



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**EL FENÓMENO DE LA PERCEPCIÓN EN TRES RELATOS Y LA CONDESA
SANGRIENTA DE ALEJANDRA PIZARNIK**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

MTRA. MÓNICA SIGG PALLARES

ASESORA:

DRA. ANA ROSA DOMENELLA AMADIO _____

LECTORES:

DRA. CECILIA MARÍA TERESA LÓPEZ BADANO (SECRETARIA) _____

DR. GERARDO ARGÜELLES FERNÁNDEZ (VOCAL) _____

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE DE 2014

AGRADECIMIENTOS

A mi querida doctora Ana Rosa Domenella, por su inestimable guía a lo largo de estos estudios, su amistad y apoyo incondicional.

A la querida doctora Cecilia López Badano, que siempre está en los momentos clave de mi vida, y a quien debo mucho de lo que soy hoy.

Al querido doctor Gerardo Argüelles, con quien siempre cuento, y por leer mi investigación con su minuciosidad y respeto característicos.

A mi queridísimo David Miralles, porque es el ejemplo del verdadero intelectual y artista. Por su cariño, su apoyo constante y su sabiduría inmensa.

A mis padres, que son los pilares que han apuntalado siempre mi vida, a quienes amo y agradezco profundamente su cariño y apoyo infinito.

A todos y cada uno de mis hermanos, que siempre me han cobijado con su enorme cariño.

A mis sobrinos, en especial a Santiago Flores Sigg, por su ayuda enorme en esta investigación.

A todos mis amigos que se han interesado por la culminación de esta etapa de mi vida, y a mis compañeros del doctorado, que tuve la suerte de conocer, respetar y querer.

ÍNDICE DE SIGLAS DE LAS OBRAS DE MAURICE MERLEAU-PONTY EN FRANCÉS

PP *Phénoménologie de la perception*

SG *Signes*

PM *La Prose du Monde*

RC *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*

SC *La structure du comportement*

EQUIVALENCIAS DE LAS SIGLAS DE LAS TRADUCCIONES AL INGLÉS

PP *Phenomenology of Perception*

SG *Signs*

PW *Prose of the World*

SB *The Structure of Behavior*

Introducción.....	2
1. Estado de la cuestión: el asunto Pizarnik.....	9
2. Un campo fenomenológico: la literatura	22
2.1 La fenomenología de la percepción como fundamento teórico para el análisis de la prosa pizarnikiana.....	22
2.2 Maurice Merleau-Ponty y su filosofía.....	24
3. Corpus textual.....	40
4. Encuadre teórico.....	69
4.1 Hacia una filosofía del lenguaje en Merleau-Ponty.....	69
4.2 La poética de Alejandra Pizarnik: un fenómeno de <i>expression</i>.....	79
4.3 La cognición expresiva en la poética de Alejandra Pizarnik.....	84
4.4 El lenguaje como una forma de comportamiento	86
4.5 Lo visible y lo invisible: la Gestalt en la poética de Pizarnik.....	86
4.5.1 El campo sociocultural	88
4.5.2 La problemática del género	92
4.5.3 El problema de la psicología	96
5. Encarnar el verbo: la <i>expression</i> en tres relatos y un ensayo	99
5.1 Manifestaciones del cuerpo viviente en “Escrito en España”	99
5.2 “Los muertos y la lluvia”: un espacio para el discurrir de la conciencia.....	123
5.3 “Juego tabú”: una lectura prohibida	131
6. Penrose-Pizarnik: un fenómeno de intersubjetividad.....	149
6.1 <i>La comtesse sanglante</i> de Valentine Penrose	149
6.2 Pizarnik como Otra: el yo encarnado o la identidad narrativa	155
7. Opúsculo: fragmentos de prosa para una novela imposible.....	168
8. Conclusiones.....	172
Bibliografía.....	175

Introducción

La razón fundamental de este proyecto obedece a una inquietud que ha cobrado importancia en mi papel de lectora de obras literarias y de admiradora del arte en general. Desde el momento en que mi carrera dio un giro hacia la literatura, siempre he buscado en la diversidad de teorías críticas la forma en cómo opera el lenguaje en el artista. Si revisamos las teorías interpretativas de la literatura a partir del pensamiento de Schleiermacher, por empezar solamente con las más modernas, constatamos un hito en los estudios hermenéuticos, que profundizaba en el entendimiento del discurso del escritor e invitaba a ir más allá de ese discurso. Con la cláusula del *close reading*, se inaugura en Estados Unidos lo que se ha llamado el *New Criticism*, que a través de diversas lecturas, presenta la complejidad de las formas artísticas. El significado se encuentra en las conexiones y relaciones de las unidades del texto, por lo que éste se concibe como un artefacto autónomo separado del escritor y el lector, así como de su contexto sociocultural. Tenemos también el estructuralismo, que encasilla los textos literarios en clasificaciones genéricas, que están definidas a su vez por una serie de convenciones arbitrarias, que son las que conectan el texto y a la sociedad a través del discurso. Los estudios posestructuralistas y deconstructivistas problematizan la noción mimética de la literatura examinando las obras a través del lenguaje, al que ven no como un medio, sino como una combinación de convenciones históricas y figurativas, separándolo entonces de la realidad desde su cualidad misma de signo, por no pertenecer éste a lo tangible. De ello resulta que el lenguaje se convierte en “texto”, es decir, en una red compleja de relaciones autorreferenciales, y que llevado al extremo, se desliga por completo de la realidad. Esta tendencia ha sido cuestionada por la perspectiva sobre el lenguaje como “discurso”, otra

corriente surgida del pensamiento de Michel Foucault, que busca las raíces del lenguaje literario en la cotidianidad del lenguaje social, y que se ha ramificado en el nuevo historicismo, los materialistas culturales, las teorías *queer*, la teoría psicoanalista y los estudios culturales, que ven al texto desde su punto de vista social. En estos estudios, para los que prima el uso dialógico del lenguaje, la literatura refleja y refracta la realidad, pero no como lo establece la mimesis, porque la realidad se estudia como una convención, y no como naturaleza, por lo que está sujeta al punto de vista y a la ilusión. Asimismo, estas teorías reconocen la vida interna del escritor, pero regulada por los fenómenos sociales, la época y la pertenencia a un grupo del mismo¹.

Tengo que advertir antes que nada, que no pretendo de ningún modo, primeramente, por el alcance de esta investigación, y segundo por las inherentes limitaciones del pensamiento filosófico que planteo, que es la fenomenología de la percepción, inventar o descubrir una nueva teoría crítica. De hecho, la fenomenología de la percepción no está considerada dentro de las antologías en materia de estudios literarios, y se utiliza más bien en otros rubros, como la psicología, los estudios cognoscitivos, el arte plástico, etc. Lo que pretendo, es descubrir, a partir de esta filosofía, una nueva perspectiva para constatar cómo opera el lenguaje en la producción poética. Si hice un breve resumen de las teorías críticas de la literatura más sobresalientes, es porque creo que la fenomenología de la percepción toca un punto esencial que tal vez éstas consideran en algunos casos, pero que al hacerlo, excluyen automáticamente las demás posibilidades, y es el hecho de que el lenguaje en la fenomenología de la percepción juega un papel intermedio entre el cuerpo y la mente del artista frente al mundo, sin divorciarse de la realidad; esto es, sin asumir la clásica dualidad

¹ Para más referencias sobre la evolución de teorías literarias, ver: Patricia Waugh, *Literary Theory and Criticism, an Oxford Guide*. New York: Oxford University Press, 2006.

del mundo entre la materia y el espíritu y la respectiva pugna entre el realismo *versus* idealismo². Es decir, este planteamiento evidencia una operación holística, donde el lenguaje se convierte en una suerte de extensión del cuerpo del artista, que a su vez es una extensión del mundo y viceversa.

Tampoco propongo mediante este enfoque, una metodología ni un sistema, ya que la fenomenología de la percepción es una forma de indagar el pensamiento y una forma objetivable de asumir la realidad desde las vivencias significativas de la conciencia. Existen sin embargo ciertas nociones de esta filosofía que nos ayudan a interpretar el arte en general y la literatura en particular, precisamente como un fenómeno, pero no en un sentido peyorativo, como si dijésemos que son cuestiones raras o ajenas a la cotidianidad. Todo lo contrario: la fenomenología de la percepción nos acerca al mundo natural y procura volver a unir lo que desde Platón ya estaba separado: el pensamiento y el cuerpo. Habré de dar cuenta de esta filosofía y estas nociones con más detalle a lo largo de esta investigación, para descubrir algo ciertamente fascinante: el hecho de cómo opera la creación de un lenguaje separado de su función representativa del mundo, pero íntimamente ligado a éste y a su creador: el artista.

Para evidenciar este “fenómeno” de surgimiento del lenguaje poético, elegí entre muchos escritores posibles, a una poeta que logra algo como pocos: que uno no se distancie de su obra. Poner un límite mental, emocional y hasta sensorial con Alejandra Pizarnik es ciertamente difícil. No es en vano que a cuarenta (y casi dos) años de su muerte, se la siga leyendo y que no solo sea objeto de estudio de la crítica –como habré de demostrar más

² Cfr. Klaus Held. “Heimwelt, Fremdwelt, die eine Welt”, en: Orth, E. W. (ed.). *Phänomenologische Forschungen. Perspektiven und Probleme der Husserlschen Phänomenologie*. Vol. 24/25. Freiburg in Breisgau: Alber (pp. 305-337), 1991.

adelante- sino que sea objeto de culto de nuevas generaciones de jóvenes lectores. La poesía pizarnikiana tiene una cualidad atenazante, envolvente. Su prosa es enigmática y profunda; su humor, ácido y chirriante. La vida de sus diarios revela un gran sufrimiento, pero nunca autocompasión. Esto entre muchas otras cosas que se podrían decir y por lo que sigue resultando fascinante. Además, la escritura de Pizarnik también tiene una cualidad universal: si bien surge en la Argentina de los 50 y 60, no se siente desgastada. Es una poética que va más allá del lenguaje representativo de una tendencia o de un programa político o social. Si bien sus temas han provocado que se estudie desde las teorías de género y psicoanálisis sobre todo, el lenguaje pizarnikiano recoge las inquietudes del espíritu del poeta con vehemencia romántica, a través de un lenguaje íntimo y una estética personal que resulta atemporal. Sin duda, la escritura de Pizarnik debe leerse con todas las herramientas posibles por la riqueza que tiene, y esta investigación es una más de ellas, por lo que creo que resulta cuando menos, sugerente.

Otra advertencia que debo hacer es que he recogido de la obra de Pizarnik cuatro textos en prosa: “Escrito en España”, “Los muertos y la lluvia”, “Juego tabú” y el ensayo titulado *La condesa sangrienta*. Y lo expreso a modo de advertencia porque podría pensarse que lo lógico que buscaría si estoy analizando cómo surge el lenguaje creativo a la luz del fenómeno perceptivo, es que analizara su poesía. Hay varias razones por las que elegí estos textos y no otros. Una razón, es que separar la distancia del lenguaje “estrictamente poético” -y lo entrecomillo porque en Pizarnik es muy difícil ver grandes diferencias entre su prosa y su poesía- del fenómeno perceptivo es más difícil que hacerlo con la prosa. Es decir, en la poesía por sí misma ya resultaría demasiado redundante un fenómeno que de por sí es sutil y pasa desapercibido en términos físicos; ya no digamos en términos del lenguaje. La prosa abre más la brecha para evidenciar un fenómeno que está íntimamente

imbricado en el pensamiento, el habla y los actos que describen estos textos. Otra razón es que de alguna forma pocos críticos (si no es que casi ninguno, por lo que he investigado hasta este punto), se han ocupado de estos relatos. Cuando se habla de la prosa pizarnikiana se alude casi siempre a *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *Los perturbados entre lilas*. Realmente no sé si se trata de una cuestión de desdén hacia textos que se consideran “menores” y que por ello no merecen atención, pero mi idea no es dilucidar las causas de lo que considero una gran omisión en los estudios sobre la obra de Alejandra Pizarnik, sino poner de relieve partes de ésta que me parecen absolutamente dignas de estudio, y si de algún modo logro despertar un poco de interés en esa parte ignorada del *corpus* poético de Pizarnik, esta investigación habrá servido para algo más que sumar una investigación académica a las que ya existen sobre esta escritora.

La condesa sangrienta es un texto que evidentemente se ha estudiado mucho, pero la perspectiva que planteo aquí tiene más que ver con su relación con el texto de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante* (1969), y la dinámica que se genera desde el punto de vista de la fenomenología de la percepción entre ambas obras, por lo que considero que es una investigación que aporta novedad a lo ya planteado hasta este momento. Además, procuro establecer las diferencias y convergencias entre los dos textos, desde la alteridad y la identidad narrativa, por lo que aliento por medio de mi lectura a que siempre se analice la obra de Penrose para dimensionar la de Pizarnik.

En el primer capítulo de este texto hago un recorrido por los estudios, investigaciones, ensayos, tesis y demás escritos que se han hecho sobre la obra de Alejandra Pizarnik; si bien, lo acoto a dos temas en particular por razón de la naturaleza y alcance de esta tesis: por un lado, limito mis investigaciones a los estudios en prosa –que como dije, salvo por *La condesa sangrienta*, son casi nulos- y al tema del tratamiento del

cuerpo en la obra de Pizarnik. Esos son a grandes rasgos los temas fundamentales sobre los que hago reflexiones y dialogo con otros estudios, sin soslayar por supuesto, aun tratándose de poesía, los libros e investigaciones más importantes sobre la poética pizarnikiana en general.

En el segundo capítulo hablo brevemente de la biografía de Maurice Merleau-Ponty, fundador de la fenomenología de la percepción, y hablo sobre los orígenes y sucintamente sobre la evolución de su pensamiento, sobre todo en lo que se refiere a su filosofía del lenguaje. Después abordo ya el tema mismo de la fenomenología de la percepción en general, sus relaciones con los estudios hermenéuticos y otras filosofías de las que ha abrevado la literatura, y sus posibilidades, límites y acotaciones dentro de las investigaciones literarias, además de que explico de esta filosofía, las nociones que me interesa retomar para abordar el lenguaje poético en general.

El tercer capítulo trata de la presentación del *corpus* textual, es decir del objeto de estudio de esta tesis. Ese capítulo describe y aproxima una interpretación de los textos que se analizarán posteriormente de manera puntual a la luz de la fenomenología de la percepción. Aquí se trata de una lectura preliminar para poner de relieve ciertas nociones sobre las que después se profundizará a lo largo de la investigación.

La cuarta parte de este estudio es la sustentación teórica sobre la que descansa la tesis. Aquí debo también señalar que en realidad el enfoque se centra primordialmente en tres aspectos fundamentales de la filosofía del lenguaje en Merleau-Ponty y su visión fenomenológica: reversibilidad, intersubjetividad y *expression*, que son los aspectos eje de la investigación. Por supuesto, abrevo de y dialogo con otros pensadores y teorías, pero fundamentalmente me referiré casi por entero a la filosofía merleau-pontyana.

El quinto capítulo es el análisis como tal de los tres relatos propuestos. Cada uno se centra sobre un tema de la fenomenología bajo el matiz que propone Merleau-Ponty en particular, a la vez de que todos están interconectados entre sí. Trataré de probar con estos análisis la cercanía de esta filosofía con el arte y los procesos creativos, además de que espero demostrar que la fenomenología de la percepción no excluye necesariamente otras aproximaciones; al contrario, me parece que es un pensamiento globalizador.

El capítulo seis está dedicado a *La condesa sangrienta* y su relación con la novela *La comtesse sangante* de Valentine Penrose. Aquí trato de probar la noción de intersubjetividad y establezco un punto de conexión en el tema de la identidad narrativa con el pensamiento de Paul Ricoeur.

La parte final de este estudio consiste en un epílogo donde retomo de nuevo el tema de la prosa ignorada de Pizarnik para jugar con la idea o sugerencia de que estos “fragmentos de prosa” – como creo indignamente se les ha llamado dada la infinidad de arbitrariedades que se han cometido por esos intentos de “clasificación” de su obra- como una suerte de experimentos (aunque ella no hable de éstos específicamente en sus *Diarios*) en la búsqueda por la novela perfecta, que siempre fue su obsesión. Aproximo en esta parte una hipótesis de “explicación” a este deseo obsesivo por la novela, siendo ella ya una poeta consumada; visión, que por otro lado, nunca tuvo de sí misma.

A continuación doy paso a las conclusiones de este trabajo donde compruebo la hipótesis que aquí planteo, y sobre todo, invito al lector a considerar de nuevo la obra en prosa de Pizarnik, a la luz de una teoría que puede enriquecer la temática que hasta ahora se ha trabajado en una poeta que es fascinante y que siempre puede verse desde múltiples enfoques.

1. Estado de la cuestión: el asunto Pizarnik

Esta parte de la investigación propone dar cuenta de la literatura crítica sobre la obra en prosa de Alejandra Pizarnik, por lo que se evidenciará lo poco que se ha escrito sobre el tema. Evidentemente, hice una revisión de la crítica sobre la poética pizarnikiana en general, pero delimité los temas a lo siguiente: los escritos en prosa que no fueran los *Diarios*, aunque en algunos casos el alcance de las investigaciones ameritaba ser referente directo; la poética de Pizarnik que estuviera relacionada con el tema del cuerpo y que fuera de algún modo un puente con el enfoque sobre el cuerpo que yo doy a mi trabajo; y los trabajos sobre *La condesa sangrienta* en los que se resaltara más el tema de la relación con el texto de Valentine Penrose.

Divido esta sección en tres partes; la primera consta de los libros publicados más recientemente que tienen que ver con los temas arriba descritos; la segunda consta de los ensayos sueltos que se encuentran en la red o en revistas, y la tercera es la parte correspondiente a las tesis doctorales o de maestría que tienen alguna relación con el trabajo que aquí expongo. Tuve que hacer una discriminación ciertamente tajante en lo que respecta a lo que se ha escrito sobre Pizarnik, porque existen infinidad de blogs y trabajos de índole no académica, o bien publicados en revistas no indexadas, que hubiera sido ocioso reflejar aquí, además de que la mayoría se refieren a la poesía. El tema de *La condesa sangrienta* es sobre todo de naturaleza -en los casos no estrictamente académicos- morbosa, y en los que se hacen estudios serios, casi siempre resultan repetitivos de los temas y pocos abordan la cuestión del libro de Penrose de manera más puntual.

El libro más reciente y de los más útiles que se acaba de publicar es la compilación de estudios sobre Alejandra Pizarnik de Adelaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro de título *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede* (2013). Este libro surge del Congreso

de la Sorbona de 2012 dedicado a Pizarnik a cuarenta años de su muerte. Reúne trabajos como los de Cristina Piña, Sylvia Molloy y Carolina Depretis, entre otros, de los que hago uso y me refiero en el cuerpo del análisis de esta investigación. De Sylvia Molloy tomo la idea de “pose” y figura de *dandy* que ella utiliza para recrear el personaje real de Alejandra, y yo le doy una interpretación más acorde a mi propio enfoque. De Andrea Ostrov, que hace referencia a la correspondencia recientemente publicada que mantuvo su padre (y psicoanalista de Pizarnik) con la poeta, pongo especial atención al tema de poesía encarnada, por lo evidentemente ligado que está al mío. De Carolina Depetris, retomo la idea de cuerpo místico, pero le doy un giro particular en un enfoque que tiene que ver más con la ausencia de cuerpo que con el de ella, que es el de la escritura aporética. En “Simbología de la destrucción” de María Isabel Calle, establezco un paralelismo que ella hace con la lluvia como un tópico recurrente en Pizarnik, para vincularlo a “Los muertos y la lluvia” de mi investigación. En “La profanación e inversión del proyecto narrativo” de Cristina Piña abordo con ella el tema de la producción de la novela fallida de Pizarnik, sin embargo yo propongo una hipótesis sobre la cuestión de que Pizarnik nunca se “animara” a escribir su novela. De Damián Tabarovsky, en su “Pizarnik y los 60: estado de una cuestión”, también tomo una noción interesante, la de anacronismo, y le doy un alcance un poco más amplio que la década del 60 que expone Tabarovsky.

Por lo demás, la compilación consiste en una serie de estudios que va desde lo estadístico hasta la función de las traducciones de *Árbol de Diana*, que por supuesto da un panorama más amplio y enriquecedor de la obra de Pizarnik, pero que no cito directamente o de los que no tomo nociones, puesto que no tiene una relación directa con mi trabajo.

El libro *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (2012) de Cristina Piña recoge la totalidad de los trabajos de la misma autora dedicados a Pizarnik. En

sus palabras: “La idea ha sido poner al alcance de los interesados prácticamente todo el material crítico que he publicado y escrito sobre la poeta argentina en los últimos doce años” (9). Algunas de las ideas y conceptos que expongo en esta tesis los tomo prestados de este libro, si bien siempre desde la perspectiva de mi marco conceptual. Temas como la obscenidad de la palabra, la definición de género literario, el silencio, la encarnación, el cuerpo escindido, la construcción poética, la vida y obra como texto, y otros más, son los que recojo para presentarlos bajo la luz de la fenomenología de la percepción y el funcionamiento del lenguaje expresivo desde esta instancia.

Alejandra Pizarnik (1998) de César Aira es un texto insoslayable para los estudios críticos sobre la poeta argentina. Es un libro que reúne las pláticas sobre la misma en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el 96. Básicamente se trata de una serie de ponencias que se dedican a desmitificar el cliché Alejandra Pizarnik, y de aquí tomo prestado un concepto que repetiré a lo largo de la tesis, que es la “combinatoria de términos”, al que me referiré más puntualmente en su caso.

