que hay en el grotesco de obras como *Hilda la polígrafa* o *la Bucanera en Pernambuco* y *Los desposeídos entre lilas* múltiples puntos de conexión con la escritura pura que caracteriza los poemas de Alejandra Pizarnik. Por detrás de los poemas y por detrás de la prosa funcionaría el mismo gesto, de provocación y de pavor, que intenta, en un sutil trabajo subversivo en contra del lenguaje, manifestar, junto al dolor, la mueca de la risa y la distancia de la crítica.

Aunque los poemas de *Arbol de Diana*, *La última inocencia* y *Los trabajos y las noches* y la prosa poética de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* se inscriben cómodamente dentro de la gran tradición de la poesía pura y crean un mundo propio de redes metafóricas difusas cuyos elementos se redistribuyen y se resemantizan en cada nueva aparición, y los elementos que operarán a través de los escritos grotescos se remitirán en parte a otra tradición y serán, por lo tanto, de diversa índole, es posible encontrar imágenes comunes.

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

## 1. El lenguaje roto a paladas

Según nos cuenta el estoico Epicteto Zeus dijo a Crisipo: "... si hubiera sido posible, te habría dado un pleno poder sobre tu cuerpo y sobre todos los objetos exteriores. Pero no quiero disimularte que solamente te doy todo esto en préstamo. Y como no puedo dártelo en plena propiedad, te concedo una parte de lo que a los dioses nos pertenece: el don de decidir hacer o no hacer, de querer o de no querer; en una palabra, el don de utilizar las representaciones"<sup>1</sup>.

Desde ese mismo momento entonces el lenguaje le es dado al hombre como la fuente de un poder, pero de un poder que se asienta sobre un límite y, en última instancia, sobre un vacío. El lenguaje se erige sobre la alienación primera del extrañamiento del sujeto con respecto al objeto y de la conciencia de sí con respecto al cuerpo<sup>2</sup>.

El lenguaje que da nombre a las cosas de este mundo y que construye trabajosamente y sin cesar el orden de la realidad es un instrumento de dominación y al mismo tiempo la muralla contra la que choca cualquier intento de conciliación verdadera con el mundo. El lenguaje es el primer intento por acercarse a la realidad y, en su afán de comprensión, o en su mala conciencia, es también un intento sistemático por ocultar esa cesura primera que divide sujeto y objeto bajo la metáfora de un espejo<sup>3</sup>.

La literatura también es un intento por acercarse a la realidad<sup>4</sup>, intento que, en la medida en que no ha tomado conciencia del fracaso del intento primero, se ha atrincherado también tras la metáfora del espejo y, en su afán de comprensión, o en su mala conciencia, no ha podido asumirse como formante o deformante en su relación con lo que no es espejo. Se ha deseado, a lo sumo, cuando no espejo fiel, espejo idealizante<sup>5</sup>.

Pero hay también otra literatura, literatura que supo, como Alicia, atravesar el espejo para descubrir la posibilidad de un mundo invertido<sup>6</sup>, o que se paseó por los bordes de algún espejo cóncavo de feria<sup>7</sup>, o tal vez, que no se arredró frente al azar de un espejo roto en que se estrella la risa como siete pedazos de cristal ensangrentado<sup>8</sup>.

A causa de ello y de la revuelta decidida de la vanguardia<sup>9</sup> contra la institución arte en su desesperado y fracasado intento por acercar la experiencia estética a la praxis vital en la anulación de la autonomía del arte pero también del servilismo realista-representacional a la sombra de los poderes "los espejos que brillaban tan dulcemente están opacos"<sup>10</sup>.

Esa opacidad del espejo, ese estar más del lado del azogue que del lado del reflejo, es también una opacidad del lenguaje poético construido en oposición al lenguaje cotidiano. Alejandra Pizarnik ejercerá esa opacidad hasta el extremo en las dos reconocidas vertientes de su escritura poética, vertientes que hasta la actualidad se han considerado inconciliables<sup>11</sup>.