Otro texto que es imprescindible leer para comprender sobre todo los textos de sombra de Pizarnik es *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003) de María Negroni. Es un estudio minucioso y revelador de la profundidad de la poética perturbadora de Pizarnik y el efecto que causa. Además, como siempre, Negroni es “quirúrgica”: toca lo que otros rodean siempre o que solo mencionan superficialmente, y es la relación del libro de Valentine Penrose *La comtesse sanglante* (1969) con *La condesa sangrienta de Pizarnik*. A Negroni le debo muchas nociones que desarrollo sobre esa relación especular entre los dos libros y que profundizo en el capítulo dedicado a la Condesa de este trabajo.

Ana María Rodríguez Francia escribe *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik* (2003) que es un libro resultado de la publicación de sus tesis doctoral, que aborda tres obras en prosa de Pizarnik: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *Los poseídos entre lilas* y *La condesa sangrienta* desde una perspectiva bajtiniana, dialogando con teorías de Freud, Heidegger, Lacan y Mallarmé, entre otros. Es un texto que “desmenuza” ciertos temas de forma interesante, si bien, no guarda relación directa con la perspectiva en la que me enfoco en este trabajo.

De Cristina Rivera Garza tenemos *La muerte me da* (2007) que es propiamente un *thriller* policíaco, en el que unos versos de Alejandra Pizarnik aparecen como parte de la evidencia que rodea a un cadáver. La novela es un híbrido de crítica literaria y ficción, donde el personaje de la propia autora se inscribe como la lectora última del enigma que rodea el cadáver y su asociación poética con Pizarnik. De este libro tomo la noción del deseo de Pizarnik de escribir una novela, siendo ella ya una poeta consumada y sobre todo esa curiosa inversión del deseo tradicional del escritor por ser poeta.

Carolina Depetris escribe un trabajo que titula “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la ‘crueldad’ poética” (2008) en el que ubica a Alejandra Pizarnik “en una línea de tradición poética moderna que promueve la aporía de buscar una palabra poética ‘pura’ utilizando el código convencional de la lengua” (Iberoamericana 61). A partir de este texto, fue posible establecer la conexión con mi investigación desde la perspectiva de la expresión creadora y la insuficiencia del lenguaje en Pizarnik.

En “Una escritura de papel: Alejandra Pizarnik en sus manuscritos” (2007), Mariana di Cío hace un breve análisis de la materialidad en el trabajo de Pizarnik; es decir, literalmente la forma en la que plasmaba sus ideas en el papel, además de describir ciertos elementos de sus movimientos de creación. Trabaja a Pizarnik no desde su poesía, ni su

biografía, sino desde su acción y su materialidad; por lo tanto, es importante esta perspectiva con respecto a la forma de operar de su lenguaje en lo tangible.

“La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*” (1999) de Fiona Mackintosh es un interesante ensayo en el que la autora da cuenta del remarcado interés que Pizarnik sentía por *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, y cómo es que dicho interés influyó de manera directa en incontables ocasiones en su obra, tanto en la poética como en la prosa. Ya sea a manera de palimpsestos o citando textualmente diálogos de los libros de Carroll, y haciendo tan solo algunas modificaciones, Pizarnik no deja de presentar su afinidad con Alicia. Según Mackintosh hay una búsqueda incansable de ese "jardín" al que Alicia también quiere entrar. Esa renuencia a crecer y a entrar al tedioso mundo de los adultos, el interés por la locura y la muerte, todos son elementos que según Mackintosh son conjugados por Pizarnik en sus escritos, siempre dejando relucir referencias a Carroll. El artículo se compone entonces de varios elementos y citas para sustentar dichas ideas. El enfoque de este artículo está primordialmente centrado en la poesía, sin embargo la forma en que la autora analiza la manera de escribir, su forma de “escondese en el lenguaje” recurriendo a varios autores es pertinente para entender cómo opera la creatividad pizarnikiana como palimpsesto, sobre todo al referirnos a *La condesa sangrienta*.

“Memoria del vacío: Una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías” (2000) de Alicia Borinski, es un breve artículo que comienza hablando de las relaciones de Pizarnik con su lengua materna y sus orígenes, y de cómo ella era un tanto ajena a los mismos. Retoma ciertos testimonios y habla de forma elocuente de la relación de Pizarnik con otros escritores, todo esto para posteriormente hablar de la comunidad judía en Argentina; particularmente de los escritores con dicha ascendencia y de los nexos borrosos

pero existentes entre sí. Este ensayo funciona solo como referente de la condición judía de Pizarnik, sobre la que se hace referencia en “Los muertos y la lluvia”.

“Para una lectura de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik” (2000) de Graciela Aletta de Sylvas, es un artículo que se enfoca primordialmente en este ensayo de Pizarnik y en el que se hace una suerte de análisis de algunos fragmentos aunado a un cierto seguimiento histórico, así como un despliegue de las nociones de vampirismo en la literatura y su relación con la Condesa. Todo esto para concluir con una analogía entre el lenguaje y el vampirismo, remarcando que este ensayo sobre la Condesa fue un hito en la escritura de Pizarnik como un reflejo de ese lenguaje que terminó por volverse violento y extremo culminando en la creación de otros textos como *Hilda la polígrafa* y *Los poseídos entre lilas*. Es una aproximación en la que da cuenta del sentir de la autora con respecto al ensayo de la Condesa y aunque se hacen reflexiones, funge como un capítulo de un libro, por lo tanto, es un ensayo que no profundiza literariamente en la idea de ensayo pizarnikiano ni lo relaciona con el texto de Penrose (1963).

“Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual” (2000) de María Negroni, es un texto que se erige una como fuerte crítica a la evasiva que los estudiosos han hecho en general hacia los textos de sombra de Pizarnik; así como a las pocas lecturas que se llega a hacer de los mismos. Señala la similitud entre *Los poseídos entre lilas* y *Final de partida* de Samuel Beckett, refutando fuertemente una hipótesis de Cristina Piña. También condena absolutamente el hecho de que en ese abandono de los textos de sombra ni siquiera se haga una lectura de los que los anteceden o se nombren las corrientes en las que se fundamentan, como en el caso de *La condesa sangrienta*, donde señala que tanto Piña como Susana Haydu afirman no haber leído el libro de Penrose; o en el caso de *La bucanera de Pernambuco*, donde se omite por completo el carácter neobarroco de los textos. Para

Negroni, los textos de sombra de Pizarnik son un estallido desbordante de su discurso y la distancia entre éstos y su poesía da cuenta de que ésta es un intento por remarcar una fisura en la realidad, donde se expresa siempre algo del orden de lo inasimilable. Se trata de un texto muy contundente en su crítica, y me parece fundamental como punto de partida para trabajar la prosa pizarnikiana y *La condesa sangrienta*.

“Estudio apriorístico de la respuesta emocional estética primaria a *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik” (2011) de Óscar García Álvarez, no es tanto un análisis literario del ensayo de Pizarnik, sino un estudio psicológico-literario, cuyo enfoque primordial es estudiar la respuesta emocional de los lectores, más que analizar la obra o debatir las ideas de los críticos. Si bien el enfoque está más centrado en la reacción psíquico-emocional que deja un texto literario al lector, toma como base el texto de Pizarnik dado su carácter ambivalente y polémico, particularmente en la compleja identificación de los lectores hacia un personaje tan siniestro. Es un análisis que puede no ser una revisión del texto como tal, pero su enfoque es útil sobre todo para establecer un posible paralelismo en la respuesta somática de Pizarnik con respecto al texto de Valentine Penrose, y los lectores del ensayo pizarnikiano.

Fiona Mackintosh trabaja con varios temas que fueron censurados por la misma Pizarnik en sus textos, importante razón por la cual muchos no fueron publicados y se encuentran en las cajas del archivo de Princeton. Dichos temas por lo general implican el amor y un fuerte erotismo lésbico. Mackintosh analiza varias de las implicaciones del porqué fueron censurados y muestra fragmentos de dichos textos. Aunque este artículo no trabaja principalmente con *La bucanera* o *La condesa*, hace referencia a los mismos, ya que los toma como punto de partida para la construcción de la prosa pizarnikiana.

El ensayo de Concepción Pérez Rojas, “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno” (2003), hace una especie de estudio psicológico de la vida de Pizarnik cotejándola con su obra y enlazando la creación y la locura como una forma de subjetivación que en la poeta siempre le remite a los orígenes en una constante pugna con la temporalidad de su existencia. Este ensayo es interesante por el vínculo indisoluble entre obra y vida de la escritora argentina y se relaciona con la hipótesis de un lenguaje o expresión creativa somatizada.

“Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik” (1996) de Miguel Dalmaroni, es un enfoque que problematiza las lecturas que se hacen con respecto a la relación entre la obra de Pizarnik y su vida. Es una crítica a los intentos de establecer dicotomías entre una y otra, y propone una lectura desde una perspectiva más amplia, en la que se involucren los costados éticos y políticos, así como las tendencias literarias de la época, que según el autor marcan formas de constitución identitarias. Dada la propuesta que parece ir más allá de la lectura de la vida y obra de Pizarnik para abogar por lecturas que van más allá de las tendencias literarias propuestas, entre ellas la insistente mención que se hace en buscar un abordaje distinto de la vida y obra de Pizarnik, hace que este ensayo sea parte fundamental del *corpus* crítico de la autora.

“Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik” (2008) de Mariana di Ció, es probablemente el único ensayo serio y disponible que habla directa, aunque brevemente, también, sobre “Juego tabú”. Este artículo aboga por la importancia de las referencias visuales en la obra de Pizarnik y que va desde la materialidad de lo escrito, hasta los dibujos, y por último, a las referencias que se hacen de algunos cuadros en su obra. La propuesta es que, pese a que la obra de Pizarnik se considera totalmente hermética y no es susceptible de ser pensada por un metalenguaje (ya que sus propias creaciones son un juego

con el lenguaje para sí), lo visual se presenta como ese punto de partida donde las palabras resultan limitadas, y según la autora está presente a lo largo de la obra de Pizarnik como un elemento importante de sus construcciones. Dentro de esta argumentación se hace la mención de "Juego tabú" como ejemplo de una "ecfrasis", con la que Pizarnik juega (valga la redundancia) y da cuenta de la "reverberación de la pintura y lo visual" (212) en su obra.

"Deseo de la palabra en Alejandra Pizarnik. Sabotaje y confrontación de la antología" (2013, UNAM) es la tesis de maestría de Ana Sofía Negri, que trabaja con la antología de la obra de Pizarnik y el nombre que recibiría: *El deseo de la palabra*, definiéndola como un texto acorde a la manera en la que Pizarnik escribió durante toda su vida, es decir, subversiva. Esta investigación es un recorrido de la antología, pero no tanto para estudiar cada trabajo sino para hacer un análisis de la forma en la que ésta fue configurada en sí misma (en gran parte por la propia Pizarnik aunque con modificaciones de la editorial). Dicha configuración permite pensar la manera en la que Pizarnik llevaba a cabo su incansable búsqueda del lenguaje y da pie a entrever algunas de las inconsistencias en la construcción de la obra, perpetuadas no por Pizarnik, quien buscaba una antología fuera de los cánones de la literatura, sino de la misma editorial al no respetar del todo los deseos de la poeta, tema discutido largamente por Cristina Piña, y Carolina Depetris entre otros. Esta tesis le dedica un espacio significativo a textos en prosa pizarnikianos, en particular a *La condesa sangrienta*, que se aborda no como un texto en particular, sino que considera valioso porque habla de otra perspectiva en la escritura de Pizarnik. De alguna forma permite dar cuenta de un despliegue diametralmente diferente de su escritura, que se puede observar a lo largo de la antología, pero no de forma cronológica "convencional", sino a la manera personal de la poética de Pizarnik. Dado que se trabaja con la antología se le da un lugar y una cierta lectura a los "textos malditos" y otros más en prosa, si bien no es

el enfoque principal. Este es de los pocos estudios que le dan un espacio a la obra en prosa de Pizarnik.

“Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik” (2010, UNAM) es la tesis doctoral de Mara Donat, cuyo enfoque principal es realizar una "hermenéutica literaria" a partir de una epistemología del cuerpo, realizada a partir de la lectura y enfoque desde diversas disciplinas de corte humanista que de alguna forma han trabajado el tema del cuerpo más allá de lo biológico (como el psicoanálisis y la antropología). El estudio es comparativo con el fin de demostrar algunos de los puntos comunes y las divergencias que conforman lo que la autora denomina como "la poética del cuerpo", punto que funciona como el pivote de la tesis. El objetivo es tomar al cuerpo como una herramienta epistemológica para interpretar el texto poético que, según la autora, está conformado como un texto abierto a la interpretación. Se busca destacar que en la escritura contemporánea no existe una dicotomía entre texto y corporalidad, sino un vínculo estrecho, no escindido, lo cual da como resultado una relación del cuerpo y la palabra distinta a la de la tradición occidental previa. Esta tesis es pertinente al tema de mi investigación, por el enfoque que se le da a la relación entre cuerpo y escritura. Particularmente en el capítulo I, en el apartado "La auto-representación del cuerpo" la autora presenta un enfoque de la lectura de la concepción de cuerpo para después materializarla en la cuestión de la escritura; esquema ligado a lo que yo propongo en mi investigación. Se habla de "esquema corporal" como una figuración general que tienen todos los seres humanos del cuerpo humano y de "imagen del cuerpo" (concepto psicoanalítico) como la imagen personal que cada uno concibe de su propio cuerpo y que después se simboliza. Pese a que el abordaje hermenéutico de los textos es únicamente de la poesía, la concepción del cuerpo y cómo opera en el lenguaje poético, hacen de esta tesis una lectura insoslayable para el tema que me ocupa.

“Alejandra Pizarnik: Una voz personal” de Vanessa Tello (2012, UNAM). La propuesta de esta tesis es hacer una separación tajante entre la poesía de Pizarnik y su escritura. A partir de la propuesta de Walter Mignolo, la autora hace una crítica a las lecturas que unen la vida y los escritos de poesía y refuta la idea de que lo escrito por la poeta pueda concebirse como un "confesionario"; en cambio, retoma dos términos, el de “yo-poeta”, como esa amalgama entre el poeta como persona real enunciante y lo que se dice en la poesía, y el de "voz" que se concibe como un sujeto de lenguaje y para el lenguaje, voz concebida únicamente en un plano imaginario y que es la que se expresa en la ficcionalidad de lo escrito. La autora se inclina por revisar a Pizarnik desde el segundo concepto.

“La convulsión orgiástica del orden: sujeto, cuerpo y escritura en Alejandra Pizarnik y Armonía Somers” (2010, Universidad de Barcelona) es la tesis con la que Nuria Calafell obtuvo su doctorado, y probablemente esta es una de las tesis más complejas que se pueden tomar como referencia. Su objetivo, a muy grandes rasgos, radica en ubicar "quién escribe y desde qué lugar" tomando como referencia a Alejandra Pizarnik, en particular sus *Diarios* y a Armonía Somers con base en tres de sus escritos. Dicha pregunta intenta ser respondida mediante el seguimiento de lo escrito y de la figura de las dos autoras, a través de diversas teorías que incluyen algunos conceptos de Derrida, Deleuze, Guattari, Lacan y una suerte de comparación con lo realizado por otros escritores como Antonin Artaud e Isidore Ducasse. Todo lo anterior girando alrededor, no tanto de una revisión textual, sino de pensar los límites que buscan abarcar al sujeto unario-unitario, el lenguaje simbólico y la corporalidad contenida.

Sin duda esta investigación trabaja con la problemática del cuerpo en Pizarnik, particularmente con la expresión del mismo en su escritura. Me parece que dicho trabajo se

hace de forma general aunque tomando como referente casi siempre los *Diarios*. El enfoque que busca hacer es tanto el cuerpo como la subjetividad en la escritura de Pizarnik y Somers. "Cuerpo, sujeto y escritura: en los diarios de A. Pizarnik", es de hecho el ensayo que esta tesis desarrolla con mayor profundidad.

“Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik” (2000, Warwick University) de Fiona Mackintosh es un estudio sobre el concepto de infancia en la obra de estas dos autoras. Sin embargo, Mackintosh le da más peso a la infancia de Silvina Ocampo, mientras que la de Pizarnik es "utilizada" como un útil punto de comparación, pero igualmente habla de la niñez de ambas poetisas, revisión no solo en un sentido biográfico-cronológico, sino que se presenta sincrónicamente a la infancia o lo infantil, que atraviesa tanto sus obras, como sus formas de subjetivación. Mackintosh hace un despliegue curioso del concepto de infancia, y sacándolo de su uso meramente nominal, lo utiliza para hacer una lectura de la obra de ambas poetisas, entre las cuales finalmente hará una comparación. Esta tesis trabaja mucho con la poesía de Pizarnik, sin embargo, en el despliegue que hace sobre la infancia, permite que Mackintosh presente una Pizarnik estudiada no tanto por su poesía, ni por su vida personal sino por elementos constituyentes tanto de su subjetividad como de su obra en general, tales como la muerte, la locura y evidentemente, la infancia.

“Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik” (2001, Universidad Autónoma de Madrid) es el título de la tesis doctoral de Carolina Depetris, quien plantea dos enfoques principales para hacer este estudio acerca la estética y el sistema poético de la obra de Pizarnik. Habla de las diferentes concepciones que se han tenido de la palabra a lo largo de la historia y de cómo una, la del siglo XIX, opta por alejar a las palabras de una carga histórica de significado, de un sentido almacenado, sino que

busca restituir al lenguaje en sí mismo. Ya no se trata de la palabra que habla de la cosa o de su función en tanto representación, sino del "ser" en sí de la palabra, posición que según Depetris es la que Pizarnik adopta en su búsqueda poética. El segundo punto de la tesis presenta la posición del poeta; la necesidad de que éste muera para que "no hable su ser que es por la palabra, sino para que hable el ser de la palabra"(19). Depetris se pregunta cómo se puede llegar a ese punto sin caer en una trampa. Sin embargo, hacer un estudio sobre esta forma de proceder genera grandes dificultades, por lo tanto, Depetris se pregunta cómo analizar un ejercicio poético que se sustrae a sí mismo. Este abordaje metodológico se realiza mediante un "tono", es decir, más que explicar, se busca entrecruzar y atender ciertos problemas, mediante la pertinente utilización del concepto de "rizoma" de Deleuze y Guattari, que se ajusta a la forma de trabajo requerida.

A su vez, Depetris afirma que la búsqueda poética de Pizarnik es tanto poética (valga la redundancia), como ontológica. Es una búsqueda extrema siempre en dos niveles, que Depetris propone seguir para su tesis. En la realización de dicho estudio se propone integrar los textos desalojados de Pizarnik y considerarla como lectora para concebir desde otro ángulo la relación que ella tenía con la literatura, con la creación literaria. La tesis se trabaja de manera "binaria": "primero analizando la poética de Pizarnik desde los principios de concentración y posesión de una identidad ontológica y poética; la segunda parte es un desmoronamiento de esa lectura a partir de una poética sujeta a los principios de diferencia y despojamiento de identidad y de alteridad"(71).

"¿Qué significa traducirse en palabras? Alejandra Pizarnik und das Thema der Sprache" (2007, Friedrich-Schiller Universität) es la tesis doctoral de Ivonne Reishcke; una suerte de compilación biográfica y una lectura interpretativa general de la temática en la obra de Pizarnik. En este texto Reischke hace una lectura breve solo del primer párrafo de

“Juego tabú” y lo compara con otro de sus poemas, para vincularlo al tema de la música. Desafortunadamente, el tratamiento que le da al texto es muy breve y poco profundo.

2. Un campo fenomenológico: la literatura

2.1 La fenomenología de la percepción como fundamento teórico para el análisis de la prosa pizarnikiana

Comienzo por citar dos epígrafes que introducen la edición en inglés de *La fenomenología de la percepción*³:

“En este texto, el cuerpo-organismo está ligado al mundo a través de una red de significaciones primarias, que surgen de la percepción de las cosas.”

Michel Foucault

Vivimos en una era de tele-presencia y realidad virtual. Las ciencias de la mente están finalmente rindiendo homenaje a la centralidad del cuerpo y el mundo. Todo alrededor nuestro nos induce a la intimidad de la percepción, la acción y el pensamiento. En este nexo emergente, la obra de Merleau-Ponty no puede ser más vigente ni enseñarnos más...la *Fenomenología de la percepción* cubre todos los frentes, desde las simples rutinas de percepción-acción hasta la totalidad de la consciencia, la razón y el elusivo yo. Una lectura esencial para cualquiera a quien le importe la mente corporizada.

Andy Clark, profesor de Filosofía y director del Programa de Ciencias Cognitivas de la Universidad de Indiana.

³ Maurice Merleau-Ponty. *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, New York: Routledge Classics, 2002. De ahora en adelante, salvo comentario contrario, las traducciones son mías, a partir de la obra en inglés citada aquí. Aunque cito directamente de la obra en inglés, me referiré siempre a ella en español.

Según estos dos acercamientos, pareciera que toda nuestra actividad estuviera centrada en la percepción y sobre todo en esta idea de mente corporizada, concepto en el cual me detendré más adelante. ¿Pero qué tiene que ver esta filosofía, o mejor, cómo podemos acercarnos a una poética y a una estética literaria en particular a través de la fenomenología de la percepción? Veremos a lo largo de esta investigación la pertinencia que tiene tal acercamiento en una poética que se ha enmarcado (para bien o para mal) dentro de la estética surrealista desde una perspectiva diferente de las que se han abordado comúnmente (sin descartarlas o denostarlas, e incluyéndolas en una perspectiva más global), como son los estudios de género, el psicoanálisis o el feminismo.

La obra de Merleau-Ponty, fundador de la fenomenología de la percepción, está cobrando vigencia a pesar de que ya ha pasado más de medio siglo de su concepción. En el rescate de las nociones sobre el cuerpo y el espíritu, o la mente, a los que se vuelve en estos días en los que ninguna perspectiva metafísica es suficiente para aliviar las tensiones y el relativismo que pareciera, nos da la posmodernidad, intentamos recobrar un sentido en lo más inmediato que tenemos y con lo que nos enfrentamos al mundo: nuestro cuerpo. La fenomenología de la percepción, sin embargo, no es una filosofía del cuerpo físico, sino de la “carne”, y a lo largo de esta investigación veremos en qué consiste y cómo se proyectaría para un análisis en términos de objeto cultural, como lo es la literatura.

Para acercarnos al análisis de un lenguaje poético a través de esta perspectiva, debemos hacer un recorrido que nos permita elucidar de qué modo la fenomenología de la percepción, apuntalada con conceptos como el campo fenoménico y el cuerpo, nos permitirá una interpretación de este lenguaje más profunda y más completa.

2.2 Maurice Merleau-Ponty y su filosofía

Maurice Merleau-Ponty nace en 1908 en Rochefort-sur Mer en la costa occidental de Francia. Su padre muere en la Primera Guerra Mundial y entonces se traslada con su madre a París, donde se forma en los liceos Janson-de-Sailly y el Louis-le-Grand antes de entrar a la École Normale Supérieure (ENS) de 1926 hasta 1930, donde obtiene su *Agrégation de Philosophie*. Se hace acreedor a una beca del Centre National de la Recherche Scientifique de 1933 a 1934, situación que le permitió investigar sobre la percepción. Después de ser profesor del liceo de Chartres, el ENS y el liceo Condorcet, Merleau-Ponty sirvió en la Segunda Guerra Mundial hasta la rendición de Francia, con lo cual fue desmovilizado. Fundó junto con Jean-Paul Sartre un grupo de resistencia llamado Socialisme et Liberté, y obtuvo su doctorado en 1945 con base en dos disertaciones: *La Structure du Comportement* (1942) y *Phénoménologie de la Perception* (1945). En 1952 obtuvo la cátedra de Filosofía en el Collège de France. Fue el miembro más joven encargado de tal posición, que tuvo hasta su muerte en 1961 (Romdenh-Romluc 1-2).

En el prefacio a la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty adelanta o resume su concepto de fenomenología. Su influencia primordial es, por supuesto, Edmund Husserl, reconocido fundador de tal pensamiento. Otras influencias que se reconocen en su obra vienen de Martin Heidegger, René Descartes, Jean-Paul Sartre, Immanuel Kant, Ferdinand de Saussure, Simone de Beauvoir, Henri Bergson, Claude Lévi-Strauss y Edith Stein por nombrar a algunos, además del gran impacto que causó en su obra la psicología Gestalt. Principalmente se pueden encontrar dos etapas en la filosofía de Merleau-Ponty: primeramente la basada en las *Méditations*

Cartésienes(1931)⁴, y la segunda en *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* [La Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Trascendental: Introducción a la Filosofía Fenomenológica] (1936) de Edmund Husserl⁵.

El pensamiento de Merleau-Ponty surge de la misma preocupación de Edmund Husserl en el sentido de que para éste, la filosofía y la ciencia tienen insuficiencias, es decir, no completan nuestra visión de la realidad. El proyecto de Merleau-Ponty se centró básicamente en complementar, y darle un matiz propio a la filosofía husserliana. Él sostiene que el marco conceptual en que están basadas las nociones sobre la conciencia, el mundo y sus relaciones, es primordialmente un reflejo distorsionado de las cosas que procura describir. A esta forma de pensar la llama “pensamiento objetivo” (PP 62). La propuesta fenomenológica consiste en revisar sus defectos y proveer un marco conceptual alternativo. Este marco conceptual consiste en el “campo fenomenológico”, es decir, la región del mundo percibida, como “presentada” al que percibe. Para Merleau-Ponty el “pensamiento objetivo” es fundamentalmente una serie de hipótesis que informan acerca de toda investigación científica y filosófica, y como toda hipótesis, está sujeta a una revisión y eventual objeción por medio de evidencia concreta. Por medio de largas investigaciones y observaciones (incluidos los casos patológicos de la alucinación, entre otras cosas), Merleau-Ponty reúne descripciones de diferentes formas de experiencia vivida (*Erlebnis*). Para ello, utiliza la “reducción fenomenológica”, que es básicamente la suspensión de las preconcepciones y

⁴ Edmund Husserl. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Strasser, S. (ed.). HUSSERLIANA I. Den Haag: Martinus Nijhoff, (1963).

⁵ Edmund Husserl. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Ströker, Elisabeth (ed.). Hamburg: Meiner, 1954.

asunciones que tiene el “pensamiento objetivo” para poder con ello describir la experiencia vivida de un modo que no las presuponga. El objetivo es que hasta donde sea posible, la descripción de la experiencia sea lo más “neutral” posible y que sea capaz de proveer de evidencia independiente que contrarreste o afirme las hipótesis del “pensamiento objetivo”. Los resultados que arrojan sus investigaciones lo impulsaron a rechazar este tipo de pensamiento, que finalmente no puede describir la percepción. La idea de que las experiencias percibidas no son más que la suma de sus sensaciones primarias, no intencionales, no se puede sostener. La noción de sensación es por tanto, profundamente problemática. El “pensamiento objetivo” no tiene los recursos conceptuales a mano para aprehender la manera en la que la experiencia percibida está organizada. El llamado “intelectualismo”⁶ trata de dar cuenta de la experiencia percibida en términos de principios racionales que se aprehenden por medio del pensamiento conceptual. Esto no es posible, según Merleau-Ponty. La otra opción al “pensamiento objetivo” es dar cuenta de la percepción apelando al “empirismo”⁷; pero la distribución y la conjunción de los fenómenos no son la causa de los significados perceptivos que surgen de ellos, por lo tanto, el “pensamiento objetivo” debe ser rechazado para poder dar cuenta adecuada de la percepción.

Proponiendo este rechazo tanto al intelectualismo como al empirismo, Merleau-Ponty se aboca a la tarea de encontrar una “región” donde la conciencia se haga

⁶ Merleau-Ponty considera entre dos alternativas; el empirismo y el intelectualismo, que son dos acercamientos teóricos a la percepción. Las teorías intelectualistas conciben al mundo como constituido por entidades que se sitúan en relación externa entre sí y que interactúan de manera causal. Una implicación de esta noción es que la conciencia no puede ser otra-cosa-en-el-mundo, porque las cosas del mundo están determinadas de manera causal. Por ende, Merleau-Ponty, piensa que ello nos lleva por fuerza al idealismo trascendental (y aquí niega la noción de Husserl de “ego trascendental”); es decir, la tesis de que la conciencia se halla situada fuera del mundo y lo constituye (PP 42).

⁷ El empirismo sitúa a la conciencia como otra-cosa-en-el-mundo, y por ello es susceptible a las leyes de causalidad. Percibir no es algo que la conciencia *haga*, es algo que simplemente *sucede*. En este sentido, las sensaciones están combinadas por procesos causales. Merleau-Ponty plantea el problema de que el empirismo sostiene por un lado, que son las propiedades intrínsecas de las sensaciones las que determinan cómo se combinan. Pero afirmar tal cosa significa renunciar a la idea de que son no-intencionales y con ello se pierde toda noción de sensación (PP 18).

presente y para ello recurre a lo más inmediato con lo que percibimos el mundo, es decir, el cuerpo. El tema central de la filosofía merleau-pontyana desde su primera obra *La Structure du Comportement* (1942) hasta *Le Visible et L'invisible* (1964)⁸, es el modo en cómo el “fenómeno del cuerpo” se integraría dentro de la filosofía kantiana, de manera que cada uno de nosotros no seríamos tanto una “conciencia” como un “cuerpo” que asume y constituye el mundo. En la *Phénoménologie de la Perception* afirma: “...por tanto, para rehacer contacto con el cuerpo y con el mundo, debemos redescubrirnos a nosotros mismos, ya que percibiendo como lo hacemos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y por tanto, el sujeto de la percepción” (239). Por lo tanto, el hecho de nuestra corporalidad conforma nuestra experiencia perceptiva en una estructura *a priori* por la que se presenta a sí misma como conciencia; es nuestra “corporalidad intencional” la que brinda la posibilidad de sentido a nuestra experiencia al asegurar que su contenido –las cosas que se presentan en nuestra experiencia- esté rodeado de referencias al pasado y al futuro, a otras cosas y lugares, a situaciones y posibilidades humanas. A riesgo de que se acusara a tal afirmación de tesis psicologista (finalmente Merleau-Ponty se basa en la obra de psicólogos alemanes como Kurt Goldstein), Merleau-Ponty anticipa una respuesta: la filosofía y la psicología, dice, no se excluyen entre sí. Precisamente por el hecho de que el hombre es trascendental, en el sentido de que es el hombre quien dota de sentido a las cosas, la idea psicológica del hombre es al mismo tiempo la idea filosófica del sentido de las cosas. Para una posible afirmación de que la psicología es comparable en su metodología y ontología a las ciencias naturales y que por ello pudiera reducirse la noción de percepción a una forma de empirismo, Merleau-Ponty replica en su obra que la percepción no es un hecho

⁸ Obra editada póstumamente.

dentro del mundo, sino que es “ese ‘defecto’ en el ‘gran diamante’, el mundo” (PP 241). Es así como él concibe al cuerpo como conciencia y establece una relación de mutua interdependencia entre cuerpo-conciencia y mundo.

Para resumir, podemos afirmar entonces que la percepción se sitúa en un lugar intermedio entre el sujeto y el objeto de la percepción; es decir, que este cuerpo fenoménico se convierte en un “medio”⁹ de la misma. En suma, el cuerpo ya no es “un envoltorio transparente del espíritu” (PP 173) sino “medio” para hacer de un medio un mundo (PP 128). En contraposición con la perspectiva de Heidegger, que ve en el medio un encerramiento, Merleau-Ponty lo establece como su concepción de apertura. El esfuerzo del pensamiento de Merleau-Ponty se centra en dos vertientes: el evitar la dicotomía sujeto-objeto (hombre/cuerpo-mundo) y evitar los reduccionismos, para considerar en cambio, los intermediarios; es decir, asumir al cuerpo como esa zona donde se establece la dialéctica intersubjetiva de la percepción entre el hombre como conciencia y el mundo, donde uno no es sin el otro y al que concibe finalmente como “campo fenoménico”.

Es esta noción sobre la que estará centrado el programa conceptual de esta investigación. Por ello, dirigiré mi atención especialmente en las concepciones que sobre el lenguaje establece esta filosofía. El lenguaje es concebido en Merleau-Ponty como el campo en el cual se encuentra la marca de una trascendencia activa (es decir, de dotación de sentido) que intenta describir como “expresión”, y que como ya se ha reducido a su condición corporal, aparta de sí cualquier residuo de filosofía de la conciencia y deriva en una ontología de lo sensible.

⁹ La noción de *Umwelt* (que traduzco como ‘entorno’) de Jakob von Uexküll, etólogo analizado por Merleau-Ponty se distingue entre *Umgebung* (vecindad, alrededores) y *Welt* (mundo) como espacio cualitativo correspondiente al entorno del comportamiento.

En la *Structure du Comportement*, Merleau-Ponty hablaba ya de un comportamiento simbólico, del que no dice que tiene un sentido, sino que es, enteramente, sentido. En su siguiente obra, *Phénoménologie de la Perception*, retoma esta idea en el capítulo “Le corps comme expression et la parole”, donde introduce las nociones de “cuerpo propio” y de “expresión”. Lo que básicamente desarrolla en la *Fenomenología* es la superación de lo biológico del cuerpo como un mero receptor de sensaciones, en el cuerpo con un poder signifiante: “El uso que el hombre hará de su cuerpo es trascendente respecto de ese cuerpo como ser simplemente biológico (202) de suerte que en toda posesión de la existencia como *Leib*¹⁰ ya hay un acto de trascendencia, acto que se encuentra primero en un comportamiento y luego en la comunicación muda del gesto (210) y que conduce hasta el lenguaje articulado. En esta aprehensión del mundo el cuerpo es “el lugar o más bien la actualidad misma del fenómeno de expresión” (255), o más exactamente el “movimiento mismo de expresión” (156).

Lo que Merleau-Ponty procura a toda costa es evitar el problema de las concepciones que ven en el lenguaje la traducción de un pensamiento previo y las que dicen que el lenguaje no es sino la realización de un esquema lingüístico; por lo tanto, trata de ubicar al lenguaje que se hace de una palabra en un “estado naciente” o de “formación” (PP 209). La palabra expresiva, que para Merleau-Ponty es la palabra literaria, es un ejemplo positivo que supera el esquema de la doble negación antes mencionada. Para probarlo, propone una relación íntima entre palabra y cuerpo. Si bien la expresión no es la exposición de una idea, sí es en definitiva, la expresión de una conciencia. Por medio de la noción de “motricidad intencional” Merleau-Ponty establece una continuidad entre conciencia-cuerpo-expresión. ¿Qué es la motricidad

¹⁰ *Leib* aquí traducido como “carne” a diferencia, como veremos más adelante, de *Körper*.

intencional? Una modalidad de captación (*prise*) en el mundo. En resumen, tenemos que el cuerpo deviene un “medio” o “instrumento” en el que la consciencia expresa un “puedo” en lugar de un “pienso” (PP 145). La posibilidad de significación es primariamente potencia de crear ideas del lenguaje, y sobre todo el lenguaje nunca será considerado fuera de los límites del cuerpo expresivo. Así pues, el lenguaje no sería el reflejo de un pensamiento abstracto sino una suerte de impulso dentro del mismo cuerpo viviente. Aquí se pone de relieve una crítica a toda lingüística formal que propusiera eliminar de los signos su carácter carnal esperando alcanzar un estado puro del lenguaje. La fenomenología de la percepción busca un lenguaje puro o más bien primordial en la “gesticulación emocional” (PP 202) y añade: “La palabra es un gesto y su significación un mundo” (216), lo cual implica que cada gesto produce su propio mundo. En su posterior obra, *Signes* (1960), Merleau-Ponty ha llegado a atribuirle tal importancia al carácter intralingüístico del sentido en el lenguaje, que afirma: “el problema del lenguaje [...] contiene todos los otros, incluso el de la filosofía” (116), o como lo expresó en sus cursos: “Esta mediación de lo objetivo y de lo subjetivo, de lo interior y de lo exterior que busca la filosofía, podríamos encontrarla en el lenguaje si lográramos acercarnos a él lo máximo posible” (RC 87).

Propongo a continuación, para efectos de mayor claridad y economía de palabras en esta investigación, una serie de nociones que sobre el lenguaje tiene Merleau-Ponty a lo largo de su obra y que recojo aquí para describir el punto de partida de lo que llamaré campo fenoménico del lenguaje y que instauraré como “cuerpo fenoménico” en términos generales para la elaboración de la hipótesis que enmarcará la investigación sobre la poética pizarnikiana:

- “la tarea del escritor es reencontrar esa frase ya forjada en los limbos del lenguaje, a captar las palabras sordas del ser que murmura” (PW 11)
- “el lenguaje no está ni en ese provenir de intelección hacia el cual va, ni en ese pasado mítico de donde provendría”, [...] sino totalmente allí “donde el lenguaje trabaja” (PW 58).
- “el lenguaje no puede considerarse bajo el aspecto de una obra hecha (*ergon*), sino que tiene que ser descrito en tanto actividad que se hace (*energeia*)” (Emmanuel Alloa, *La resistencia de lo sensible crítica de la transparencia* 65)
- “la lengua es menos una suma de signos que un medio metódico de discriminación de los signos unos de otros, y de construcción así de un universo del lenguaje” (PW 45)

He citado algunas nociones sobre el lenguaje a partir de la obra de Merleau-Ponty, *La Prose du Monde* (1969), que es un acercamiento estético como respuesta a la obra de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Lo que básicamente afirma Sartre aquí es que la prosa se comporta como un instrumento, es decir, representa sin interferencias o metáforas a la realidad. La palabra poética en cambio, resiste toda manipulación y no puede transformarse en instrumento; en resumen, hay prosa cuando “la palabra deja pasar la mirada como cristal el rayo del sol (26), en cambio, hay poesía cuando las palabras son ‘al revés’” (25), cuando el signo se presenta en su objetividad opaca. El poeta debe manifestar la resistencia de los signos, o su opacidad y el prosista debe disimular su estilo haciéndolo invisible, porque esto distorsionaría o sesgaría el sentido.

Para Merleau-Ponty en cambio, la prosa no se opondría a la poesía, y ni siquiera se vería limitada a la literatura, se convertiría en prosa **del** mundo y prosa **en** el mundo, retomando una y otra vez las posibilidades de significación y de horizonte de sentido.

En resumen, podemos afirmar que Merleau-Ponty concibe el cuerpo del lenguaje como ese medio por el cual se dan los fenómenos; el sentido se da en la *intersección* entre cuerpo y mundo/realidad y lo dice así en *Le Visible et L'Invisible*: “lo que cuenta no es que ya no se trata del sentido manifiesto de cada palabra y de cada imagen, sino las relaciones laterales, de los parentescos que están implicados en sus virajes y en sus intercambios” (164).

Es justamente entre esas relaciones laterales (que no literales), en esos parentescos, esos virajes e intercambios, donde fijaré un punto de anclaje para sustentar la idea del lenguaje poético como cuerpo fenoménico. Lo propongo no como una idea estática, absoluta o inamovible: todo lo contrario; en ese cuerpo fenoménico es donde se **forma**, se da y proyecta el sentido de la obra de Alejandra Pizarnik. Es sentido en plena formación-conformación. Atendiendo justamente al rechazo que Merleau-Ponty hace de la idea sartreana sobre la dualidad del sentido (la prosa como transparente y la poesía como opaca, de la que hablé brevemente arriba), escojo cuatro textos de su narrativa que, a mi parecer, son clave para elucidar la cuestión de la conformación del “cuerpo fenoménico” y que unifican el lenguaje poético más allá de su presentación formalista.

El corpus de este proyecto está basado en varios aspectos esenciales que se estudiarán a lo largo de los diversos análisis de las obras objeto de estudio para describir el fenómeno del

cuerpo y su función en la poética de las mismas. A continuación, ofrezco una breve descripción de estos aspectos para su mejor comprensión antes de ahondar en los análisis de los textos a la luz de estas ideas.

A partir de Husserl, Merleau-Ponty diferencia el cuerpo objetivo (*Körper*) del cuerpo vivido que somos (*Leib*). El cuerpo objetivo es depositario de los procesos fisiológicos y de nuestros actos, en tanto que el cuerpo vivido es contingente de nuestra experiencia. Ambos se interrelacionan de modo que trascienden la idea de un puro sujeto y un puro objeto. El cuerpo vivido pertenece entonces a la esfera de lo fenoménico y funciona como un punto o grado cero y horizonte de toda experiencia. Lo que hace el cuerpo fenoménico es actualizar el mundo integrando tanto el espacio y el tiempo, en espacio y tiempo corporales, de manera tal, que lo que hace el cuerpo fenoménico es abrirse al mundo de las significaciones como un espacio existencial, es decir, el cuerpo se convierte en “mediador de mundo” (PP 164). De esta forma, partiré del punto cero o grado cero del cuerpo fenoménico como base para la resignificación del sentido en la literatura, ya que como lo he señalado, el lenguaje sería entonces tal cuerpo fenoménico depositario de las significaciones.

Por lo antes mencionado, se podría considerar el lenguaje de la obra de Alejandra Pizarnik como dicho cuerpo fenoménico que sería un simbolismo tácito, primordial, porque funda todo su simbolismo artificial abriéndose a la verdad y a la idealidad (M. Ponty, RC 180).

La noción de “yo puedo” merleau-pontyana es la intencionalidad como centro de acción y condicionante de todo proyecto existencial (PP 160). De esta intencionalidad también procede el aprendizaje. El cuerpo aprende por medio de la organización de los

estímulos gracias a una competencia que no es un saber a priori, sino que es adquirido progresivamente por el mismo cuerpo. El cuerpo es por lo tanto, un conjunto de hábitos o acciones cuya finalidad es la adaptación a cosas y situaciones. Estos hábitos, para Merleau-Ponty, se adquieren de forma intencional. Y los mismos, se actualizan en el cuerpo y en la conciencia de forma automática, es decir, se deja el “yo pienso” para acceder al “yo puedo”¹¹. En la literatura, este hábito o intencionalidad se podría proyectar como una suerte de isotopía que imperaría en el sentido del texto. En los textos de Pizarnik es clara esta intencionalidad: se muestra como pulsión de muerte¹² habitualizada, es decir, es el “yo puedo”, centro condicionante de la intencionalidad del cuerpo fenoménico. En los textos que son objeto de esta investigación, la idea de muerte se plasma siempre como horizonte y como *Leitmotiv*; al tiempo que prevalece como una tensión que prueba los límites existenciales, también es una tensión que prueba los límites del lenguaje. La pulsión de muerte ‘surge’ del cuerpo fenoménico (el texto) y ‘regresa’ a él. Habré de dar cuenta de esta dialéctica a lo largo de la investigación.

En los textos que analizaré, el cuerpo fenoménico se ve “mutilado”,¹³ escindido en partes que funcionan de manera similar a lo que en la pintura se denomina “escorzo”, es decir, que perteneciendo a un todo, “saltan a la vista” por efecto de la iluminación o de la desproporción con respecto a los demás elementos del campo visual. En estos textos, las partes juegan el mismo papel: surgen siempre como “escorzos” en el lenguaje pizarnikiano,

¹¹ Es una idea similar a la de manejar un automóvil o mecanografiar. El hábito se adquiere al principio ‘pensándolo’; es decir, estamos conscientes de cada movimiento, de cada acción. Con el tiempo, se transforma en eso que Merleau-Ponty denomina como el “yo puedo”, es decir, que el manejar un auto es ‘parte’ de nuestra experiencia, no tenemos que ‘pensar’ al manejar; simplemente lo hacemos y el auto se convierte en una extensión de nosotros mismos.