Una de las formas de combatir el extrañamiento que subyace a la relación entre sujeto y objeto en la nominación habitual consiste en llevar a cabo un nuevo extrañamiento que efectúe una separación entre el lenguaje habitual y un nuevo lenguaje: el lenguaje poético, lenguaje que no llama al objeto por su nombre sino que lo describe como si lo viera por primera vez, desautomatizando la percepción corriente de los objetos y llamando así nuevamente la atención sobre ellos mismos y sobre el lenguaje que los nombra<sup>12</sup>.

Pero existe otro modo de pulsar los espejos, de producir incomodidad y descentrar el lenguaje alienado, perdiendo, al borde de la angustia, lo "común" del lugar y del nombre<sup>13</sup>; dejando que la "niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia" cubra su rostro olvidado con una máscara y se lance a escribir obscenidades en los territorios públicos del discurso sagrado de la patria-nación, o erija un absoluto de belleza sobre la precisión, la crueldad y la distancia, o incursione en las realidades incongruentes de personajes que no se odian ni se aman.

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

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

Tal vez sea esa misma entrega a la falta de sentido, de la vida, del poema, de la literatura misma, la que permita ir efectuando el viraje desde la poética romántico-maldita de la originalidad a los

modos de composición cada vez más plurales que irán ganando espacio con la vanguardia (técnicas de composición grupales, por ejemplo) hasta ocupar el lugar central de la estética llamada posvanguardista. Porque las citas ocultas y ocultadas de Rimbaud, Hölderlin o Kafka perderán su funcionalidad de malla apenas perceptible y su capacidad de influjo prestigiante, para pasar a exhibirse como citas abusivas, deformadas y parodiadas.

Este recorrido nos lleva también desde la glosa explícita que constituye el texto sobre la Condesa Sangrienta, glosa cuyo trabajo consiste más que nada en una delectación morosa en las escenas de crueldad y en sus posibilidades cromáticas y pictóricas, hasta el collage irrespetuoso que realiza Hilda la polígrafa. En el medio, una vez más, destaca la pequeña pieza teatral que funciona como bisagra entre un tipo de escritura y otro porque presenta en el espacio mismo de la dramatización las dos voces de Alejandra Pizarnik.

En esta obra tensa la que después se autoproclamará bucanera saquea los arcones del teatro del absurdo, pero dialoga fundamentalmente con esos dos textos claves de Samuel Beckett, *Fin de partie* y *En attendant Godot*. De ellos extrae no sólo situaciones, que calca a la perfección, no sólo el tono general o el transfondo filosófico o metafísico, sino el carácter de los personajes, la estructura de los ritornellos, el tono exacto de los elementos que entran en colisión. Lo que indudablemente crece con Pizarnik es la obscenidad, y el gesto desmitificante que no parte en este caso ni del centro de la cultura occidental ni del la voz dominante.

En esta superposición dramática de voces, voces tan propias como ajenas, en esta yuxtaposición de frases obscenas y de versos que emigran desde o emigrarán hacia, la poesía pura, hay una desmitificación que alcanza a Pizarnik misma, un ensañamiento cruel consigo misma, que comienza a levantar la sospecha de que existe algo por detrás de los poemas que va a estallar con violencia para ahogar su propia voz. Ese estallido es precisamente *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

Pero si lo que aparece en *Los poseídos...* parece una tensión dolorosa e insostenible entre lo que muchos críticos han considerado dos voces bien diferenciadas (lenguaje poético original y de una confección formal y temática muy rigurosas opuesto a una escritura paródica y lúdica) en más de una ocasión el personaje de Seg, que en muchos instantes funciona como un alter ego de la figura de poeta de Alejandra Pizarnik y por lo tanto también de la condesa sangrienta, tematiza y explica en forma directa la profunda unión que existe entre ambas modalidades:

CAR: Cuando entrás en el seno de la obscenidad, nunca más se te ve salir.

SEG: La obscenidad no existe, existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida. (P.86)

O la descripción que hace Seg de sus sentimientos que puede también leerse en clave de la nueva empresa escrituraria de Alejandra que trabaja simultáneamente en la alta poesía trágica, que publica, y los textos obscenos, inéditos.