¹² Dentro de la última teoría freudiana de las pulsiones, designan una categoría fundamental de pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico. Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva. (Jean & Pontalis, Jean-Bertrand Laplanche, *Diccionario de Psicoanálisis* 336).

¹³ Especialmente en “Escrito en España”, donde el tema de la reliquia y la recurrencia a los ojos y las manos como elementos de contacto con la experiencia, son evidentes.

como los ojos, que son un elemento recurrente de contacto y experiencia con el mundo, o bien la mano, el ojo, etc. En términos de fenomenología de la percepción, esta escisión responde a un desequilibrio del cuerpo fenoménico con respecto al mundo, en donde una afección se vuelve el centro de atención. El cuerpo equilibrado se proyecta hacia fuera y se experimenta como un todo, en el desequilibrio, el cuerpo se vuelve sobre sí mismo y se conforma como una nueva manera de “ser-en-el mundo”. Por lo tanto, la descomposición del lenguaje en las partes de su cuerpo fenoménico se resignifica de manera distinta: el sentido se transforma en otra forma de “ser-en-el-mundo”. De esta resignificación discurrirá esta parte de la investigación.

En la narrativa de Pizarnik ¹⁴ se pone de manifiesto la suspensión del tiempo por medio de tres elementos: el espacio (interior o exterior), la música y la pintura¹⁵. En la poética de Pizarnik siempre se exhibe al cuerpo fenoménico como un cuerpo atravesado por el dolor y es éste justamente el interruptor del tiempo del mundo narrado. Si sostenemos con Merleau-Ponty que el cuerpo es simbolismo natural y origen de todo otro simbolismo, dado que no es una realidad absoluta e inmutable, sino que siempre necesita interpretarse en relación con las diferentes construcciones que se hacen de él, el cuerpo podrá vivirse como doliente si se acepta que el dolor es otra de las múltiples dimensiones de la existencia. Por ello, el dolor se convierte en creador de ese discontinuo temporal que estructura los textos analizados en esta investigación.

Al reverso de la premisa del cuerpo doliente, también existe en la poética de Pizarnik un cuerpo fenoménico que desea. El horizonte de sentido se revierte y se convierte en una dimensión existencial del deseo. El propósito de esta investigación es dar cuenta de

¹⁴ *La condesa sangrienta* es probablemente el mejor ejemplo de la discontinuidad y suspensión del tiempo vivido, principalmente por medio del dolor de la tortura. Lo probaré a lo largo del análisis de esta investigación.

¹⁵ La música es un tema tanto en “Los muertos y la lluvia” como en “Escrito en España”, como en *La condesa sangrienta*. La pintura es el tema central en “Juego tabú”.

la dialéctica que se establece entre esta dimensión con aquella del dolor, entrelazadas en un solo fenómeno.

La muerte y el suicidio son temas fundamentales en la obra de Pizarnik¹⁶. De hecho, la muerte se presenta como articulación y horizonte de sentido en ella. De acuerdo a la fenomenología, la muerte no puede ser comprendida como experiencia, ya que surge como algo desconocido e inapropiable. Merleau-Ponty aborda el tema de la muerte como un desarticulador del sentido, porque para él, escapa a la representación intencional. El único sentido que le da y que cuestiona, es la eternidad del sentido: “la contingencia de lo vivido es una amenaza perpetua para las significaciones eternas en las que lo vivido cree explicarse por entero” (SB 240).

Sin embargo, creo que la obra de Pizarnik no sería siquiera pensable si elimináramos la muerte como experiencia vivida. La muerte en Pizarnik no solo es una anticipación, ni una muerte de un sujeto narrativo, ni, como apuntamos en el primer inciso, pulsión de muerte. La muerte es experimentada como articuladora y horizonte de sentido. La dimensionalidad del cuerpo fenoménico integra a la muerte como parte del mismo, como dos caras en una moneda. Lo mismo sucede en las consideraciones que sobre el lenguaje hace Merleau-Ponty: significante y significado como dos caras de una misma realidad. La muerte, al mismo tiempo, actúa como ausencia que es horizonte de toda presencia; entonces el cuerpo fenoménico no actúa como ser-para-la-muerte, sino como apertura y como reactivador del sentido. Emmanuel Levinas concibe a la muerte como la

¹⁶ A lo largo de esta investigación elaboraré un recuento de los estudios que se han hecho a partir no solo del tema del suicidio y la muerte en la obra de Pizarnik, sino en general de todos los enfoques que se han manejado, como la especularidad, el lesbianismo, el feminismo, etc. No pretendo ser absolutamente exhaustiva, por supuesto, porque no es el objetivo de esta investigación hacerlo, pero sí señalar los temas que concurren en las lecturas que se han hecho sobre la obra de la poeta.

inversión del fenómeno: “la muerte es el fenómeno del fin aunque sea el fin del fenómeno” (*Dieu, la mort et le temps* 55).

Carolina Depetris elabora un ensayo sobre el que hablaré más adelante, cuyo tema es el carácter místico de la poética pizarnikiana desde el punto de vista de un lenguaje aporético. Por la carga simbólica y semántica que tiene este concepto, retomo la idea de misticismo para establecer un punto de contacto con el fenómeno de la percepción y su relación con el acto creativo.

La concepción de cuerpo místico se instituye en Occidente desde el establecimiento de la iglesia cristiana y parte de un fundamento que Michel de Certeau analiza en su libro *La fábula mística, siglos XVI-XVII* (1993), que es la de una ausencia de cuerpo, que inicia con la del cuerpo de Cristo después de la Resurrección, hasta la ausencia de un cuerpo místico social en la figura de una Iglesia. Todo se centra, dice de Certeau, en la búsqueda del cuerpo y la conformación del mismo (97 y ss.). Volveré más adelante sobre esta noción para dar paso primero a algunos aspectos del pensamiento de Martin Heidegger (el “primer Heidegger” todavía enteramente influido por la fenomenología de Husserl).

Tenemos entonces con Heidegger una serie de “apuntes” o reflexiones que hace sobre la fenomenología de la conciencia religiosa.¹⁷ En este estudio, el filósofo hace una serie de aproximaciones a la constitución de la conciencia religiosa desde su “vivencia” (*Erlebnis*) o experiencia (*Erfahrung*), procurando elaborar un esquema de su constitución evitando la explicación de tal fenómeno a partir de la historia, para, si bien “rodearlo” de la

¹⁷ El libro está titulado como *Estudios sobre mística medieval*, FCE: México, 2003. pero su título original en alemán es *Phänomenologie des religiösen Lebens* (1911) [Fenomenología de la vida religiosa], que me parece importante señalar, porque pareciera que por el título en español, los apuntes aludieran a la mística medieval solamente, cuando en realidad el libro es una reunión de las reflexiones de Heidegger sobre la filosofía de san Agustín y el neoplatonismo, además de los fundamentos filosóficos de la mística medieval.

historia de la conciencia, poder enmarcar su contexto. Hay un pasaje que resulta interesante resaltar en toda la serie de premisas que establece antes de estudiar el fenómeno religioso:

Abordemos la vida religiosa como tal, de modo pura y genuinamente metódico: ¿qué capas fundamentales, qué formas, qué agitaciones salen aquí a la luz? ¿Cómo se constituye esta vida? En la cuestión de esta constitución hay que tener buen cuidado en no dejarse llevar erradamente por la analogía con lo teórico y con la constitución del objeto de conocimiento, esto es, en el sentido de preguntar tan solo, burda y descarnadamente, por la materia o el objeto religiosos. Más bien hay que comenzar puramente, y sin prejuizar nada, por las agitaciones básicas y por su génesis motivacional; las ejecuciones de un “yo puedo”¹⁸ enteramente originario (161).

Tomando como premisa estos dos aspectos, el del cuerpo ausente de Cristo y el motivo original de la búsqueda de Dios, podemos aproximarnos a una idea constituyente del acto creativo como una especie de comunión mística a través de una experiencia interior y esencial. Es decir, despojando los conceptos de De Certeau y Heidegger de su carácter teológico –que no religioso, nótese- podemos establecer una comparación con el acto creador desde dos frentes: siguiendo a Heidegger, podríamos hablar de una vida religiosa también como la vida del artista, pero sin proponer la obra como objeto de culto. El “yo puedo” heideggeriano tiene relación con el merleau-potyano en su sentido de conciencia captadora (*prise*) del mundo. La constitución de la vida religiosa estudiada de este modo tiene que ver con las operaciones fundamentales y ontológicas (no separadas de su motricidad intencional) para abrirse al mundo (también una apertura al mundo desde el punto de vista de Merleau-Ponty) y a la *expression* creadora. Podemos pensar, siguiendo ahora a De Certeau, que el motivo original de la constitución de esta vida religioso-artística

¹⁸ Comillas en el original, aunque también sirven aquí como énfasis para establecer el paralelismo con el “yo puedo” merleau-potyano.

es la construcción del cuerpo ausente. Pero que quede claro: no es buscar el cuerpo que no está como si estuviera escondido. Es constituir, construir un cuerpo desde el silencio primordial del lenguaje, es decir, que por la apertura del artista al mundo en todo acto perceptivo, que es en sí mismo un acto de vida, ese “yo puedo” deviene en la encarnación de la obra en sí mismo. La obra es una manifestación liminar de esa extensión de un cuerpo que se construye con el lenguaje y es un acto siempre en movimiento y formación. En el caso de Alejandra Pizarnik, ella experimenta lo que de Certeau define como el “dolor de la ausencia de un cuerpo” (*La fábula mística* 98). Las palabras, el lenguaje hacen, uno a uno, el cuerpo ausente. La paradoja y tragedia en el lenguaje pizarnikiano es que la insuficiencia del propio lenguaje de decir lo indecible, de mostrar lo indemostrable, imposibilitan el “nacimiento” esperado del verbo: la verdadera encarnación que, sin embargo, se da en cada acto de *expression*, que liga la conciencia, la somatiza y la proyecta al mundo en la obra.

3. Corpus textual

El objetivo de este capítulo es dar a conocer el corpus literario que constituirá el objeto de análisis de la tesis doctoral. La lectura aquí presentada es un esbozo para la aproximación a tres textos en prosa de Alejandra Pizarnik que han pasado inadvertidos por la crítica y el ensayo *La condesa sangrienta* a la luz de la hipótesis propuesta.

Escrito en España

Este relato está dividido en ocho partes identificadas por sendos títulos de tipografía diversa. La nota al pie de la edición de Lumen a cargo de Ana Becciu especifica lo siguiente: “Pequeño legajo de quince hojas mecanografiadas y manuscritas, con una carátula que lleva el nombre de la autora, el título y la fecha: 1963. Se han respetado la disposición tipográfica y los nombres con mayúscula o minúscula, según el caso, tal como figuran en el legajo.” Es importante notar esto, porque el tema de la tipografía es determinante por el peso específico que la autora otorga a cada parte de su relato dependiendo de cómo lo presenta en términos tipográficos¹⁹.

Este relato es la crónica de un viaje por los caminos de España, pero eso es el pretexto. En realidad es un viaje emocional y existencial que se conjuga con los ambientes encontrados en el recorrido, convirtiendo el relato en una alegoría de las emociones.

santiago de compostela

El título en minúsculas podría referirse a la ciudad española pero al mismo tiempo es la ciudad recreada a través de la percepción de la autora. Se convierte entonces en otra ciudad: no la grandiosa; no la de los grandes peregrinajes y de la gran catedral y los turistas, sino la ciudad de su propia mirada, donde el escorzo, el detalle aumentado, se pone en evidencia y

¹⁹ Aquí quiero advertir al lector que en esta presentación del *corpus* encontrará abundancia de interpretaciones más parciales, porque más adelante, en los capítulos concretos sobre la constitución del cuerpo fenoménico en los textos, modificaré el nivel de interpretaciones y comentarios, ya netamente sujetos al marco de la fenomenología de la precepción. Las interpretaciones en este capítulo mostradas, no están necesariamente comprometidas con el marco teórico propuesto; son solamente una lectura preliminar de los textos objeto de estudio.

se sitúa como imagen primordial para la configuración del espacio simbólico. Las reliquias se conforman como eje de la narración en esta parte del relato. Todo el texto en sí nos habla de la deconstrucción o desfragmentación de diversos cuerpos. Específicamente, habla de la reliquia de san Pablo: “Habían traído la reliquia, trajeron la mano de San Pablo, plateada la mano en la blanca mano salida de una túnica roja.” (Pizarnik, *Prosa completa* 13)²⁰. El lector no es capaz más que de ver la mano del santo, transformada por la plata de un relicario; por la blancura de una mano cerosa saliendo de una túnica roja; elemental sudario que otorga sacralidad y recrea la pasión de un santo, pilar de la Iglesia cristiana. “Pueblo aplaudiendo; mujer vieja de negro lloraba, desdentada, temblorosa, huesos crujiéndole, se abren en su cara, se abrían como flores sus ojos celestes (rojo de la sotana, plata de la reliquia), temblequeando trémula en honor de la mano pura, la mano santa que dará o daría o habría de haber dado” (13). De nuevo, del pueblo, solo “visualiza” el lector las manos con el aplauso, y de pronto recibe la imagen de una vieja de negro, acaso representativa de una grey fanática. Sus lloros y temblores acompañados de una boca sin dientes y huesos viejos que crujen se vindican por los ojos: la mirada celeste abierta como una flor ante el rojo de una sotana -probablemente la del sacerdote sosteniendo la reliquia o la misma túnica que la cubre- deslumbrante ante el ornato plateado de la reliquia, se acompaña de la emoción conferida por la mano santa, esperanza de la posibilidad del milagro.

La narración toma un giro brusco al enfocar una escena en un patio de un hotel de Santiago de Compostela. Aquí presenta un aire íntimo por el uso del pronombre tácito nosotros. La complicidad entre dos sujetos se evidencia por la risa; sin embargo la hilaridad la provocan las sombras como en las antiguas representaciones del teatro de

²⁰ De este punto en adelante, y solo para este capítulo, citaré nada más las páginas del libro *Alejandra Pizarnik Prosa Completa*, puesto que todo el corpus pertenece a la misma edición.

siluetas: “La sombra de un comensal. La sombra de un cuchillo. La sombra de un tenedor. La sombra de un ave. La sombra de una mano alzando la sombra de un tenedor hasta la sombra de una boca. Riéndonos de las sombras, ojos tuyos llenos de risa, tus manos, la noche, lo mío, lo tuyo, la noche, por favor, todo tan extraño, la noche” (13). La noche es el espacio donde se crea el juego en el cual las cosas no pueden percibirse como reales. La identidad de las cosas nombradas solo está en las sombras y pareciera que la imploración última, ese “por favor” alude al absurdo mismo que la noche crea; es como si los personajes habitaran en la caverna platónica donde solamente ven un simulacro de la realidad.

santiago

En esta parte del relato, santiago es un nombre común que por su relación metonímica con el resto del texto, se transforma de nuevo, ya no en ciudad, sino en uno más de los óbolos descritos ahí. El nombre es la ofrenda; el diezmo que percibe ese ojo comparado a un cofre donde todo se transforma; el árbol, el valle, el mendigo, la cieguita cantora, el gitano manco, el hombre de la cornamusa. La narración a su vez se transforma: el pronombre personal *él* sugiere la descripción de ese otro que es el que mira “-su cara en perpetuo temblor, los ojos alucinados, gritando ‘no, no, no’ en la Plaza de los Literarios” a la primera persona “en donde tres viejas de negro mirándome

-y cómo hace para saber si es mocita o mocito con esos pantalones

-señora –dije- me miro entre las piernas” (14)

Estos pasajes establecen una situación donde la identidad del sujeto se esfuma y no interesa más. Puede ser la narradora, puede ser cualquiera de los personajes que se describen quienes tienen la voz. Lo que importa aquí es el fluir de una consciencia imbuida de gestos hiperbólicos: “-por la noche bebo anís y cognac; por la noche bebo sol y sombra-“. El anís y el cognac son como el elixir mágico que hace posible saber los secretos del sol, la

sombra, la noche y la vibración. Los ojos siguen siendo la vía del rito y el horizonte de sentido: “Si je ne mourais-là-bas... enterre moi dans tes yeux” y concluye con un canto de alabanza al amor: “todas las aves do mundo d’amor dizíam” (14).

santiago-catedral

El desarrollo de la narración se da dentro del espacio de la catedral. Las cinco hendiduras donde la poeta mete sus dedos son el lugar de siglos de dedos devotos que han erosionado el mármol hasta dejar una impronta; la huella de la fe ciega. Sus ojos en cambio, ven el sacrificio de un animal dulce y sedoso y sediento. La fe hace mirar los ángeles fríos y grandes. Se contraponen aquí dos ideas fundamentales: la mirada del creyente que olvida el sacrificio en aras de lo que los ángeles simbolizan – lo imposible y lo sobrehumano, es decir, el ideal- y la mirada de esa suerte de *flâneur* cuya imaginación evoca un sacrificio primitivo; tal vez el verdadero sacrificio del Cordero.

El hipérbaton que sigue describe la imagen de san Jorge en actitud de cortar la cabeza del dragón: “Cuando San Jorge patas del caballo aún el animal parecía sufrir izadas en imaginario balanceo sobre cabeza rota decapitada. Cuando San Jorge lejos de la cabeza cortada sufrimiento en las caras aún el animal parecía sufrir” (14). De nuevo aquí lo que está en juego no es la liberación del mal o del pecado que provoca el santo con la muerte que da al animal. La obsesión por el sufrimiento del animal es el punto central en este párrafo.

LA NOCHE DE SANTIAGO

Aquí la tipografía cambia totalmente. Pareciera querer convertir el poema que sigue en el centro del relato y plasmar la idea de una fuente de luz sagrada que proyecta la iglesia. Esta se describe como una iglesia de fuego que a su vez, esconde, pero revela una iglesia de piedra y de fuego por sus luces de artificio descritos como ramos rosados, verdes, lilas,

azules. La repetición que produce la anáfora de los colores de los ramos imprime un estallido multicolor en la visión fugaz de un instante velado solo en un final sorpresivo por la aparición de la lluvia.

A continuación del poema sigue otro, en prosa, donde la figura de concatenación imprime un ritmo a la descripción: “Cuando estalla el aro de fuego verde vivamente abrazado al aro de fuego azul vivamente abrazado al aro de fuego lila” (15). El color se une en un solo fenómeno del que son testigos figuras de negro: pareciera que es propio solo del lugar, no de las personas, porque no les está permitido, tal vez, portarlo. Pizarnik expresa sus reflexiones en francés: “-tout le monde attendait quelque chose” (15), todos esperan algo en un instante donde la vibración, el clímax, el estallido sucede.

La noche de Santiago es el día del estallido de los fuegos de artificio, de la luz efímera que despiertan el recuerdo infantil de la consciencia todavía nublada por la inocencia y vista por Pizarnik como una niebla en la que no supo comprender lo que vendría después; la pérdida de esa inocencia. Como criatura en la niebla o de la niebla, reitera: todos esperan algo. ¿Qué es ese algo? Cualquier cosa, cualquier noticia, como el restallido en la niebla, como el grito en la caverna, como una proposición, dulce o nefasta, pero algo que dé un sentido a la existencia, que mediante la experiencia de ese algo, ese yo narrador, adquiera sentido.

Sin embargo, ese algo, nos dice ella, no apacigua ni cierra una herida, porque es efímero: el fuego de artificio, el grito, la voz, el anuncio y su propia respuesta se desvanece porque son superfluos por su mismo carácter instantáneo. Todo este pasaje es en el fondo un paliativo a un dolor mucho más profundo que el tañido de una campana es incapaz también de cerrar. Y de pronto, la separación: “Me voy a ver los fuegos –dijo- con la gente de negro que vino de muy lejos a ser cuerpo presente (en la plaza iluminada por fuegos que

se suceden cada vez más vertiginosos porque la lluvia impedía su natural despliegue, evolución y muerte). Sí –dije- vé, vé, vé (sintiéndome, oh siempre, en el centro exacto del abandono) (15). En este diálogo reanudado desde las sombras que anteriormente provocaran un sentimiento de humor irónico ante lo imposible de la realidad, se revela esta vez la realidad ya prefigurada por el recuerdo de la infancia en la niebla de la autora: la realidad del abandono, de la muerte. El otro sale de las sombras para unirse a otras sombras y convertirse en cuerpo presente, en muerte, no sin antes también acusarla a ella de abandono, que al final es la cima en la que se entroniza.

en el camino santiago-león

La visión de un crepúsculo donde el fuego se vuelve a hacer presente “Sobre todo la fragancia mental a rosa quemada [...] *En boca de la muerte ardidadas rosas.*” (16), que se vuelve el fuego de una inmolación que nunca llega a suceder, aunque la poeta lo desee: “Si se olvidara del volante, de los frenos. Un metro de olvido et voilà un joli tableau: garçon et fille sur gouffre blue. En boca de la muerte amantes ardidados” (16). El otro personaje, B., solo es testigo silencioso y condescendiente del dolor de ella, de su insomnio y de su desamparo. La percepción que tiene ella de sí misma es la de una perfecta idiota: se odia a sí misma por esa vulnerabilidad que le confiere su aire de poeta perfecta: “Ahora sí tenés cara de poeta –dijo. Me odié” (16). Y sin embargo, a pesar del miedo a escribir, la pasión poética se encarna en su cara como un filtro de todo el mundo sensible que la rodea.