SEG: Siento deseos de huir hacia un país más hospitalario y, al mismo tiempo, busco bajo mis ropas un puñal. (P. 93)

Pero si la poesía pura operaba sobre la lengua como un conjuro mágico que sumergía las cosas en el misterio de su origen metafísico y descubriría sus analogías desatando las posibilidades de semiosis múltiples o exaltaba la pura materialidad del verbo quintaesenciada en un elevado concepto de belleza, los escritos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik alteran el lenguaje desde el lugar del sinsentido, marchando resueltamente en contra de la interpretación y fabricando una erótica de la cacofonía<sup>14</sup>, del encuentro casual<sup>15</sup>, del imperio de lo sonoro no musical: una erótica del ruido.

La lógica de la polígrafa es la de la acumulación de palabras y giros idiomáticos en diversas lenguas y diversos registros que aparecen yuxtapuestos, superpuestos, interpuestos, en un caos que al mismo tiempo es ridículo. El lenguaje se desquicia, elude el dominio del hablante y cobra vida propia. En ese movimiento sus potencialidades se despliegan siguiendo la dirección del absurdo. Las palabras, y hasta las sílabas, se combinan de acuerdo con el sonido, rimas internas y aliteraciones, homofonías y compuestos que crean entes que sólo existen en la grieta del vacío abierta por el "lenguaje roto a paladas"<sup>16</sup>.

Si por momentos el procedimiento compositivo parece acatar la receta dada por Carroll para el *nonsense*<sup>17</sup> (o la dada por los dadaístas para componer un poema, que es casi igual) en todo caso las palabras y los fragmentos de palabras que han sido introducidos en la bolsa han sido cuidadosamente seleccionados de modo tal de permitir la combinación y superposición aberrante de, por ejemplo, la fraseología y palabrería características de la constitución de la nación desde la institución escolar y de la fraseología y la palabrería "prohibidas" de la obscenidad<sup>18</sup>.

El sinsentido delata así toda la violencia que yace escondida tras el gesto aparentemente irresponsable de una niña que juega<sup>19</sup>, en el doble movimiento que se imprime en la desacralización paródica y disparatada del discurso como atributo de la nación y de la cultura oficial y en la inscripción, también desacralizadora, de las malas palabras en el centro de la literatura.

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

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

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

## 2. La poesía: clamor y destino

Cuando Zeus habló a Crisipo no reconoció solamente el límite que es la marca de lo humano, sino que reconoció su propio límite en tanto dios pagano. La imposibilidad de otorgar al hombre el dominio pleno de las cosas y del cuerpo es, en la interpretación de Kierkegaard, una capitulación ante el poder de la Necesidad que proclama, frente a la Razón, su "imposible".

Pero si el hombre acepta ese límite y vive más acá de él, debe buscar la felicidad en la mediocridad y debe desplegar su vida desde la aceptación de las condiciones reales de existencia y la resignación frente a los hechos; debe renunciar a la princesa en virtud de su impotencia. Y sin embargo todos los dones que constituyen habitualmente el orgullo de la razón -la sabiduría, la justicia, la medida, la elocuencia- no pueden hacer nada contra la desesperación, que significa el fin de todas las posibilidades, la

ausencia de toda salida. El límite, el verdadero límite, es el de la muerte, y contra él nada puede la razón.

Por eso Kierkegaard rescata para el hombre toda la fuerza y la legitimidad del clamor que se eleva contra la Necesidad disfrazada de Destino y racionalizada como ética; se alza contra la resignación con la convicción de que si se asume la posibilidad de una comunicación absoluta del individuo con lo absoluto, la pasión infinita de la libertad sostenida por un ente finito, el éxito no es seguro, pero en la tensión del riesgo hay un acercamiento a una verdad sin concesiones y un intento desmesurado por atravesar el límite y abrirse paso hacia la región donde todo es posible.

Es por eso que, como dice Lautréamont, "es difícil distinguir al bufón del melancólico"; es por eso que junto a la revelación de las aspiraciones humanas más altas aparecen la angustia, el dolor y el miedo; es por eso que en el Conde, en Artaud, en Pizarnik, "la risa, el mal, el orgullo, la locura, aparecerán alternando con la sensibilidad y el amor a la justicia y servirán de ejemplo a la estupefacción humana"<sup>20</sup>; es por eso que Ducasse dice "recibí la vida como una herida" y también "aspiro al infinito" y Alejandra escribe "yo he firmado un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura"<sup>21</sup>.