Los ojos son la isotopía que discurre a lo largo del texto y crean la dialéctica entre la poeta y B. Los ojos no son un reflejo del alma, como dice el refrán: “Fiesta incesante en mis ojos mientras en la garganta es miércoles de ceniza, no, es el sabbat [...]” (17). Los ojos de la poeta desmienten su torrente interno, y la voz de B., pareciera ser el verdadero lazo de unión: “Todo lo que su voz nombra es razón de mi amor” (17), pero en realidad

sigue siendo un simulacro que los paréntesis evidencian; los paréntesis que son su yo reflexivo y verdadero: “(yo sobre su cuerpo como un pájaro singularmente herido) [...] (Ellos alargan sus sombras, hunden sus garras en mi garganta)” (17). Ellos podrían ser los propios demonios de su conciencia, de su propia existencia vulnerada. La pulsión de muerte está siempre presente, y se confunde bajo el velo de la mirada y la voz.

Termina esta parte con un pequeño poema: “Aquello de un único crepúsculo. Para poder mirar las nubes medité previamente en mi suicidio. Para poder amar las nubes, mi último estío, mi último hastío” (17). El crepúsculo lo presenta la poeta como la fuente de toda la concatenación de la experiencia que discurre en un instante. La posibilidad de mirar las nubes, es decir, de mirar el cielo, del afuera, solo se logra con la meditación de la muerte, condición *sine qua non* de su propia vida. El horizonte de la muerte le posibilita la experiencia de vida y del amor. La aliteración final resume la paradoja: para amar la vida, se debe tener la experiencia de la muerte.

el escorial

Esta parte del relato es esencialmente cómica. Durante un concierto en El Escorial, el palacio-monasterio y mausoleo que construyera Felipe II, se recrean dos situaciones paralelas: una conferencia dictada por la misma intérprete del concierto y las actitudes simultáneas tanto del público, integrado por una señora gorda que se abanica con fruición, las notables del lugar, y la poeta, en actitud de concentración, que en realidad se convierte en sofoco de la hilaridad que la situación absurda provoca.

Esta escena es un respiro de la tensión inicial que provoca el relato. Pareciera ser una especie de anticlímax a la tentación del suicidio, que entre onomatopeyas como el “tacatán” (18) y la comparación de la actitud de la gorda con la escena de un *western*, dejan al lector en suspenso por saber lo que sigue. Y lo que sigue es más desopilante: la ironía del

aparejamiento del lugar solemne, sepulcro de reyes, la música religiosa y los que la ejecutan “Con una mano en las teticas, con todo el dolor del mundo en la su cara, con tres violinistas de smoking y una harpista que perdía el hilo y movía desesperada las hojas y los ojos” (18), dotan de una cualidad burda y patética a la situación. Al final, todo se convierte en un caos donde no hay posibilidad de entendimiento y donde la gorda vuelve a tensar el relato abanicándose más furiosamente: “Entonces la gorda arrancó con más bríos y montada en su abanico atravesó la sala, obcecada, como respondiendo a una necesidad urgente como quien hace sonar la sirena de una alarma” (18). La gorda se convierte en una amazona, anunciante tal vez de un peligro inminente.

El Escorial

Aquí la tipografía cambia. El fragmento anterior iniciaba en minúsculas, como disminuyendo la cualidad del lugar. En esta parte, las mayúsculas están presentes, pero el espacio físico del monasterio-palacio, no se describe. Lo que sigue al título es una confesión, o más bien, un acto de contrición. El espacio de El Escorial se vuelve propio de la poeta y es ahí donde alberga y hace un recuento de inquietudes. Se ve a sí misma como una niña fresca e inocente, que oculta a una mujer decadente, una mendiga alcohólica y sifilítica. Establece su identidad como un yo dividido entre la niña y la prostituta. Es un yo que vive en la periferia, en el margen:

“Los bordes arruinados.

El límite natural de las cosas.

Perdido su sentido para siempre” (19).

Siendo ese límite natural imposible de soportar, se plantea entonces una postergación para el suicidio, mediante lo que llama “erudición a perpetuidad”, que es un simulacro, un paliativo de vida, insertado en la investigación de un lenguaje ajeno a ella,

que igual, no tiene sentido, cuya inutilidad se reflejaría en una placa de su casa, convertida en ese otro Escorial: palacio-sepulcro.

El párrafo siguiente reúne el deseo y la repulsión por la posibilidad de una vida básicamente serena, ordenada, pero sobre todo, sin sufrimiento. “Trueque: en vez de hacerme polvo tout de suite pulverizar los malditos muchos años que sin duda me quedan, pulverizarlos en algo inútil que desemboca en una placa post mortem junto a la puerta de la morada en que mi madre me parió” (19).

La inutilidad de una vida de novela se presenta en un lenguaje irónico y socarrón donde se ve a sí misma serena (palabra varias veces reiterada), y riéndose de la parafernalia académica y de la vida marital donde el hombre es un ser tácito, que no provoca sufrimiento y con el que la sexualidad está fríamente calculada: “Serena, leyendo los diarios todos los días, salvada, tal vez casada con un señor serio y sereno, el amor solo dos o tres veces a la semana, hasta Hegel, ¿y por qué no leería a Hegel? (19).

Incluso sigue imaginando convertirse en su *alter ego*, Rimbaud o Baudelaire, pero eso sí, sin el sufrimiento que la poesía arrostra consigo.

Se confiesa en la otra que construye en su imaginación por la desmesura que ha sido la vida junto al alcohol y las drogas, distanciándose de ellas a través de un personaje que conoce de sus efectos funestos, pero no por la experiencia: “[...] comida sana, vitaminizada, sobriedad, no alcohol, no excitantes, no gracias, no mescalina, no haschish, no ácido lisérgico (naturalmente, he leído todos los libros sobre el tema: qué interesante)” (20). Todo este pasaje es el deseo de no sufrir, de otra vida, pero al mismo tiempo, como una forma de catarsis de ese deseo, es también la seguridad de saber que esa vida es un imposible porque la poesía no admite la medida ni la vida burguesa; solo puede ser en el dolor y en la muerte.

madrid

En este pasaje Pizarnik habla desde la nada. El vacío es donde el lenguaje poético habita, porque como decía Maurice Blanchot, el lenguaje es la doble negación de sí mismo y tiene que habitar el vacío, la nada, para poder ser (*El espacio literario* 208-209). Y la forma como se expresa el sentido de ese lenguaje es a través de los ojos; no del habla que balbucea sinsentidos: “Hablando exaltadamente. Mintiendo exaltadamudamente. Mentando mentiras” (20). Los ojos son una vez más el hábitat donde encarna el lenguaje poético y se convierte en una experiencia dolorosa, una experiencia de vorágine: “Su mirada me dibujaba en sus pupilas: allí me vi, donante fabulosa, allí vi mis ojos que miraban los más mínimos gestos de un amor que nacía [...] se levantaron sus ojos, se echaron a andar, mi voz filtro mágico levantó un cadáver, iluminaba un sexo. [...] Voces desde la nada confluían a mi lengua. Esa noche hablé hasta crear un fuego” (20-21). La metáfora prometeica de la creación revela una vez más el sentido del *logos*; la palabra es la única vía, a pesar de todo. Y concluye con el poema de Gottfried Benn que propone al Otro como punto de convergencia de la imagen, de las fuerzas, el cálculo y la palabra, es decir del sentido. Posiblemente, hasta la anterior alusión a Hegel podría referirse a ese proceso histórico que solo se explicaría por la dialéctica del yo-tú y su síntesis en un juego poético.

Los muertos y la lluvia

El epígrafe con el que comienza este relato es parte del cuento de invierno de Shakespeare, que trata de la pérdida, la recuperación, la discordia y la reconciliación en una trama tragicómica. En este tono comienza este breve relato, en el que la pregunta inicial es por qué nadie cuestiona al hombre de vivir junto a un cementerio. Una pregunta que se vuelve retórica, porque lo que pudiera parecer azaroso, como habitar junto a un cementerio, adquiere una dimensión de sentido para Pizarnik. “Solamente escucho mis rumores desesperados, los cantos litúrgicos venidos de la tumba sagrada de mi ilícita infancia” (43). Habitar junto a la muerte es un destino, y por ese destino ella empieza a engendrar tumbas como la de su infancia, reprimida por acontecimientos que, por terribles, se tienen que sepultar en lo más hondo de la psique.

Luego, se desmiente y dice que no oye esos cantos, sino a Lotte Lenya que canta la ópera *Die Dreigroschenoper* de Bertolt Brecht. La alusión a Lenya es sugerente por el mismo personaje que fue, una exiliada por la guerra, y por la ópera en sí, que es una crítica marxista al mundo capitalista. La reflexión que sigue es una aseveración de que nada cambia: ni para la artista de la ópera, ni para Pizarnik, o tal vez sí, todo ha cambiado, pero ella no lo ha percibido. Por ello, lo único que tiene sentido son los muertos y la lluvia, como indica el título, y vivir junto a ellos, porque existe la posibilidad de ver lo que sucede cuando la lluvia se desata sobre el cementerio: una evocación de la muerte del padre, con un cortejo ridículo e inútil. “[...] y mi padre demasiado joven, con manos y pies de mancebo griego, mi padre habrá sentido miedo la primera noche, en ese lugar feroz” (44). Una alusión que revela un dejo de atracción no solo filial por el padre y con ello el vacío y el abandono que la muerte deja tras de sí y que viene en auxilio de la doliente: “Un hombre harapiento se quedó a mi lado como para auxiliarme en el caso de que necesitara ayuda. Tal

vez fuera el vecino al que se refiere el cuento que empieza *Había una vez un hombre que vivía junto a un cementerio*” (44). Pareciera que esa evocación del padre muerto hubiera tomado largo tiempo, porque en el tiempo de la narración se vuelve una elipsis que vuelve al punto del disco de Lotte Lenya que está tocando y del cual escribe Pizarnik que ha cambiado, y que Lotte está envejecida.

La lluvia es en este relato, a diferencia del fuego de “Escrito en España”, es el elemento natural que desata los temores de la poeta. Los ojos son el elemento recurrente de desfragmentación del cuerpo, y son lo que le aterroriza ver, tal vez por miedo a verse a sí misma en la muerte. El deseo por la proximidad es porque la lluvia se vuelve un umbral de paso entre vivos y muertos, que se explica en el libro judío, el Talmud que recogiendo siglos de tradición oral de los rabinos, sentencia: “Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento, la de la resurrección de los muertos.” Es por ello el deseo de habitar junto al cementerio, porque los tres elementos sagrados se conjugan: la lluvia, que da la vida a la tierra y la posibilidad del nacimiento, y la resurrección de los muertos, que es el deseo expresado de traer al padre a la vida.

Juego tabú



Este relato consiste en la “descripción” de un fragmento del cuadro *Juego de niños* de Peter Brueghel el Viejo. Más que una descripción, es una interpretación de la percepción que el cuadro ejerce en Pizarnik.

El espacio simbólico que nos entrega es la tensión entre Eros y Tánatos. El amor sexual y la muerte conviven en un espacio infantil, que en el cuadro y a primera vista, se supondría inocente. Pero nada más lejos que eso: en el relato se convierte en una sucesión de juegos eróticos y coqueteos con la muerte: “La pareja del fondo se entrega a juegos eróticos. El niño, tan borroso que aparece despojado de rasgos, apoya su hermosa mano cerca del pubis de su compañera, la que se encuemedio (sic) de un salto eróticamente ambiguo. También ella, pero más aún que el niño, carece de figura” (64-65).

Para Pizarnik, las figuras del cuadro representan probablemente su propia concepción de la infancia. Esta es la edad donde se desarrolla el juego sexual aparejado con la muerte. Para ella no es posible lo uno sin lo otro. Al leer este relato es inevitable pensar en la idea del orgasmo en francés: *la petite morte*. Y es eso lo que percibe ella en su interpretación: niños pequeños disfrazados de muerte en una especie de frenesí sexual estático. De nuevo aquí el escorzo es lo que importa. El cuadro tiene muchas otras escenas,

pero la autora solo alude a un fragmento que se encuentra en el lado superior izquierdo de éste.

La comparación de una niña del cuadro con una bestia sugiere un profundo desdén y repulsión por la edad infantil: “Al lado del pequeño enmascarado hay una niña entregada a una contemplación indefinible: mira el afuera como lo miraría un animal. Su carita es muy fea, se parece a la de una joven muerta. Dueña de una serenidad bestial, se muestra del todo indiferente a su vecinito” (65). La vacuidad de los ojos del personaje del cuadro sugiere muerte y una aprehensión del afuera parecida a la de un desequilibrado, que no puede mirar ni asumir la realidad.

La luz y los colores que Pizarnik describe en el cuadro no son más que el complemento a un ambiente que por momentos se antoja más lúgubre: “Más que la luz, perturba la fusión de movimiento (los niños lascivos) y de quietud (el gesto paroxístico del niño de la máscara aparece como esculpido; la misma inmovilidad hay en los ojos de la muñeca de su vecina)” (65-66). Si uno mira el cuadro, puede ver toda clase de posturas y movimientos, pero Pizarnik solo capta la inmovilidad y eso es lo que la perturba. Nuevamente, el instante se narra como en una toma fotográfica, y los niños adquieren una cualidad siniestra de lascivia que dota de un sentido paradójico e imposible a la intención del cuadro. Si éste fue pensado como una escena costumbrista, Pizarnik le ha dado un vuelco y deja al lector privado de una posible lectura inocente.

Una vez más, los ojos son la entrada a los mundos posibles de Pizarnik. En este caso, son las oquedades de la máscara (66); umbrales donde se accede a la ausencia.

“Y esta es la máscara con la que un niño quiere cubrir, con ardor incomprensible, su cara viviente. No es que quiera ocultarse detrás de un rostro ajeno sino detrás de un rostro ocultado en sí mismo” (66). Esta frase es reveladora de un sentimiento que posiblemente

Pizarnik refleja de sí misma, que es como si quisiera ella misma tener una máscara para ocultarse, y esa máscara la constituye la muerte misma, a la que ella alude de maneras diversas en su poética.

Por último, el relato cierra con dos frases terribles que tal vez son prefiguraciones del propio destino de Pizarnik: “Se disfrazó de demonio de la muerte. Sea por error, sea para adquirir poder. De cualquier forma, es una aterradora figura condenada a la soledad perpetua” (66). Del temor-deseo por la muerte, del terror a la soledad, surge una interpretación-reconstrucción imaginaria de solo un pequeño fragmento de un cuadro medieval que nos lleva a preguntarnos qué habría escrito Pizarnik si le hubiera dedicado el mismo detalle al cuadro completo.

La condesa sangrienta

Este texto es una especie de glosa que Alejandra Pizarnik publicó en 1971 sobre el libro *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, escrito en 1963. Propongo primeramente un breve recuento del personaje real de la Condesa, en su contexto histórico, para dar luego paso al texto de Pizarnik y su consecuente análisis.

Erzébet Báthory, Condesa de Csejthe, nace en Hungría en el año 1560. Hija del tercer matrimonio de su madre Anna con su primo hermano Gyorgy, vive en una época conflictiva en una región rodeada por los Cárpatos; en el castillo de Csejthe. Este bastión medieval se localizaba en una tierra de gran fertilidad y en esa época todavía pertenecía a Hungría y no a Rumania, como después sucedió con la zona de Transilvania.

Durante su infancia, su vida transcurrió de manera normal hasta los diez años, cuando muere su padre y se convierte en la Condesa de Ferencz Nádasdy; ya que tenía dos hermanas que todavía se tenían que casar. Así fue como tuvo que ir a vivir al lado de su suegra y completar con ella su educación. Resultó ser ésta una mujer dominante, que decidía todo lo que Erzébet tenía que vestir, hacer, decir y pensar. Por esos años, aunque el pensamiento renacentista empezaba a germinar en Europa, Hungría todavía conservaba las costumbres feudales de la Edad Media y más en lugares remotos e inaccesibles como la región de Transilvania. Por ello, los niños y en especial las niñas, eran sometidos de manera absoluta. Además, Orsolya Nádasdy era una persona que se caracterizaba por su puritanismo y austeridad. La prohibición y el control eran su impronta.

Esta forma de aprendizaje mezclada con el ocio y su consecuente aburrimiento sembraron en la Condesa el sentimiento del derecho al poder; a apoderarse del Otro y a ver a la gente como objetos. A los quince años, se casa, o la casan, mejor dicho. Su marido retorna a la guerra y la suegra muere, con lo que deja de ser vigilada. En 1604 Nádasdy muere y los hijos que él y la

Condesa habían procreado se mudan de residencia. Darvulia, una vieja que vivía en el bosque y que tenía fama de bruja va a vivir al castillo de Csejthe y empiezan los crímenes. La Báthory se entrega por completo a su pasión por la tortura y el asesinato dando muerte a más de seiscientas cincuenta muchachas con el afán de permanecer ella misma joven, gracias a los consejos de Darvulia, a quien le entrega su alma.

El epígrafe de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik revela su percepción estética hacia la muerte: “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza”. Fiel a sus influencias existencialistas, cita a Sartre para definir a la Báthory: la asesina, la torturadora, es la imagen de la belleza misma. Surge la primera fascinación por un personaje ambiguo que personifica la oscuridad en el alma y la belleza en el cuerpo.

Pizarnik hace hincapié en el reino subterráneo de Erzébet. El espacio donde transcurre la vida de la Condesa es el símbolo mismo donde nace el rito que antecede a la transgresión. La transgresión es la violación, el quebrantamiento la infracción o vulneración de cualquier ley u orden establecido. El rito, en su expresión laica o informal, es cualquier acto repetido de manera invariable que se respeta religiosamente. Así presentados, se podría decir que se excluyen mutuamente, ya que el rito tiene un carácter que por sí mismo confiere validez al conjunto de acciones que él mismo establece, *ergo*, un rito no podría ser transgredido. Pero si se toma en su conjunto, el rito puede transgredir actos que son considerados su contraparte. Por ejemplo, la misa católica es un acto lleno de rituales; su transgresión, su parodia, sería la misa negra y ésta no deja de ser un rito en sí misma. Veremos entonces, cómo en *La Condesa sangrienta* el acto mismo del asesinato se convierte en rito. Pero sobre todo, los símbolos que Pizarnik incluye en su obra para referirse a los rituales de la Condesa sugieren dos vertientes de dos figuras femeninas

que se encuentran a sí mismas en un universo separado por cuatro siglos de distancia en el tiempo.

El título de Condesa de Erzébet Báthory establece el orden definitivo de su vida y su comportamiento con los demás. Se sabe señora de sus tierras y súbditos y por su mismo carácter tiene el poder de erigirse en reina de su mundo particular. Pizarnik brinda la clave: la Condesa sentada en su trono en la sala de torturas de su castillo. El reino subterráneo es el mundo que ancestralmente se considera sagrado. Los mayas creían que cavernas y cenotes eran el lugar de los dioses; la caverna se considera como arquetipo de la matriz, del útero materno y es el lugar de iniciación de los sacerdotes, no solo en los mayas; en numerosas culturas tiene esa significación. La caverna es en este caso, el sótano del castillo de Csejthe, el lugar de iniciación de la Condesa como sacerdotisa de los ritos de tortura y muerte de las adolescentes que a su vez, llevadas por el engaño, esperan de la noble y del castillo un lugar de protección y amor. En esa época, las jóvenes tenían dos alternativas: enclaustrarse en un convento o casarse. Las más humildes iban a servir a sus señores a los castillos. Ante la viudez de la Condesa, las niñas que llegan a vivir con ella, buscan aparte de una forma de subsistencia que su familia no puede darles, la protección y amor (muchas veces lésbico aun sin ser conscientes de ello) de una mujer hermosa y poderosa. El reino subterráneo del castillo se convierte en un lugar de encierro, en una trampa de la que no podrán salir. Las jóvenes encerradas ahí se transforman en el cordero que se sacrificará en aras de proveer a la mujer que las alberga, la juventud eterna y la excitación sexual que le provee la tortura que antecede a la muerte. Los laberintos del castillo esconden al “minotauro”, a ese monstruo que en este caso sería Erzébet: monstruo mitad bestia gobernada por su lado animal, por su “ello” y mitad mujer, fría, habitante del espejo, en palabras de Pizarnik. El problema es

que no hay ninguna Ariadna que las guíe de regreso. Los hilos con los que se encuentran son los de la telaraña en la que las enreda la Condesa para devorarlas.

La virgen de hierro

El epígrafe de este capítulo pertenece a René Daumal. Es un fragmento de su poema *La Cavalcade* y es la prefiguración de lo que será la virgen de hierro, esa mujer mecánica de labios rojos y gestos monstruosos, metáfora a su vez, de la Condesa.

Sabemos por numerosas descripciones cómo es la “virgen de hierro”. Fabricada originalmente en Nüremberg, es legado directo de los innumerables instrumentos de tortura de la Inquisición.

Pizarnik describe el rito y los movimientos de la autómatas: ciñe en un abrazo lento a su víctima y la apuñala por los pechos al tocar su collar enjorjado. Dice que los dos cuerpos son iguales en belleza. La belleza unida por puñales consume el rito mortal: testigo de ello es la Condesa en su silencio de autómatas; ella se asemeja a la funesta muñeca por su condición de ser no-vivo, su condición de vampiro. Es la autómatas que aniquila sin compasión ni miramientos por la sangre de sus víctimas. Es el reflejo mismo de la madre y la suegra que decidieron ignorar a la hija como ser humano y decidir su destino.

Al final, Pizarnik entrecomilla la palabra virgen atendiendo a la ironía del epíteto: “virgen” tiene una connotación de pureza, de belleza, de bondad. Aquí la transgresión surge por la parodia de la Virgen sagrada al transformarse en instrumento de seducción por sus formas, de atadura por el abrazo que en una Virgen sería protector y de muerte a través de los pechos que originalmente alimentan, siendo en este caso, conductores de la muerte.