Tal como lo definió Ionesco "No hay alternativas: o bien el hombre es un personaje trágico o, si no, se convierte en una figura ridícula, penosa, prácticamente 'cómica', y al exponer el carácter absurdo que adquiere de tal manera la condición humana, el dramaturgo puede lograr una especie de tragedia. En resumen, el hombre debe soportar cierto grado de infelicidad metafísica o, en caso contrario, ha de convertirse en un ser insignificante"<sup>22</sup>.

Por eso Alejandra Pizarnik, que también se quería princesa en la torre más alta y creía que la poesía no puede desentenderse ni de su libertad ni de su verdad, expone el cuerpo y la angustia como hechos brutos y puede decir, con Kierkegaard, "entre los hombres y yo se levanta un muro de desavenencias. Ya no tengo con ellos un idioma común"<sup>23</sup>, y puede decir, con Artaud, mientras crea un espacio de injurias entre ella y el espejo, que "me fue preciso reencontrar un cuerpo a la altura misma del absoluto e infinito dolor"<sup>24</sup>.

### 3. Las fiestas y los fastos del lenguaje.

Sin embargo el reverso del dolor da lugar también y al mismo tiempo a las fiestas de un lenguaje desquiciado, como un modo de

celebración ritual, a la vez sacrificio y ofrenda, que muestra las mil máscaras de un yo difuminado, multiplicado en nombres y en pronombres, disfrazado con la máscara de "laloc" (la loca, o, lo que es lo mismo, la locutora), que se desguarece en un lenguaje ya no escrito, sino dicho (tal como lo explica Seg en "*Los poseídos...*": "Estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia" (p.100).

Ya lo dijeron Deleuze y Guattari: para escapar a la sentencia de muerte que encierra la consigna, para desviarse del estado de poder y de dominación de lo mayoritario, hay que inventar y que inventarse en una lengua menor, hay que desplegar la potencia material de esa lengua con "una materialidad más inmediata, más fluida y más ardiente que los cuerpos y que las palabras"<sup>25</sup>.

Esto es lo que hace Alejandra Pizarnik, desde *Arbol de Diana* hasta *Hilda la polígrafa o la Bucanera en Pernambuco*, pasando por *La condesa sangrienta* y *Los poseídos entre lilas*<sup>26</sup>. El lenguaje entra así en un juego complejo de claroscuros y revela sus propias facetas semánticas y estilísticas, es decir, su propia ajenidad; el sujeto y el objeto desvelan la multiformidad plurilingüe de sus nombres, definiciones y valoraciones.

No se trata sólo del plurilingüismo que Bachtin<sup>27</sup> apreció en la novela y negó a los géneros poéticos, ni de la necesaria bivocalidad de la palabra femenina en pugna con el discurso monologal del género masculino, sino más vale del mundo distanciado del que habla Kayser en su libro sobre lo grotesco<sup>28</sup>, como un presentarse extraño y siniestro de las cosas que antes nos eran conocidas y familiares.

Este extrañamiento de la lengua, no sólo de la estandarizada (como lo pensaban los formalistas en la oposición entre la lengua de la literatura y la de la vida práctica,) sino también de la poética, este siniestro que procede del alejamiento de lo familiar, como Freud<sup>29</sup> decía, apunta fundamentalmente a desmoronar la seguridad que otorga la costumbre, lo ya dicho en el habla, lo ya escrito en la literatura.

Como lo explicó Sarduy: "todo 'fracasa' aquí, donde sólo llegan a mostrarse los procedimientos falsamente naturales que empleamos para dar ilusión de ellos, para engañar"<sup>30</sup>. Descorrimiento del velo de las ideologías por el choque de los gramas fonéticos, sémicos y sintagmáticos. Cuando el logos se rompe en tanto que absoluto aumenta la distancia entre las palabras y las cosas y se levanta la sospecha de que quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica, conjure y oculte al mismo tiempo.



Es por eso que el lugar de la enunciación se desdobra y se fragmenta de todos los modos posibles<sup>31</sup> : por división de voces, que aunque al principio aparecen separadas por la convención gráfica que opone el enunciado de un personaje al de los demás y al del relator, después se confunden sin llegar a comunicarse jamás, recurso reforzado desde el inicio por la explicación de este procedimiento de fluctuación e itinerancia de los nombres propios:

1) Cada vez que un nombre empieza con *Pe* designa fatalmente al loro Pericles.