Muerte por agua

De Witold Gombrowicz, toma Pizarnik una frase contundente que antecede la narración terrible del congelamiento por agua: “Está parado. Y está parado de modo tan absoluto y definitivo como si estuviese sentado.”

“El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía.” (284) El hastío, el aburrimiento, son la perdición de la Báthory. Su condición de noble la entrega a un narcisismo patológico que se traduce en delirios donde la única diosa y protagonista es ella misma. El aburrimiento le da ideas nuevas: pide una muchacha del cortejo que va acompañando su carruaje y la muerde y le clava agujas. Este rito vampírico es unilateral: no hay reciprocidad en la relación. Lo que para uno es repugnante, para el otro es imprescindible. La leyenda dice que la Condesa empezó por morder a sus víctimas para quitarse los dolores de cabeza. Estos ritos de purificación, de catarsis, son precursores de los ritos de tortura que van en aumento. Después, viene la persecución y el apresamiento. La muchacha ya ha sido desprovista de sus ropas para recibir la muerte por agua. En un círculo formado por lacayos impasibles, como dice Pizarnik, la niña es bañada con agua helada hasta quedar convertida en una estatua de hielo. La purificación por el agua, dice Mircea Eliade, “posee las mismas propiedades; en el agua todo se “disuelve”, toda “forma” es desintegrada, toda “historia” es abolida...” (*Tratado de la historia de las religiones* 45). Así sucede con esta muchacha en la mente de Erzébet; para ella, la otra ha dejado de existir, su rastro solo se ve a través del cristal de hielo que la cubre.

La jaula mortal

El epígrafe que antecede esta parte del texto es de Rimbaud, una frase de su poema en prosa *Being Beauteous*. Como siempre, Pizarnik es exacta en prefigurar mediante otros referentes

poéticos lo que glosa a continuación, como en este caso la alusión a las heridas en la carne magnífica.

Otra ceremonia: el atizador al rojo vivo fuerza a la víctima a entrar a la jaula de filosas puntas que se alza a continuación para pender sobre un escabel donde la Condesa espera el baño de sangre que habrá de recibir de lo alto vestida de blanco. La sangre es el nuevo maná trastocado: el alimento del vampiro. La sangre es el alimento sagrado del Cristianismo, ya que en la Pasión, Cristo transforma el vino en su sangre para la purificación de los pecados. En el rito de la Condesa, la sangre también es la vida, pero la vida no del alma, sino la de su propio cuerpo. El color de la sangre es indicador de la vida; un cuerpo muerto adquiere una palidez que marca su ausencia. La Báthory precede el ritual como el Grial mismo de almacenamiento del líquido que la inmortalizará en su juventud. Ella tenía cuarenta años cuando empezó con sus crímenes, edad donde merodea la menopausia, así que no es de extrañar que por los cambios hormonales que se sujetan a ella y dados los antecedentes de melancolía y perversión de la Condesa, su ánimo se viese aún más exaltado por la ausencia de la menstruación y su psique trastornada de ver a niñas adolescentes a quienes sin duda envidiaba por su juventud floreciente. Esto se tradujo en seiscientos cincuenta ritos de transgresión por recuperar ese estado que a ella se le escapaba.

Torturas clásicas

El epígrafe aquí pertenece a Baudelaire, de un fragmento de su poema *J'aime le souvenir de ces époques nues*. La metáfora es gráfica: la fruta virginal y libre de grietas que se vuelve tentación irresistible a la mordida. Así las muchachas son fruta disponible a los apetitos de la Condesa.

Pizarnik habla de una metamorfosis: después de maniatar a las muchachas, se las flagelaba hasta convertirlas en *llagas tumefactas*. El rito también tiene el poder de la transformación, ya que todo aquello que es sometido al mismo, se convertirá en algo nuevo o diferente. La

mutilación de miembros es el intento por aniquilar la identidad del torturado parte por parte. El hecho de coserles la boca a las víctimas para acallar sus gritos evoca sus propios complejos por haber sido “silenciada” por ser mujer en primer término y por su relación con una suegra autoritaria. Ella repite el patrón de forma literal al coserles la boca a las jóvenes que tenían entonces que ahogar dentro de sí mismas sus gritos de dolor, como lo había hecho ella, silenciando su propia melancolía y desesperación de animal acorralado.

En otras ocasiones, escribe Pizarnik, la Condesa se transformaba de testigo en torturador. El ritual era acompañado, además de torturas como lacerar la carne de las suplicadas con pinzas, agujas, cuchillos y demás artefactos, de imprecaciones soeces y aullidos de loba. Pizarnik habla de crisis eróticas. No lo sabemos de cierto y puede que la propia Erzébet no fuera consciente de ello, pero sin duda existe una tendencia hacia el lesbianismo en la Báthory. Pudiera ser que su sexualidad no evolucionara de forma normal, dadas las circunstancias de la época y sus relaciones personales con la familia, y revive el desfallecimiento sexual- que obliga a gestos y expresiones de muerte (jadeos, gritos, estertores de paroxismo)- en la tortura, donde se estimulan los sentidos del placer a través del dolor del otro. No hay que olvidar que el orgasmo es *la petite morte*; su invisibilidad como límite se ha transgredido desde siempre.

Es interesante la frase de Pizarnik: “No siempre el día era inocente y la noche culpable.” (286). Asociamos la noche con lo oculto, lo turbio, lo malo. Durante el día la esperanza de vida se renueva tras una agonía nocturna. La Condesa vuelve a transgredir la concepción del día al desnudar a sus costureras para contemplarlas en su vergüenza. Y dice la autora al respecto: “Desnudar es propio de la Muerte” (286) y personifica a la Muerte en la Condesa misma. Después se pregunta: “¿Cómo ha de morir la Muerte?” (287). La pregunta queda en el aire y solo podemos responderla al conocer la muerte de Erzébet: emparedada en su propio cubil. Ella misma tiende su trampa mortal para vivir eternamente en su delirio.

La fuerza de un nombre

Del poema *Symphonie de septembre* de Lubicz Milosz, Pizarnik extrae un fragmento donde la locura y el frío vagan dentro de la casa, al igual que en el castillo de la Condesa.

En este capítulo, Pizarnik hace un intento por explicar de algún modo las perversiones de la Condesa describiendo las hazañas de algunos miembros de su familia. Asociados ancestralmente con el lobo, el escudo de los Báthory ostenta sus colmillos. Esto sugiere dos vertientes: una, la licantrópía – de la que no habla Pizarnik pero que vale la pena considerar- y la otra, los problemas de la consanguinidad.

Por un lado, la licantrópía es un mal que recientemente se ha comprobado que existe verdaderamente en algunas personas con trastornos psíquicos. Es posible que algún miembro de la familia de la Condesa sufriera este mal, por las descripciones de las atrocidades que se han investigado sobre la ilustre familia Báthory. La locura es sin duda, otro aspecto asociado. Ésta se hereda y más en una familia de antecedentes incestuosos y de desequilibrios mentales. La locura de la Condesa está asociada a la melancolía, el mal que aquejó a muchos durante el siglo XVI. Los orígenes de la melancolía se relacionan con el ambiente que se vivía durante estos siglos; en el sistema feudal, la represión se daba hacia las personas que exteriorizaban sentimientos agresivos, porque se entendía este comportamiento como rebeldía contra el poder divino. El ser humano tenía que aceptar su vida como fuera; los dogmas teocéntricos aseguraban la vida después de la muerte, despreciando por ello la vida terrenal. Los que se rebelaban, eran acusados de brujería o posesión demoníaca. Este pensamiento se ha transformado en otro tipo de represiones de índole política y económica, pero persiste en nuestra época.

Un marido guerrero

El epígrafe de este capítulo es a un tiempo paradójico en relación al texto y a la vez lógico. Paradójico porque pareciera que el marido de la Condesa nunca fue fuente de placer suficiente para ella, pero al tiempo, mientras él vivió, las pasiones de ella estaban de algún modo contenidas por él, como veremos a continuación.

Es curioso cómo describe Pizarnik al Conde Nádasdy, lo llama un *coeur simple*. Este término se emplea con la gente cuya psique no profundiza en sí misma ni en la de los demás. Se asume entonces que un hombre así no podía entender la psique retorcida de Erzébet. El candor del que hace gala ante la visión de la niña atada a un árbol impregnada de miel e insectos recorriéndole el cuerpo, revela un carácter ciertamente egoísta y acostumbrado al dolor incesante que se vive en las guerras. Las historias de la Condesa, dice Pizarnik, solo lo importunaban y no quería saber nada de ellas. Pero de alguna forma fue él quien detuvo a su esposa de cometer asesinatos, tal vez por el mismo hecho de que ella no se sentía totalmente libre aún y de saberse sometida al matrimonio, posición que le fue impuesta en una edad en la que no había posibilidades de que su mente hubiese madurado.

El espejo de la melancolía

La exclamación de Octavio Paz “¡Todo es espejo!” simboliza la realidad del hombre y en especial de la Condesa que se proyecta a sí misma en lo que la rodea.

La metáfora del espejo se convierte en alegoría con Erzébet Báthory. Habitante del espejo, la Condesa se busca a sí misma sin encontrarse, y pareciera ser que en esto mismo radica el origen de su tragedia personal. Cuando ve su reflejo, no logra verse como es. En realidad nadie la ha visto nunca, ni su madre, ni su suegra, ni su esposo. Erzébet nunca se vio a sí misma a través de los ojos de su madre porque ella no permitió ser su imagen y por lo tanto negó con ello su

existencia. El narcisismo se convierte así en una obsesión de muerte y el espejo es su propia morada. Pero ahí también radica su terror a la vejez, porque el espejo es testigo mudo del paso de los años y de la transformación que el cuerpo sufre en consecuencia. Hemos de notar que la Condesa diseñó su propio espejo con salientes especiales para no fatigarse, pero en el fondo es también una especie de reclinatorio donde se prepara el alma para la iniciación. Por querer conjurar la vejez, Erzébet se alista para el rito de tortura y muerte ante su propia imagen. Es como el sacerdote antes de entrar a misa, que reza por la iluminación de su espíritu. Ella se vuelve su propio dios, se sacraliza como a un ídolo, pero este ídolo también tiene facultades que ella no conoce, y eso le infunde el miedo ancestral que lastra el hombre ante el misterio.

Por otro lado, es poética la frase de Pizarnik refiriéndose a la melancolía: “Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa ahí, nadie pasa [...] Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De ahí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya ‘la farsa que todos tenemos que representar’” (291). Aquí es evidente que las expresiones de Pizarnik son sentimientos que ella misma ha experimentado. Alejandra es la melancólica del siglo XX. Este capítulo la vincula con la Condesa de tal modo que se percibe incluso cierta empatía por ella. Claro que el rechazo al crimen es evidente, pero solo alguien que ha experimentado la depresión y la esquizofrenia, puede expresar de un modo tan quirúrgico y poético una enfermedad que por sí sola basta para el aniquilamiento progresivo.

Magia Negra

Artaud fue un escritor absolutamente venerado por Pizarnik, y no podía faltar aquí un referente, en particular, un verso de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, donde el reino de la noche se instala tras aniquilar el sol.

El talismán es el recurso material de los rituales mágicos. Son las cosas que adquieren propiedades para conjurar males y proteger a quien los porta. En los ritos de la magia negra existen infinidad de talismanes que manipulan las hechiceras. La brujería surge como necesidad ante épocas donde el hombre no se puede explicar los misterios de la naturaleza y no es capaz todavía de conocer el origen de las enfermedades y los males que lo aquejan. En la Edad Media, el pueblo desconoce el legado que los griegos y los persas dejaron en la medicina, que se ve fragmentada. Por un lado, las cirugías las practicaban los barberos, con resultados casi siempre fatales; y por el otro, la psiquiatría estaba en manos de los sacerdotes, cuya mentalidad estaba guiada por el poder divino, ante el cual no hay que rebelarse. Ante esta precaria existencia, el hombre se dirige a la bruja, que sabe los secretos de las plantas, de las fases de la luna, que trae al mundo a los niños. Pero como este tipo de mujeres vivía normalmente en la soledad y en el aislamiento, se vuelve sospechosa, al grado de que en las persecuciones de los siglos XIV, XV y en especial el XVI, diezmó poblaciones enteras por el frenesí de celo religioso. Obviamente, el trasfondo es de índole económica, ya que al perseguido se le confiscaban los bienes.

Así pues, la Condesa se vale de una de esas brujas para conseguir la juventud eterna y es Darvulia, una mujer siniestra y malvada, la que la empuja definitivamente al crimen. Sería entonces la autora intelectual de los asesinatos de las muchachas y se convierte en una suerte de “diaconisa” de los ritos de la Condesa, proveyéndola con los talismanes que aseguren su poder. Ella le enseña a Erzébet a “mirar morir y el sentido de mirar morir”. La transgresión sucede en el

momento mismo en que ella deja de temer a la sangre y a la muerte, para empezar a quererlas, como dice Pizarnik.

Baños de sangre

El verso del *Cancionero de Upsala* otorga un tono, si cabe, más siniestro al hecho de los baños de sangre que se daba la Condesa.

Ya he hablado acerca de la percepción que tenía la Báthory con respecto a la sangre. Ésta constituía su líquido mágico para evitar el envejecimiento. Sin embargo, como es lógico, los signos del tiempo seguían haciendo estragos en el cuerpo de la Condesa. Por ello, cambia de estrategia cuando le exige a su hechicera resultados notorios y ella le aconseja la sangre de mujeres nobles. Bajo el pretexto de hacerse de compañía y enseñar modales a las jovencitas de buena cuna, aniquila a veinticinco de ellas y es cuando traspasa el límite de lo que las autoridades podían tolerar, ya que se sabía de las desapariciones de las otras, pero no se habían formulado acusaciones dada la condición de la Báthory. En cambio, por los asesinatos de las nobles sí se le puede acusar, como se verá posteriormente.

Castillo de Csejthe

De Pierre Jean Jouve Pizarnik toma un verso que se refiere a los gritos oscuros en el camino de las rocas. El símil es evidente con el Castillo de Csejthe.

El castillo tiene por principio una función protectora al ser un lugar sólido y de difícil acceso. El aislamiento lo proveen las colinas o montañas donde queda enclavado. En el texto, el castillo tiene dos funciones: es el templo mismo del rito y es el cosmos femenino.

El rito solo es atestiguado por mujeres. Habiendo lacayos en el castillo, se les prohíbe el acceso a los lugares donde se cometen los asesinatos. Esta necesidad de encierro se explica por

el crimen mismo y por la relación simbiótica que se establece entre las lesbianas. Este encierro dota un sentido de protección y pertenencia, pero también de culpa y miedo. De ahí surge la violencia como catarsis. Todos los sentimientos se exaltan y se potencian en un círculo vicioso del que las víctimas de la Condesa no podían escapar por su mismo sentido de sumisión.

La necesidad del continuo rumor de las viejas esbirras de la Condesa es la continuación del ruido que necesita para no sentir el vacío de su alma. Su sentido práctico y su inteligencia, según Pizarnik, fueron sus armas para que su destino no le sobreviniera tan rápido como debía haberlo hecho.

Medidas severas

“La ley, el frío por sí mismo, no puede ser accesible a las pasiones que pueden legitimar el acto cruel de asesinato” dice el epígrafe tomado de un fragmento de *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade. Lo que está en juego entonces, tanto en la filosofía del Marqués como en la vida de la Condesa, es la incompatibilidad de la ley con el acto de asesinar, pero no por una cuestión moral, sino por una ética de la pasión, donde la ley, por su carencia de pasión, no tiene cabida.

Después del asesinato de las nobles, el rey no podía seguir ignorando lo que sucedía en Csejthe. Sin avisar, el palatino Thurzó llega al castillo con hombres armados y encuentra escenas siniestras por dondequiera. La Condesa ni se inmuta: no niega las acusaciones contra ella y además dice que está en “su derecho de mujer noble y de alto rango”. Por ello se le condena a prisión perpetua dentro del castillo; castigo increíblemente benévolo ante tal clase de asesina, pero el miedo a la reprobación de otros nobles y a los Habsburgo, protectores de la familia Báthory, lo disuaden de la decapitación que hubiera merecido la Condesa.

Se selló el castillo y se montaron cuatro patíbulos en sus cuatro costados para indicar que allí vivía una condenada a muerte.

Dice un cronista de la época según Pizarnik: “Murió hacia el anochecer, abandonada de todos.” Y luego concluye Pizarnik: “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.”

La transgresión a las normas, a la moral, a la ética, a la vida misma rige la vida ritual de la condesa Báthory. Como ella, Pizarnik tiene su propio rito y se identifica con el personaje nocturno y maldito cuando dice en *Extracción de la piedra de la locura*: “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra escribo la noche.” Al igual que la Condesa, Alejandra construye sus noches con el lenguaje. Erzébet construye su lenguaje de muerte y de gritos silenciosos.

La fragmentación de la psique de la Condesa solo puede dar lugar a la escritura fragmentada de Pizarnik; la mutilación constituye el *Leitmotiv* y ella lo sabe:

“Y cuando es de noche
siempre,
una tribu de palabras mutiladas
busca asilo en mi garganta.”

La fascinación de la poeta ante tal personaje es el reflejo de su sensibilidad enfermiza, exacerbada por las drogas y las recurrentes depresiones. Sus poemas describen el mundo visto a través de las provocaciones de la estética del Mal; la glosa del libro de Penrose descubre sus propias obsesiones a través de la multitud de simbolismos que encierra.

4. Encuadre teórico

4.1 Hacia una filosofía del lenguaje en Merleau-Ponty.

En este capítulo me propongo exponer los elementos de la obra de Merleau-Ponty que constituyen la base teórica de esta investigación y que conforman su filosofía sobre el lenguaje. A partir de esta exposición, explicaré cómo se constituiría el enfoque que fundaría las bases para una investigación del lenguaje literario. Me centraré en conceptos como la reversibilidad, el lenguaje sedimentado, la intersubjetividad y la *expression* para con ellos, dar forma a lo que sería el programa conceptual sobre el que desarrollaré posteriormente el encuadre histórico en el que surge la obra de Alejandra Pizarnik y la posterior revisión de los textos propuestos para su análisis en esta tesis.

Partamos de la base de lo que **no** hace la fenomenología como un método de argumentación, razonamiento o persuasión. Se comporta en forma diferente de los métodos deductivos o inductivos; no busca las condiciones necesarias de la posibilidad, es decir, no busca los argumentos trascendentales de la realidad; no busca ni plantea tensiones ocultas o aporías como en los métodos deconstructivos; lo que hace es “decir para mostrar”, en palabras de Heidegger (*On the Way to Language* 93). El argumento fenomenológico no es solo una descripción o un listado de propiedades, sino más bien, el uso de un lenguaje que evoca usando metáforas, descripciones, analogías y gestos con el propósito de evidenciar, hacer notar y comprender la especificidad de la experiencia vivida, en relación al sitio de su convergencia; a saber en la conciencia.

Un aspecto importante que hay que hacer notar acerca del pensamiento fenomenológico, es que no se trata de un pensamiento subjetivo o intuitivo. Se trata más bien, de un pensamiento intersubjetivo. Esto se explica si partimos de la base de que esta noción toma forma en el mundo real, con y hacia otros, utilizando un lenguaje permeado

por la cultura. Por ello, más que un método descriptivo, la fenomenología es un método de razonamiento que propone amplificar nuestro conocimiento a través de las relaciones no empíricas y contingentes. La idea es “darse cuenta de”, es decir, ser conscientes de nuestras experiencias en el sentido de entenderlas y vivir de acuerdo con ellas. Esto nos lleva a un punto crítico: el esfuerzo de la fenomenología por apartarse de un pensamiento y modelos abstractos. Como el pensamiento fenomenológico presupone la experiencia vivida para su configuración, ni su modalidad ni su formulación pueden tener bases metafísicas. Aquí encontramos la divergencia que hacen Merleau-Ponty y Heidegger con respecto al subjetivismo trascendental de Husserl sustraído de Descartes y Kant. Según Merleau-Ponty, si asumimos lo abstracto, seremos ciegos a la verdadera naturaleza de la experiencia del mundo. Es decir, nos vemos en la disyuntiva extraña de creer que la realidad es de una manera y que nuestra experiencia vivida es totalmente otra. La experiencia de la percepción sería entonces la apertura a un mundo que no está configurado solo de ideas. Es una especie de “sinergia” entre mi yo corporalizado y el mundo natural trascendente. Es el lugar donde otros yo corporalizados emergen y donde nuestras perspectivas se combinan, se entrelazan o se cruzan.

De hecho, Merleau-Ponty radicaliza el doble gesto de la fenomenología: por medio de la crítica del intelectualismo y la revelación de las características más importantes de la experiencia: la percepción, la corporalización, la intersubjetividad, el pensamiento y el lenguaje. Incluso llega a radicalizar la noción misma de fenomenología, transformándola en una práctica filosófica que él denomina *expression*²¹.

²¹ De aquí en adelante, cuando me refiero a *expression*, estoy aludiendo específicamente a la noción que de esta palabra tiene Merleau-Ponty. Cuando pongo expresión en castellano, me refiero a su sentido etimológico tradicional.