Ejemplo: Perimpsey (cuando Pericles o Perico o Pedrito, boxea); Peri Huang (cuando Pericles escucha una perorata acerca del erotismo chino); Pericón Nacional (cuando lo ejecuta munido de algunas patitas). Y siempre así.

2) Mismo método aplicado a la Coja Ensimismada. Ella es todo lo que empieza en *Co*.

3) Ídem para Flor de Edipo Chú. Todo lo que empieza con *Chú* es él y viceversa. (p. 120);

por mezcla de registros lingüísticos en el espacio de una sola voz, donde se mezclan lo público y lo púbico, donde el lirismo se entromete en la obscenidad y la obscenidad se repite obsesivamente por detrás de lo poético:

-Pienso en la anémona, en la balsamina, en esa flor-niña que llaman aciano. Evoco una camelia pegada con scotch-tape encima de una dalia.

o por yuxtaposición de géneros discursivos ajenos entre sí (en "La pájara en el ojo ajeno" se superponen el discurso del folleto comercial con el del correo sentimental del semanario para mujeres, aquí llamado *Correo Semental del ojo ajeno*); por la combinación de idiomas diversos y también inexistentes en un juego lingüístico que más que posbabélico parece apocalíptico:

-Usted anocheció-dijo A.-Su cara es color *turchino carico*.

-¿Por qué no me dijiste antes que hablaste la lengua del danés Dante?-dijo el dueño de un repentino prurito. (p.155);

por la poética de lo casi, de lo intermedio, de lo imperfecto, de lo ignorado que se cifra en la indecidibilidad entre la negación y la afirmación:

-¿Viste Los poetas tembleques?-preguntó Gregoria Cul, la poubelle de Clignancourt.

-Ní-nefirmó Festa para terminar con los metecos tremantes. (p.181)

En la burla del lector y del crítico que el texto realiza en cada poema, atacando cada valor ético, estético y político que supone tienen<sup>32</sup>, llega a insultar directamente a su receptor ("pajericultos lectores"; "¡juná el Larousse, hipócrita lector, mi bolu...").

Entonces Alejandra Pizarnik, a partir de su propio tartamudeo ("cale la cala la calavera"; "las momoscas son las que sasalen"), se asume extranjera a toda lengua y a sí misma, a su propia poesía, y nos trae los ecos del tango, del refranero, de la poesía española; nos desconcierta con latinazgos inventados ("in culo volens loquendi chorlitus"), neologismos que proceden por composición ("el vicariolabio", "la camiseta muerta de frisa") o por elisión ("Dijo laloc (la locutora): -El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda de la sombra hasta la sombra."; "dijo el ciclista etíope o el ciclfope") a partir de palabras y sintagmas existentes en la lengua, pero mucho más frecuentemente por deformación (en "Helioglobo" pasa del 'loro por excelencia' al 'loto por excedencia' ) o por descubrimiento de la estructura de muñeca rusa que subyace a las palabras, que inesperadamente aparecen subcompuestas por otras palabras de existencia independiente en el lexicón o por fragmentos de ellas y que para Pizarnik son por lo general palabras y sonidos que remiten a lo soez ("mallarmearme de risa"; "tu aprobamierda"; Cartuja de Esperma", "Heraclítoris"); vocablos siempre inciertos que desandan estereotipos, que delatan la sinrazón de la lengua automatizada en sus idiotismos y giros fijados por la costumbre (por ejemplo en el juego con la literaridad que opone los días hábiles a los días torpes) y con una vocación de mestizaje propia del barroco latinoamericano que le valió el estatuto de arte nuevo para un mundo nuevo<sup>33</sup>.