Los elementos centrales para una ontología de la percepción entonces, se compondrían de: la fenomenología de la percepción como una sinergia de apertura al mundo trascendente (*l'overture au monde*), la consideración de la intersubjetividad corporalizada y sus re-articulaciones de estos fenómenos en términos de “carne” y “reversibilidad”.²²

En su libro *Le Visible et L'invisible* (1964), Merleau-Ponty da cuenta del pensamiento como una transformación expresiva de ideas (o percepciones) previamente adquiridas de una forma completamente nueva. Aquí, la cognición expresiva es una distinción entre: a) el pensamiento expresivo, creativo y espontáneo y b) el pensamiento previamente adquirido y sedimentado. Merleau-Ponty argumenta que estos dos tipos de pensamiento están relacionados entre sí de una forma extraña y elusiva. Por un lado, el pensamiento expresivo es la fuente (*Ursprung*) de nuestros pensamientos sedimentados, mientras que la expresión es el proceso mediante el cual adquirimos los pensamientos de ruptura. Sin embargo, el poder de estos pensamientos hace que los pensamientos sedimentados se pierdan, se oscurezcan, por decirlo de algún modo, de tal manera que los pensamientos derivados de aquellos pareciera como que siempre fueron verdaderos y estuvieron ahí, en una especie de dimensión platónica, que es justamente lo que la filosofía merleau-pontyana pretende evitar. Esta dinámica es de hecho, dice Merleau-Ponty, la vida de la mente: los resultados adquiridos oscurecen el proceso expresivo, es decir, la representación disfraza el devenir de nuestras ideas. En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty se refiere a esta dinámica donde la representación desplaza y suplanta a la

²² Me referiré a estos fenómenos según se vayan exponiendo en lo que respecta a la parte de la filosofía del lenguaje que habré de tocar en este capítulo. No me extiendo de momento en estas la génesis de estos conceptos, ya que no es el objetivo de esta investigación revisarlos uno a uno, sino exponerlos a la luz del *corpus* literario objeto de este estudio. Creo que con ello se llegará a una mejor comprensión de tales nociones.

expresión como una relación de fundamento (*Fundierung*) y llama a esta relación un hecho último de nuestra vida cognitiva (PP 394).

Expression: es el término que Merleau-Ponty otorga al poder creativo, productivo y cognitivo que está enraizado en el exceso de la vida perceptiva corporalizada. Para él, la expresión es fundamental y central para las matemáticas, la ciencia y el arte. Aunque estas disciplinas en sí mismas sean diferentes, todas se desarrollan dentro de un proceso histórico a través de la expresión. Asimismo, este poder también es central al lenguaje. Merleau-Ponty le confiere al lenguaje un poder expresivo que nos demuestra que su carácter trascendente es un producto de nuestra corporalidad y nuestra percepción. A su vez, al tiempo de desvelar la vida expresiva del lenguaje, más allá de su función representativa, Merleau-Ponty da cuenta de la íntima relación entre el lenguaje y el pensamiento. De esta forma, logra soslayar (sin desconocerlas) las dos teorías sobre el lenguaje que han permeado el pensamiento crítico hasta nuestros días: el de la representatividad del lenguaje y el estructuralismo.

La filosofía del lenguaje en Merleau-Ponty se va estableciendo de manera gradual y parcial a lo largo de su obra. En la *Phénoménologie de la perception*, se establecen ya ciertas bases, sobre todo en el capítulo sobre el *cogito*. Sin embargo, no es sino hasta 1947, después de haber estudiado a Saussure, cuando ya cristaliza definitivamente su filosofía del lenguaje. Este encuentro con el estructuralismo es fundamental también para su libro *La prose du monde* (1951), que es un importante, si bien no terminado manuscrito sobre el lenguaje y la expresión. Las nociones saussureanas sobre la diferencia diacrítica, son evidentemente el punto de partida para su *écart*²³ en *Le Visible et L'invisible*.

²³ Es un término intraducible para el cual diré en brevísimas palabras que es ese intermedio que establece la diferencia entre el “yo-mundo” o incluso el “yo-mí mismo”, para que se produzca el fenómeno de la percepción sin que haya un

Merleau-Ponty establece que una teoría del lenguaje debe de tener como función primordial el hecho de que la comunicación y la comprensión entre los sujetos sean efectivamente posibles. Él rechaza la teoría de la representatividad del lenguaje porque primeramente, ésta no puede explicar cómo nuestras palabras están cargadas de un sentido. Como expresa en la *Phénomènologie de la perception*:

La palabra está todavía despojada de cualquier efectividad propia, esta vez porque es solo un signo externo de un reconocimiento interno, que tendría lugar sin éste y al que no aporta ninguna contribución. No deja de tener sentido, ya que implica en sí una operación categorial, sino que este sentido es algo que [la palabra] no tiene, no posee, sino que es el pensamiento el que tiene sentido, quedando la palabra como un receptáculo vacío [...] por ello refutamos [...]el intelectualismo [...] simplemente diciendo *la palabra tiene sentido*. (PP 176).²⁴

En esta teoría, el sentido reside en mi idea, mi intención o el objeto al que me refiero; la palabra es un cascarón vacío que se limita a dejar pasar mi sentido, o bien, es solo un indicador del sentido del objeto. Pero vemos que nuestra experiencia con el lenguaje en la vida real es diferente, ya que existen palabras y signos que tienen una carga simbólica específica, aunque su intencionalidad externa sea otra²⁵. Por ello, podemos decir que el sentido “nace” hasta cierto punto de las palabras mismas.

Otra objeción que Merleau-Ponty hace a la teoría de la representatividad del lenguaje es que los pensamientos, ideas y conceptos son ontológicamente anteriores al lenguaje. Para Merleau-Ponty, tiene que haber un proceso que origine nuestro lenguaje y él

alejamiento total entre el yo y el otro. Digamos que es el mínimo necesario para diferenciarme o distanciarme de los demás y de la realidad, sin establecer una relación de dicotomía o diferencia total, como lo establecía Sartre en *El ser y la nada*. En suma, *écart* es una abertura en el centro de la experiencia perceptiva que no es oposición.

Como este concepto o noción (porque M. Ponty no lo concibe como idea) es parte de la dinámica misma del fenómeno perceptivo, no me detendré a explicarlo por sí mismo, ya que viene implícito en esta dinámica y forma parte del proceso de corporalización y reversibilidad del lenguaje y del mundo que pretendo establecer en este análisis.

²⁴ Las traducciones de las citas de aquí en adelante son mías.

²⁵ Por ejemplo, cierto tipo de lenguaje racista. Aunque la persona que lo utilice no tenga la intención verdadera de denigrar, no por ello el lenguaje o sus signos (la swástica, por ejemplo) dejan de significar opresión e intolerancia.

lo denomina *expression*. Como ya se comentó antes, las ideas establecidas oscurecen el proceso creativo y contingente que las origina, así, este obscurecimiento, también caracteriza a nuestro lenguaje. La profunda familiaridad que tenemos con las palabras adquiridas hace que olvidemos la vida expresiva del lenguaje. Olvidamos cómo adquirimos nuestro lenguaje y cómo es que continuamente creamos nuevas palabras y significados. En el lenguaje, sin darnos cuenta, constantemente reconfiguramos las palabras, las frases con otros sentidos nuevos, y en especial, en el lenguaje literario, es donde estamos activamente abiertos a los sentidos extraños que nos ofrece el escritor. Como dice Merleau-Ponty: “El poder de la expresión [...] no solo deja al lector y al escritor un tipo de recordatorio, sino que dota de existencia al sentido como un elemento en el corazón mismo del texto [...] se establece en el escritor o el lector como un órgano de sentido nuevo, abriendo un nuevo campo o dimensión a nuestra experiencia” (PP 182). En su texto, *La prose du Monde*, Merleau-Ponty denomina al poder creador del lenguaje *le langage parlant*, que “se crea a sí mismo a través de actos expresivos” (PW 10). Distingue asimismo la palabra hablada (*le langage parlé*) que es “el lenguaje después del acto o lenguaje como institución” (PW 10), que resulta de actos de expresión previos, pero que dota al campo de la lingüística de herramientas para futuras y nuevas expresiones.

Merleau-Ponty no niega la representatividad del lenguaje, pero niega que ésta sea la naturaleza única del lenguaje. Esta reificación resulta de un error común en la concepción de la percepción y el pensamiento, y es el hecho de poner en primer lugar lo que es un acto secundario (la representatividad del lenguaje) por sobre el proceso que lo origina (la *expression*). Aquí se funda una de las tesis primarias de la filosofía del lenguaje merleau-pontyana, que es el esfuerzo por reunificar dos conceptos que estaban divorciados desde Platón, Aristóteles, san Agustín, Descartes y Locke, es decir, la mente y el cuerpo,

así como también replantear una filosofía que no se adhiera a una teleología trascendental. Estos pensamientos que han prevalecido a lo largo de la historia de las ideas de occidente, son manifestaciones que han oscurecido nuestra experiencia corporalizada y expresiva. Es por ello que Merleau-Ponty hace especial énfasis en decir que el pensamiento no solo es lenguaje, sino que pensamiento y lenguaje, idea y palabra están recíprocamente entrelazadas y que se elaboran mutuamente. Es decir, son “reversibles” en el sentido merleau-pontyano de *Le Visible et L’invisible*. Es por ello que establece que “el lenguaje expresivo no traduce el pensamiento, sino que lo realiza” (PP 178) y que este lenguaje es “la presencia [...] del pensamiento en el mundo fenoménico” (PP 182).

Con estas ideas, Merleau-Ponty abre paso a resolver el problema epistemológico de la comunicación, porque elimina las barreras ontológicas entre pensamiento y lenguaje. La naturaleza expresiva de la comunicación la plantea en un pasaje de *La Prose du Monde* acerca de cómo entendemos lo que leemos:

Una vez que he leído el libro, éste adquiere una existencia única y palpable ajena a las palabras de la página [...] siento [...] como si yo hubiera escrito el libro de principio a fin. Pero eso es una reflexión. En realidad, uno debe leerlo primero y luego [...] “prende” como un fuego. De la misma forma empiezo a leer un libro ociosamente, casi sin pensar en ello, y de pronto, unas cuantas palabras me conmueven, el fuego prende, mis pensamientos se incendian [...] y este fuego alimenta todo lo que he leído. He otorgado mi conocimiento del lenguaje; he traído conmigo lo que ya sé acerca del significado de las palabras, las frases y la sintaxis. He contribuido con mi experiencia de otros y de la vida diaria [...] Pero el libro no me interesaría demasiado si me dijera cosas que ya sé de antemano. Hace uso de todo aquello con lo que he contribuido para llevarme más allá de él (PW 11, PMF 17-18).

Creo que este es el aspecto más importante y la base para establecer un punto de partida para la posibilidad de proponer a la fenomenología de la percepción como un método de argumentación y de interpretación sobre todo, del lenguaje literario. No partiremos aquí de una idea dialéctica de la comunicación entre escritor y lector, sino de una dinámica intersubjetiva entre éstos. Más allá incluso, podemos decir que el propio escritor establece una dinámica igual con su propio texto a través de sus propias percepciones del mundo. Entonces nos encontramos con un doble aspecto: la intersubjetividad entre el escritor y su propio mundo y la del lector con el escritor. Este mismo entrelazamiento entre uno y otro, comprende el término de reversibilidad, que sería la relación entre el pensamiento y el lenguaje que se adhiere con nuestra experiencia de ellos. Asimismo, lejos de que el lenguaje o la palabra se conviertan en ídolos trascendentales, parten desde su multiplicidad y diversidad, de lo que Merleau-Ponty llama el “silencio primordial”. A final de cuentas, hubo un tiempo en el que en el mundo no existía el lenguaje. Al lenguaje se le ha pensado desde diversas formas: como el ser con Heidegger; como estructura con Saussure, como la dinámica de *la différance* con Derrida; como límite del mundo o juego o caja de herramientas con Wittgenstein o como la revelación del Otro con Levinas, desde que el pensamiento filosófico dio con el giro lingüístico en nuestra era. El problema del origen del lenguaje en Merleau-Ponty se suscita, a diferencia de sus contemporáneos, desde la naturaleza y no desde la metafísica. Para él, **el lenguaje es una forma de comportamiento**, ya que es utilizado por y a través de cuerpos vivos, a diferencia de los cuerpos-máquinas cartesianos. Estos cuerpos se abren a un conjunto de posibilidades, de intencionalidades, en su naturaleza holística hacia la realidad y el mundo. Esto sugiere que el lenguaje y el pensamiento son una extensión o “sublimación” de nuestra vida corporal.

Otro tema importante en la filosofía del lenguaje que presenta Merleau-Ponty a partir de su conocimiento del estructuralismo de Saussure, es lo que él define como “visible” y lo “invisible”. El lenguaje no solo forma parte del individuo, sino que también está entrelazado con la estructura de la sociedad. He hablado brevemente de lo que para Merleau-Ponty es el lenguaje sedimentado, es decir, aquel lenguaje que se vuelve resultado del uso común; así como del lenguaje expresivo, que es el proceso por el cual se llega al lenguaje de ruptura, a las grandes ideas, por así decirlo, que después se normalizan en su uso cotidiano y que son las que oscurecen el proceso expresivo. Así pues, el lenguaje culturalmente sedimentado, es un campo de percepción. Nos rodea y va más allá de nosotros mismos; vivimos “realizándolo” una y otra vez, cuando tratamos, por ejemplo, de encontrar *le mot juste*, cuando decimos que “lo tenemos en la punta de la lengua”, o cuando no podemos recordar la palabra que en nuestra mente se volvió imagen. Este campo sociocultural del lenguaje sedimentado no es “visible”, pertenece a lo “invisible”. Es el “contexto” (*Gestalt*)²⁶ en el que se forma y configura el lenguaje expresivo.

Pero, ¿de dónde viene el significado del lenguaje? De esta pregunta parte la teoría de la diferencia en Merleau-Ponty, que se elabora a partir del concepto de *écart*. Partiendo de la teoría diacrítica del significado de Saussure, y de la objeción a la representatividad del lenguaje, con su ontología del pensamiento preexistente, Merleau-Ponty establece que una teoría del lenguaje debe explicar cómo las palabras mismas **tienen** significado. Así explica el surgimiento de esta noción: “Lo que hemos aprendido de Saussure es que, vistos individualmente, los signos no significan nada, y que cada uno de ellos no expresa tanto un significado sino que marca una divergencia [*écart*] de significado entre sí mismos y otros

²⁶ Con Gestalt aquí no me refiero a la terapia psicológica, sino al término original que en alemán se refiere a la forma, estructura, configuración, etc.

signos. Tanto se puede decir de todos los otros signos, así que podemos concluir que los términos del lenguaje [*la langue*] son engendrados solo por las diferencias entre ellos” (*Signs* 39). Hay que hacer notar que si bien Merleau-Ponty parte de Saussure para establecer su teoría sobre el lenguaje, también cuestiona profundamente la dicotomía que para él sigue permeando el pensamiento estructuralista, sobre todo en lo referente al lenguaje sincrónico y al diacrónico y *la langue* y *la parole*. Para él, estos aspectos o elementos del lenguaje están entrelazados; los idiomas, la escritura, son totalidades que no se pueden dividir ni despedazar. El lenguaje no solo no está divorciado del mundo natural (cosa que para Saussure no tiene en sí demasiada importancia más que como referente de los signos), sino que está profundamente enraizado en él. Merleau-Ponty sostiene que más allá de su nivel de representatividad abstracto, el lenguaje es una conjunción de una estructura sociocultural alimentada por la vida carnal, y que es susceptible de transformarse y trascender por actos de expresión corporales. En suma, la vida carnal (lo visible) y las estructuras lingüísticas (lo invisible) están relacionadas por la reversibilidad.

En suma, podemos decir que la visión de Merleau-Ponty se centra en lo que él desarrolla como su concepto de expresión. Su idea es encontrar nuevas palabras, más allá de su significación preestablecida que abra un nuevo camino de articular la realidad y el mundo. Este método filosófico va más allá de la representatividad, del análisis o de las reducciones; se centra en un esfuerzo por asumir el mundo por medio de la expresión creativa. Como él mismo dice: “Expresar lo que existe es una tarea sin fin” (CD 66).

El análisis sobre algunos elementos de la filosofía del lenguaje que articula Merleau-Ponty a lo largo de su obra, ayuda a configurar un programa conceptual para analizar la poética de Alejandra Pizarnik. En las anteriores páginas he puntualizado sobre aspectos de la fenomenología de la percepción que servirán de marco para lo que expondré

a continuación en el itinerario de esta investigación: el encuadre histórico-estético en el que se sitúa la poética pizarnikiana; es decir, cómo la estética surrealista se ajusta a ciertos elementos de orden fenomenológico, como por ejemplo, la misma idea de escritura automática, la voluntad de pureza del lenguaje, etc.

A partir de ahí, me ocuparé ya en específico de la poética en términos generales de Pizarnik y su relación con los aspectos fenomenológicos arriba citados, y después presentaré como tal la idea de la configuración del cuerpo fenoménico en Pizarnik y su obra en prosa; el sustento hipotético de esta investigación.

4.2 La poética de Alejandra Pizarnik: un fenómeno de *expression*

El objetivo de esta introducción a la poética de Pizarnik es poner de relieve lo que César Aira afirma en *Alejandra Pizarnik*: “El arte está hecho de estos dos estadios coexistentes, simultáneos, embarcados en una dialéctica perenne: el proceso y el resultado. [...] En el polo del resultado está el lector o espectador; en el del proceso el artista” (11).

Lo que interesa a esta investigación es justamente el proceso y sobre esta dinámica es que se conformará el análisis subsiguiente de esta investigación. Como hemos visto, la fenomenología de la percepción trata justamente de un proceso dinámico y nunca concluyente. El resultado sería entonces en sí mismo otro proceso: es decir, la dinámica que se establece entre el lector y la obra “concluida”.

Dice César Aira que en la escritura de Alejandra Pizarnik el proceso se convierte en una mostración del “Yo crítico”, y en una metáfora autobiográfica que marca su poesía (*Alejandra Pizarnik* 16). Yo añadiría que no solo marca su poesía, sino toda su escritura; desde sus *Diarios* hasta lo que es objeto de este estudio; su prosa. Esta especie de reificación de sí misma en la escritura es lo que se pone en juego como fenómeno literario.

La pregunta que nos hacemos a continuación, es cómo podemos explicar este proceso. Aira nos ofrece en sus conferencias sobre Pizarnik un acercamiento eficaz y profundo para comprender la evolución de sus procesos creativos, pero creo que podría hacerse una lectura de su obra que va más allá de lo puramente visible.

En el prefacio de la obra de Emmanuel Alloa, *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty. Crítica de la transparencia*, Renaud Barbaras resume un punto esencial que serviría de base para entender el funcionamiento del lenguaje en términos fenomenológicos, dejando un espacio imprescindible para comprender lo que llamaré cuerpo fenoménico en la obra de Pizarnik:

[...] la fenomenología de la palabra reclama una objeción de la filosofía de la transparencia, incluso en sus formas menos patentes, y es por ello que esta fenomenología se supera a sí misma hacia una ontología de un nuevo género. Emmanuel Alloa muestra muy bien que, al centrar su cuestionamiento en el “cuerpo transparente del lenguaje”, Merleau-Ponty no se conforma con volver a investigar los sentidos establecidos de sus trabajos anteriores sobre el cuerpo, es decir, con insertar el sentido de un cuerpo viviente haciendo de la palabra un gesto como los otros. Por el contrario, iluminado por la lingüística saussureana, se ve llevado a renovar su concepción del cuerpo viviente para concebirlo como un sistema diacrítico. [...] La orientación del último Merleau-Ponty procede indiscutiblemente de la preocupación por tener repercusión en los nuevos sentidos establecidos por la fenomenología del lenguaje en el plano de la percepción, es decir, de ir hacia una fuente común del sentido perceptivo y del sentido lingüístico (11).

Como he explicado en el encuadre teórico de esta investigación, es cierto que a partir del estudio que hace Merleau-Ponty de Saussure, su concepción de la diferencia diacrítica se cristaliza en lo que será su filosofía del lenguaje. La reflexión de Alloa sobre la

transparencia del lenguaje es, me parece, el punto fundacional de la corporalización del lenguaje literario. En Alejandra Pizarnik, evidentemente, la palabra no solo es un gesto más del cuerpo, sino que es su propio cuerpo el medio de “encarnamiento” de la palabra. Así pues, ese “Yo crítico” del que habla Aira en Pizarnik se convierte en un comportamiento simbólico, donde todo él es sentido. Por lo mismo, por ser comportamiento, se trata entonces de un **movimiento de expresión de la conciencia**, y como he apuntado anteriormente, la conciencia expresa una potencialidad creadora. En Alejandra Pizarnik este fenómeno se hace presente desde su misma concepción de poeta. Como apunta Aira a continuación, hablando de la metaforización que la crítica ha hecho de Pizarnik como “pequeña náufraga”, o “niña extraviada” y que surge del propio lenguaje mítico que utiliza ella para crear su imagen:

Creo que es injusto reducir a A.P. a una o muchas de estas fórmulas [hablando de las alegorías sobre Emily Dickinson y Carolina Gunderode], porque ella las usó solo para seguir escribiendo, no para clausurar su trabajo. No es todavía la constitución de un sujeto [...] sino más bien su parodia o su reducción al absurdo. En sus modulaciones a menudo patéticas (“la pequeña olvidada”, “la pequeña muerta”) cuando no cursis, cumplen su cometido de subjetivizar la escritura automática y mantener la máquina en movimiento. (*Alejandra Pizarnik* 17).

En suma, Pizarnik invierte el proceso que el surrealismo buscaba, es decir la totalidad, el producto final y el absoluto. En ella la reificación constituye solo el movimiento del “yo puedo” fenomenológico. Aquí empezamos a detectar entonces la constitución del cuerpo fenoménico en su poética, que surge desde un gesto paródico y una máscara de simulación, y que es donde ese movimiento expresivo y creador se hace gesto corporizado. Paradójicamente, a partir de una imagen “congelada” de su mito personal,

Pizarnik crea la *expression*, en términos fenomenológicos. En su poesía lo hace a través de una combinatoria de términos (Aira 18) como la muerte, la angustia, la noche, etc. En *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos* vemos claramente esta temática que se prolongará a lo largo de su poética:

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.

[...]

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y esa es su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas. [...]

El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. [...] Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de 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 cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles 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 [...] El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento. [...]