Se trata de una "ladrona de marionetas que canta desde el jardín", de una "niña que no debe saber la respuesta a su pregunta" y por eso debe ser que nos altera con aliteraciones, con juegos conceptistas, con perífrasis y con paráfrasis, travestismos y trasposiciones, traducciones imposibles y collages de idiotismos, de los cuales siempre vence el significante como motor de la voz, como fuerza de la escritura ("lengua que, rosada pavlova, rubricaba ruborosa la cosa"). Por eso se destacan simultáneamente la materialidad fónica y la materialidad gráfica de las palabras y las frases (por ejemplo en construcciones tales como "Huang (and two)", "quedate kioto" o "-¡Silencio!-gritó O./ -¡Silencio!-volvió a gritar Ho"). Como bajo los efectos de un gran espejo deformante los versos de Lorca se transforman ("Y yo que me lo llevé al río al Pericles creyendo que era platónico", o "Verdi que te quiero Verdi", "mierda que te verdo mierda" y "verdín color sonámbulo") y los de

Mallarmé ("un coup de dieux n'abolira pof la lézarde") y el azar objetivo de los surrealistas se vuelve "el alazán objetivo", la "Pavana para una infanta difunta" que Olga Orozco le dedicara en "la pavada para una infanta enjuta"; Coco Chanel en Coco Panel que va vestida como "un gordo desnudo", los famosos prólogos y posdatas de Borges en "introitos a la vagina de Dios", y la endechadora en Sacha, la boluda, la que jode, "un volatinerito que adora los galicismos, en particular éste: todo azul"; "la sombreadora" y "la sombrosa" devienen en "sombrerera".

Pero aunque el loro Pericles, que se inició en la literatura con Hilda la polígrafa, dice; " ¡Me cago en el Parnaso!", la lengua que Pizarnik construye en estos textos inclasificables es una nueva versión de una lengua hermética, como lo indica desde el título el personaje de la polígrafa, lengua que llega al colmo del hermetismo cuando reconoce que el pobre Periquito "perora para Pizarnik y para nadie más". Por eso el rechazo que estos textos ejercen en contra del lector no es sólo un rechazo explícito a través de los insultos: es una dificultad de lectura extrema por el exceso de codificación, de trastocamiento de las reglas del lenguaje y de las reglas de los géneros, por la condensación de las referencias contextuales, por la imposibilidad de reconstrucción de un sentido o varios sentidos posibles. El lenguaje vuelve a fracasar a pesar del intento, degradante esta vez, para crear una "lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar por más que el coatf la constriña, la coaccione, la empuje con la suya propia amén de la lengua embalsamada de un tigre; y por menos que Shiova intente reanimarla con sus ocho lenguas cual ocho hermosas guerreras muertas en la lid" (p. 184).

La exaltación de la materialidad fonética de la palabra en el verso, por la cual se ha definido más de una vez al discurso poético, se dispara aquí justamente hacia el disparate, como figura de síntesis y de dispersión al mismo tiempo, intrusión de la oralidad en la escritura, del idiolecto más vulgar en el enunciado poético, y lo acerca, con un gesto exageradamente histriónico, a la enunciación oral, a la diversidad de entonaciones, a las que Bachtin consideraba el vehículo privilegiado de las valoraciones.

Entonces lo menor dentro de lo menor, por el camino obtuso y sucio de la lengua contaminada, pronunciando alevosamente mal ("Nas noches"), esta "Sappho made in Shitland", como se autodefiniría más tarde Susana Thénon, levanta lo residual, lo resistente, lo que sobrevive a la guerra (de las voces, de las palabras, de los géneros), y lo que no permite traducción alguna (tanto por la imbricación fónica y semántica de las palabras y de los estereotipos

como por la referencia constante a un apretado contexto político, social y cultural, hasta de mundillo de las letras argentinas de los años sesenta), como la clave de una poética bastarda, caótica y mezclada. La palabra mal dicha, la palabra maldita según relevos de martirio y revancha, para destituir al falso rey con corona de cartón ("Su Pajestad").

La impostura del gesto autoconcientemente histórico, el baile de máscaras de un carnaval furioso, la lógica de añadido de una carpa de circo bajo la cual conviven la mujer barbuda, el clown, la contorsionista, el bloque de infancia, el devenir-animal. La combinación, típicamente grotesca, típicamente barroca, de elementos que nunca llegarán a constituirse en síntesis ni a resolverse en sumatoria.

Porque en Alejandra Pizarnik los procesos de licuefacción de los cuerpos, degradados y regenerados por la enfermedad y la muerte, son también la licuefacción, la erupción miasmática del lenguaje, lo que este lenguaje dice es también la hipocresía social que reprime lo sexual aunque se (a)sienta sobre el sexo, la perfidia de los discursos oficiales que disimulan la violencia, de las lenguas mayores que intentan ahogar a las menores, la mascarada de una cultura nacional.

La bucanera de Pernambuco, que tiene sueños de espía y el poder de espiar los sueños de los otros, como deseaba Seg, traidora que se traiciona a sí misma, que "simula vigilarse y protegerse a distancia pero en verdad se acecha, se espía, se busca fisuras, se aguarda gestos de fragilidad, a fin de tomar posesión de su terreno baldío" (*Los poseídos...*, p.109-110) sabe que "conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores" ("El gran afinado", p.153).

Si los poemas de Alejandra Pizarnik parecen alcanzar en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* un punto de incandescencia más allá del cual no es posible avanzar lo que acompaña y continúa el periplo de "mirar hasta volverse ciego", lo que rodea y produce el pasaje del poema y la prosa pictóricos al texto vocal, o mejor, multivocal, no es tampoco, no puede ser, un retorno o un retroceso. Es en todo caso un reverso tan imposible como la poesía misma: un lenguaje impuro que desdibuja y da contorno al mismo tiempo a la poesía pura ya escrita. Que una vez más, y con la filigrana del barroco, dice la muerte.

Trabaja entonces las figuras del exceso, una estética monstruosa, atiborrada, que expande la crueldad desde la prosa precisa de *La Condesa Sangrienta* hasta el intervalo de la carcajada grotesca, y que, sin concesiones, desfunda la propia poesía, su estética misma. Inscribe, como al pasar confuso de los significantes, una larga tradición, la cómica, la cómica popular, desde Apuleyo, la cultura cómica medieval, Piero Aretino y Rabelais al *humour* surrealista pasando por los malditos y por Lautréamont, sin olvidar las humoradas goyescas e unamunianas, instalándola e instalándose con ello en el centro de la escena. Preparando, con su enlace Girondo-Marechal, la fortuna del neobarroco perlongheriano de los años ochenta.

---

<sup>1</sup> (*Diat*, I,1).

<sup>2</sup> Si, tal como ha sido señalado, la experiencia del hombre es una experiencia "langagière" (Ricoeur), o sea que es, desde el principio, una experiencia en el lenguaje y desde el lenguaje, cabría preguntarse si hay algo más allá del lenguaje, una experiencia que no pueda ser comunicada lingüísticamente o que no pueda ser percibida en razón misma de la experiencia primigeniamente lingüística que filtra toda otra experiencia ulterior.

<sup>3</sup> Adorno y Benjamin tuvieron una muy clara conciencia de los problemas que suscita esta cuestión desde un punto de vista teórico que coincide con el punto de vista poético adoptado por muchos escritores, entre los cuales se encuentra sin duda A. Pizarnik.

<sup>4</sup> Por eso Iuri Lotman en "El arte como lenguaje" ha llamado al lenguaje sistema modelizador primario, y a la literatura, sistema modelizador secundario.

<sup>5</sup> Me refiero al realismo y al neoclasicismo respectivamente.

<sup>6</sup> Pensamos también en el discurso carnavalesco medieval estudiado por Mijail Bachtín y por Julia Kristeva.

<sup>7</sup> Ramón del Valle Inclán lo dice explícitamente en *Luces de Bohemia*, escena duodécima, de boca del poeta ciego Max Estrella.

<sup>8</sup> Jacques Prévert, "El espejo roto", en *Paroles*.

<sup>9</sup> Peter Bürger trata este problema *in extenso* en su *Teoría de la vanguardia*.

<sup>10</sup> A. P. *Los poseídos entre lilas*.

<sup>11</sup> Este es el caso de Cristina Piña, quien en su biografía de Alejandra Pizarnik incluye extensos pasajes de crítica literaria donde, como ya lo indicara, divide la obra de la poeta en dos grandes corpus opuestos entre sí. Estas dos vertientes textuales aparecen definidas por pares de opuestos tales como dolor / humor, amor / obscenidad, tono trágico-solemne / tono burlesco, vulnerabilidad del yo / afirmación del yo en la provocación.

<sup>12</sup> Ha sido el Formalismo Ruso quien ha destacado este mecanismo y lo ha erigido en rasgo esencial de la literatura bajo el nombre de *ostranenie*.

<sup>13</sup> Esta es, según Foucault, la característica privilegiada por la literatura de Borges para producir en su lector una sonrisa en que se mezclan humor y estupor (*Las palabras y las cosas*).

---

<sup>14</sup> Satisfaciendo a Susan Sontag quien, en *Contra la interpretación*, afirmaba que "en lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte".

<sup>15</sup> Tal como lo definiera Lautréamont para dicha posterior de los surrealistas la poesía surge del "encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección".

<sup>16</sup> A.P. *El infierno musical*.

<sup>17</sup> Carroll: "Se comienza por escribir una frase, luego se la corta en pedacitos, se mezclan los trozos y se los va sacando de a uno, según el más perfecto azar. El orden de las palabras es completamente indiferente".

Tzara: "Para hacer un poema dadaísta:

Tome un periódico

Tome unas tijeras

Elija en ese periódico un artículo que tenga la extensión que usted quiera dar a su poema

Corte el artículo

Corte en seguida con cuidado cada una de las palabras que constituyen ese artículo y póngalas en una bolsa

Agite suavemente.

Extraiga luego cada trozo uno tras otro en el orden en que salen de la bolsa

Copie concienzudamente

El poema será la viva imagen de usted

Y usted será 'un escritor infinitamente original y de una exquisita sensibilidad, aunque el vulgo no lo comprenda'."

<sup>18</sup> "-Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo... -¡Sexual!- gritaron.

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

- ¡Brave! ¡Pish! -dijo la Mame Gruau".

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

<sup>19</sup> Esta interpretación que a primera vista parece oponerse a la que ha desarrollado Miguel Dalmaroni en su tesis doctoral parte en realidad de las mismas bases y comprobaciones pero dista en el cálculo de los efectos textuales. La divergencia parece asentarse en las diferencias entre una lectura desde el grotesco que Bachtín llama modernista, marcado por la nostalgia, la angustia, el existencialismo, y una lectura desde el grotesco festivo medieval. La lectura modernista parece autorizada por la tradición en la cual se asienta claramente la poética de Pizarnik pero no puede excluirse la posibilidad de un uso irónico de la tradición, de una burla de la propia poética. De todos modos aún en ese caso el texto sería tan inocente e irresponsable como es de inocente e irresponsable el carnaval: no hay crítica al estilo moderno porque no hay distancia, pero hay una inversión efectiva de los valores que es rebelde en la medida en que es dialógico y en que su lenguaje repudia el papel de la representación y el autoritarismo del sentido (y de la interpretación) (Kristeva).

---

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

<sup>20</sup> Todas las citas de Lautréamont corresponden a *Los cantos de Maldoror*.

<sup>21</sup> A.P. *Los poseídos entre lilas*..

<sup>22</sup> Comentario de E. Ionesco a propósito de *La cantatrice chauve*.

<sup>23</sup> Kierkegaard, S. *Diario*, IV.

<sup>24</sup> Artaud, A. "Carta a André Breton".

<sup>25</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos, 1988.

<sup>26</sup> Esto es precisamente lo que hace Susana Thénon cuando, en el trayecto que la lleva desde *Edad sin tregua*, *Habitante de la nada*, *De lugares extraños a distancias* y a *Ova completa* decide someter los discursos a una violencia de torsiones y distorsiones.

<sup>27</sup> Bachtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

<sup>28</sup> Kayser, W. *Lo grotesco*. Buenos Aires, Nova, 1964.

<sup>29</sup> Freud, S. "Lo siniestro". En *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1958-68.

<sup>30</sup> Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, F.C.E., 1973.

<sup>31</sup> Estrategia que Pizarnik trabajó exhaustivamente en sus poemas pero desde otro ángulo, en un juego exacerbado con los pronombres que atomizaba la posibilidad de reconocer una identidad.

<sup>32</sup> El resultado de esta política es la desestabilización total del lector o del crítico, característica del grotesco y del barroco, y la disimulación de la voz autoral, la atomización del monologuismo propio de la lírica según Bachtin.

<sup>33</sup> Rojas Mix, Miguel. "El ángel del Arcabuz o el barroco americano". En *El Correo*, año XL, septiembre de 1987. UNESCO.