La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento (*Poesía completa* 254-255).

Me detengo un poco en analizar varios elementos amén de la temática ya aludida: uno, el lugar, el espacio. El otro, el cuerpo. Por último la idea de sujeto poético.

En cuanto al lugar, podemos establecer lo que Merleau-Ponty llama “medio”. Como apunta Alloa: “el problema del lenguaje nunca es considerado por fuera de la perspectiva del cuerpo expresivo” (*Crítica de la transparencia* 57); es decir, tenemos una expresión más que subjetiva, intralingüística. Es entonces en el cuerpo el medio donde se gesta y desarrolla la expresión poética, y en los fragmentos anteriores es decisivo. El espacio literario surge desde la introspección no del pensamiento, sino de la conciencia encarnada en el cuerpo. La muerte como palabra, la palabra como cosa y por ende, la muerte como cosa, que en este sentido deviene palabra, se convierte, según Pizarnik, en cuerpo poético del que nace el sujeto. Esta combinatoria de temas que se limitan a la idea del cuerpo en gestación, de la paradoja de la muerte como ese “silencio primordial” (PP 214) que es solo ruido en tanto no haya un gesto que rompa ese silencio y que provoque el mundo poético; la idea del cuerpo dislocado en partes: cabeza, tronco, manos que siguen disfrazadas tras la máscara de la ironía; la perspectiva de un nacimiento a la realidad que surge del útero mismo del sujeto, todo ello nos presenta un cuerpo fenoménico en desarrollo, en pleno movimiento. Es este espacio, la muerte aquí, y en general en la poética pizarnikiana, donde se evidencia la noción de conciencia-cuerpo-expresión de Merleau-Ponty. El cuerpo es presentado por Pizarnik en una relación de intersubjetividad y reversibilidad.

4.3 La cognición expresiva en la poética de Alejandra Pizarnik

He referido anteriormente que el método fenomenológico, más que descriptivo, es un método que se propone amplificar nuestro conocimiento a través de las relaciones no empíricas ni contingentes. Si el objetivo de tal filosofía, es un *awareness*²⁷, es decir, el “darse cuenta” caer en la cuenta de la experiencia del mundo y vivir de acuerdo a esta experiencia, podemos afirmar que Alejandra Pizarnik es un ejemplo de artista en quien efectivamente sucede esto. En ella el poema, la escritura se convierte en experiencia de donde surge la palabra cargada de sentido. Su experiencia surge de su yo corporalizado en sinergia con el mundo que la rodea.

Es interesante notar la reflexión que hace César Aira en sus conferencias sobre Alejandra Pizarnik sobre el mito surrealista y cómo ella lo utiliza en sus propios términos. Si, como dice Aira, en el surrealismo la clave está en el proceso, es decir en la escritura automática, y que el resultado mismo se reabsorbe en el proceso siendo este proceso-resultado una constante que se reactualiza (12), entonces tenemos de entrada una dinámica que muestra lo que posteriormente se convertiría en expresión en Pizarnik: ella utiliza la escritura automática para hacer buenos poemas (14). El despojo ideológico que sufre el surrealismo en los años de Pizarnik le sirve a ella como una herramienta de articulación de la poesía, pero no solo eso: evidencia la relación que se establece entre su pensamiento creativo y su pensamiento sedimentado. Primero que nada, porque un proceso del que se han desvanecido los rastros ideológicos, no tiene en sí mismo la carga intelectualista que la fenomenología y en especial Merleau-Ponty pretende evitar. En segundo lugar, la idea misma de escritura automática es, tal vez sin proponérselo, más que un flujo de conciencia, una dinámica intersubjetiva, porque se establece la relación entre el lenguaje expresivo, que

²⁷ Utilizo el término en inglés, ya que es mucho más aproximado que la idea en español, y que en realidad es intraducible.

es resultado y proceso al mismo tiempo de la escritura automática como *Ursprung* y el pensamiento previamente adquirido, que en este caso, no se ve oscurecido por los anteriores, sino que se muestran no como representación, sino como la fuente misma del proceso expresivo. Para decirlo más claramente, en el lenguaje de la escritura automática se confrontan los dos tipos de pensamientos mostrándose equivalentes entre sí, en una relación de reversibilidad, donde tanto uno como otro tienen la misma carga de sentido y ninguno opaca al otro como lenguaje ideal. Podemos sustraer otra parte de sus *Diarios* para dar cuenta de su percepción del surrealismo: “Leo la *Historia del surrealismo*²⁸. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y a la situación social, económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al Hombre, no a las masas!” (40). Es evidente en sus palabras la atención que pone en la idea de un sujeto de carne y hueso, donde se gestan los intereses, los sentimientos, las ideas, la obra artística, y no la idea de una masa informe que no puede explicar los procesos de la experiencia.

²⁸ En cursivas en el original.

4.4 El lenguaje como una forma de comportamiento

Veamos a continuación un ejemplo del origen de la palabra escrita en Pizarnik, sustraído de sus *Diarios*: “Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni situaciones en que no intervine. Tal es mi egoísmo o lo que sea. Cierro los párpados y recorro mi vida. Sonrío. ¿Se la puede llamar intensa? Creo que sí. Inconscientemente intensa. Cada día lo siento más. Cada minuto tomo más conciencia de mí y mi sonrisa se amarga. Me siento agotada” (26).

Este “egoísmo” del que habla Pizarnik se refiere al origen de toda expresión: la experiencia. Ella no concebía su literatura más que en términos personales, autobiográficos y esto se refleja a lo largo de su obra. Por lo tanto, podemos afirmar que el lenguaje literario en Pizarnik es una forma de comportamiento, que se origina a partir de su yo corporizado. Su intimidad, su percepción del mundo, su intencionalidad, se “subliman”, como lo apunté anteriormente, en su propio lenguaje, como extensión de su pensamiento y experiencia de vida. Para ella, la obra de arte no puede apartarse de sí misma; niega la trascendencia social o la intención propagandística del programa surrealista. En su poética se ven íntimamente entrelazados su lenguaje y su cuerpo, que se vuelve partícipe casi siempre doloroso, de un constante renacimiento de la expresión fenomenológica. En ella todo es *langage parlant* (Merleau-Ponty, PM 10).

4.5 Lo visible y lo invisible: la Gestalt en la poética de Pizarnik

Si seguimos la noción fenomenológica de la percepción de Merleau-Ponty, tenemos que el lenguaje sedimentado, o previamente adquirido, que es resultado de su uso común, se convertiría en el campo de la percepción. Este campo pertenece a la esfera de lo que

Merleau-Ponty llama lo “invisible” y es lo que entendemos como campo sociocultural del lenguaje. Por lo tanto, es en sí mismo el contexto o Gestalt (PW 53) donde se configura el lenguaje expresivo.

Es importante preguntarnos ahora, cuál sería esa Gestalt o contexto en la poética de Pizarnik. Hablé en párrafos anteriores sobre la reflexión que hace Aira acerca de la combinatoria de términos de la poesía pizarnikiana. Los términos o temas son de gran recurrencia, no solo en su poesía, sino en toda su obra en general. Podemos empezar por nombrar algunos, como la muerte, el cadáver, el cuerpo, el yo, la soledad, etc. Estos términos y sus combinaciones son parte de ese lenguaje de uso común o sedimentado que en la poética literaria **tienen** significado en sí mismas.²⁹ El contexto sería entonces ese campo de la percepción donde se da cuenta del proceso expresivo y es lo que denominaría Merleau-Ponty como lo “invisible”. En el caso de Alejandra Pizarnik, podríamos empezar por proponer algunas instancias que constituyen ese contexto invisible pero que está intrínsecamente ligado al proceso expresivo en su poética: uno sería evidentemente, el tiempo histórico y cultural en que desarrolla su escritura; el segundo sería su condición de mujer y en ese sentido, la problemática del género; el siguiente podría ser su condición de judía; y por último podríamos mencionar algo que no se puede soslayar dado su propio final, que es su psique.³⁰

²⁹ Volveré sobre este punto más adelante.

³⁰ No pretendo de ninguna manera hacer un análisis psicológico de la autora, solo proponer dentro de sus límites, y los propios términos de la fenomenología de la percepción, algo que es incuestionablemente parte fundamental del proceso expresivo de un artista, que es su conciencia y la percepción que tiene de sí mismo. En la escritura de Pizarnik en especial, sus procesos psíquicos son también una parte de su poética, de ahí que se tenga cuando menos, que describirlos, con las limitaciones que una tesis de literatura tiene.

4.5.1 El campo sociocultural

He apuntado en el final del capítulo anterior, lo que entiendo por contexto o Gestalt en términos de la fenomenología de la percepción, y es precisamente, el campo de la percepción donde se da el proceso expresivo y que Merleau-Ponty denomina como “lo invisible”.

Empezamos con una coyuntura: la crítica ha dicho incansablemente que a Alejandra Pizarnik no se la puede contextualizar en una tradición literaria. Cristina Piña afirma que en su poética no se distinguen “ni los temas ni el manejo del lenguaje” (*A.P. Extracción de la piedra de la locura y otros poemas* 3) propios de las tendencias de los años cincuenta o sesenta. César Aira, por otra parte, habla del surrealismo de Pizarnik en sus conferencias reunidas en *Alejandra Pizarnik*, libro al que me he referido con anterioridad. Sin embargo, el propio Aira reconoce que si bien la influencia surrealista en Pizarnik es evidente, es también evidente su desligamiento de ella. La obsesión por *le mot juste* es tan apremiante en Pizarnik, que necesariamente su poética se distancia de la espontaneidad de la escritura automática y la descripción onírica del surrealismo. Asimismo, tampoco se le ha podido encuadrar dentro de las corrientes posteriores del objetivismo o el coloquialismo de los cincuenta y sesenta; su poesía está lejos de describir o resaltar este aspecto de la realidad. Pareciera que para Pizarnik la única ideología subyacente es la propia que la palabra pueda o no sostener. No existe en su lenguaje ni proclama, ni panfleto, ni pasión por lo cotidiano, ni el sueño está presente: la decidida lucidez y *awareness* de su poética hacen que lo suyo sea conciencia total por el lenguaje en la expresión.

¿Cómo puede entonces sugerirse una Gestalt, un contexto en este sentido, donde las formas del lenguaje, las tradiciones, las corrientes, los estilos, la historia propia de la

Argentina parecen no ser referentes directos en la poética pizarnikiana? Aquí interviene entonces un hecho fundamental que plantea la fenomenología de la percepción: que la idea de la conciencia surge a partir de la percepción, el pensamiento y la sensibilidad como un conjunto de actos expresivos íntimamente relacionados entre sí. Recurriré a un texto fundamental de teoría de la psicología social de Pablo Fernández Christlieb, *Lo que se siente pensar o la cultura como psicología* (2011), para proponer un acercamiento a la poética de Pizarnik que me parece explicará la idea de contexto que sugiero en este punto de la investigación.

Fernández Christlieb propone una teoría de la cultura que se explica solo mediante la acción de realizarla. El libro expone la teoría entrelazando conceptos como sentimiento, percepción, pensamiento, inteligencia, sensatez; y los entrelaza como uno solo. Son términos que resultan intercambiables y de ahí deriva un hecho que comentaré más adelante sobre la insuficiencia del lenguaje para describir la realidad, que fue siempre la obsesión y némesis de Alejandra Pizarnik. Dice Fernández Christlieb que

El acto de sentir o³¹ pensar se vuelve algo mayor, anterior, superior, que sus componentes: una realidad más primigenia que es la de la cultura.

Puede decirse [...] que cuando el pensamiento está en la sociedad, se comporta como una mirada; cuando el sentimiento está en la sociedad, se comporta como el tacto. La mirada es lo que queda entre el pensar y lo pensado: el tacto es lo que queda entre el que toca y lo que toca, y eso no está dentro de nadie, sino fuera de todos, en el aire y en el clima de la sociedad, en el aliento de la ciudad y en el espíritu de la historia y, entonces, más bien, somos todos los que estamos dentro de eso (*Lo que se siente pensar* 15).³²

³¹ El resaltado es mío.

³² Esto se asemeja al principio de intersubjetividad de Husserl sobre la imposibilidad del dualismo del mundo. Aquí se funda la teoría del mundo de vida o *Lebenswelt*. De aquí en adelante abrevio el título del libro de Fernández Christlieb para mayor comodidad en la citación.

Esa suerte de “espacio” (lo pongo entre comillas, porque no se trata de un espacio físico, evidentemente), es eso que queda siempre en medio de las cosas: y aquí volvemos a la idea de la relación merleau-pontyana, donde justamente lo importante en la percepción son las relaciones entre sujetos y objetos y la dinámica que se establece en ese espacio intersticial. De esta relacionalidad Fernández Christlieb dice que “no habría que verla como algo que está de paso, como una especie de tránsito entre dos límites, sino como una cosa rítmica que nunca se va y que siempre está presente.” (*Lo que se siente pensar* 18-19). Ante la imposibilidad de nombrar a este fenómeno como cultura, Fernández Christlieb recurre al término de la psicóloga social de Adriana Gil como el “eso psicosocial” que es “aquello que aparece en la relación pero que no existe en las cosas relacionadas, es una realidad suya, que tiene sus propias reglas” (20)³³.

Desde este punto de vista, la poética de Pizarnik se instauraría entonces en y alrededor del “eso psicosocial”, que para ponerlo en términos más gráficos, sería como una especie de onda o murmullo que permea el ambiente y del que todos somos partícipes porque parafraseando a Fernández Christlieb, entramos en una especie de sintonía o ritmo que va creando la cultura, la cual antecede y supera cualquier clasificación o reducción.

Hay una perspectiva interesante que podría acercarse mucho más a la idea poética de Alejandra Pizarnik, y que está descrita por Víctor Gustavo Zonana en su artículo “Itinerario del exilio: La poética de Alejandra Pizarnik” en la revista *Signos* de Valparaíso (1997). Aquí Zonana sugiere que la poética pizarnikiana se podría instaurar dentro de una corriente neorromántica que tiene como presupuesto la poesía órfica por sus elementos: el

³³ Es una idea similar a la noción de “exocerebro” de Roger Bartra en su libro *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México: FCE, 2010, pp. 24 y ss.

paraíso perdido, el retorno a la infancia, el poeta bajando a su infierno particular para buscar el ideal, el poeta escindido, etc.

Así pues, la creación del mito personal -pues la poesía órfica no es más que una búsqueda e instauración del mismo dentro de lo que llamaría Maurice Blanchot “el espacio literario”- sería una re-citación del fenómeno órfico: la búsqueda de la obra de arte en la noche de la muerte, en el espacio del hades mítico y con la expresa prohibición de la contemplación de la obra (simbolizada por Eurídice), a riesgo de perderla (*El espacio literario* 154). Si bien son claros los elementos de una obra órfica en Pizarnik, aun así, sería difícil encasillar su poética a esta corriente solamente –por otro lado siempre relacionada con la generación del 27 española, cuyo objetivo era contrarrestar el franquismo y el catolicismo reinante en esos años mediante el uso de la métrica libre y la expresión individual, desligada de los grupos hegemónicos-. La expresión poética de Pizarnik va mucho más allá: se instaura dentro de las influencias que ella misma reconoce, atesora y homenajea: Hölderlin, Kafka, Artaud, Michaux, Bataille, etc., pero logra crear dentro del contexto de la contracultura de los sesenta, su propia poética destinada a una ontología del lenguaje.

Entonces aquí la Gestalt resulta ser más su propio yo, pero como ser-en-el-mundo. Ella crea su propio contexto a partir de sí misma. El valor autorreferencial de su poética es insoslayable y su configuración es íntima como lo dice en la entrevista que le hace Marta Isabel Moia en *El deseo de la palabra* (1972): “Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la

felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una **forma**³⁴ como yo quería” (*Prosa completa* 314).

4.5.2 La problemática del género

La poética de Alejandra Pizarnik está constituida por varios elementos clave en cuanto a la percepción que tiene de sí misma como mujer y en cuanto a su propia sexualidad. David William Foster, en su libro *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing* (1997), hace un inventario topográfico de sus poemas donde cuenta el número de palabras relacionadas con el cuerpo y su valor metatextual. Sin duda y como apunté en la sección anterior de este capítulo, el cuerpo es el lienzo, la Gestalt, y el espacio literario en Alejandra Pizarnik. Para referirme al aspecto del cuerpo en su determinación femenina, empezaré por describir brevemente la importancia del trabajo de Michel Foucault, en cuyo pensamiento se ha apoyado la crítica para hacer incontables lecturas sobre los textos pizarnikianos, en especial *La condesa sangrienta*, por ser la descripción de la maquinaria de poder a través de la coerción, la tortura y el despotismo; a la vez de que se pone en juego la transformación, dislocación y cosificación del cuerpo femenino. Asimismo apunto, basándome en Foucault, la omisión de Merleau-Ponty en cuanto a la fenomenología del cuerpo femenino y cómo dar cuenta de éste a la luz de esta noción. Menciono brevemente el trabajo de algunas propuestas feministas que han criticado este aspecto de la fenomenología merleaupontyana, y concluyo con algunas propuestas como las de Dermot Moran, Marion Young y Judith Butler para apuntalar el análisis de la obra de Pizarnik bajo estas premisas.

³⁴ El resaltado es mío.

Para Michel Foucault, el yo, el cuerpo y su comportamiento están estrictamente constituidos por las normas sociales y prácticas coercitivas. Según él, el cuerpo recibe su definición, forma y significado a partir de estas fuerzas sociales. En su *Historia de la sexualidad volumen I* afirma:

Esta nueva caza de las sexualidades periféricas produce una *incorporación de las perversiones* y una *nueva especificación de los individuos*. [...] La mecánica del poder que persigue a toda esta disparidad no pretende suprimirla sino dándole una realidad analítica visible y permanente: la hunde en los cuerpos, la desliza bajo las conductas, la convierte en principio de clasificación y de inteligibilidad [...] Al diseminarlas, se trata de sembrarlas en lo real e incorporarlas al individuo (56-58).

Desde esta perspectiva, la constitución del cuerpo como la define Merleau-Ponty es prácticamente imposible. La insistencia de Foucault en que la sociedad es la que constituye totalmente el cuerpo individual, deja a éste como algo pasivo e informe; como una especie de sustrato material o un lienzo en blanco. Sin embargo, para Merleau-Ponty el cuerpo es un ser formado por una estructura que hace posibles ciertas acciones y otras le son imposibles de realizar. Tiene asimismo, una herencia genética que in-forma el cuerpo y el comportamiento. También es un sistema de habituación que está capacitado para incorporar nuevos comportamientos y formas culturales. Todo esto lo logra no mediante la imposición, sino mediante la repetición y la aplicación de ciertas prácticas y normas sociales, pero también reconoce los modos en que el cuerpo se resiste a estas prácticas. Esto nos remite a la idea de la performatividad o la “materialización”, en términos de Judith Butler, de cuestiones como la subjetividad, la sexualidad, el género o la raza; más que su constitución o construcción.

El problema con la visión de Merleau-Ponty es que pareciera no tomar en cuenta esta fase de la constitución de la subjetividad o del yo, y menos en términos de feminismo. Dermot Moran, entre otros, escribe en su *Introducción a la fenomenología* (2011) que la sexualidad para Merleau-Ponty está proyectada como modo de ser en el mundo y “nuestra vida sexual tiene sus propios poderes intencionales y de dar significación, aunque algunos críticos feministas han acusado a Merleau-Ponty de asumir que el cuerpo vivido es implícitamente o explícitamente masculino en sus descripciones de la sexualidad y de ser-en-el-mundo” (394-395). Este campo político al que apunta Foucault es insoslayable, ya que de hecho, existen relaciones de poder y estructuras coercitivas que forman nuestro campo perceptivo. Solamente en América Latina podemos hablar de innumerables casos de regímenes dictatoriales, de opresión y coerción de la mujer en toda clase de aspectos, sin nombrar todas aquellas instituciones que utilizan mecanismos de autoridad y coerción como hospitales, escuelas, lugares de trabajo, instituciones militares, e incluso familias. En todos estos casos la jerarquización e institucionalización del poder está normalizada. En Merleau-Ponty sin embargo, no se identifica claramente el hecho de que la cultura y la ideología ejerzan coerción sobre nuestros cuerpos. Lo que falta en la teoría merleaupontyana es una teoría política del cuerpo. Sobre esta omisión se han centrado algunos trabajos importantes como el de Iris Marion Young en su ensayo “Throwing like a Girl” (*The Thinking Muse* 51-70) donde se refiere a la importancia de que la fenomenología haya puesto de relieve el comportamiento y motilidad del cuerpo femenino a través de lo que Merleau-Ponty establece como intencionalidad proyectada y el campo de la motilidad organizado. Young revela en gran detalle fenomenológico cómo la política del cuerpo impacta sobre la experiencia de la mujer. Utiliza ejemplos como el “sentarse como una dama”, “estar de pie como mujer”, tener “una postura”, etc., que obligan a la mujer a un

comportamiento coercionado toda vez que en ello se perpetúa la noción de la mujer como objeto o mero cuerpo, sujeto a la intencionalidad del otro y su posible manipulación.

Judith Butler, por ejemplo, argumenta que la perspectiva de Merleau-Ponty de la sexualidad en su *Fenomenología de la percepción* está preñada de sesgos masculinistas que reproducen ciertas estructuras culturales que tienden a normalizar esta noción de la sexualidad³⁵. En *Cuerpos que importan* (2002), Butler demuestra que la sexualidad corporalizada (y no solo el género) es un efecto de la dinámica del poder, de las normas y de las prácticas discursivas. Gail Weiss, por otro lado, establece la idea de que una persona no tiene una sola imagen de su cuerpo sino varias, y que están supeditadas a las estructuras socioculturales como el sexo, la raza, la etnia, el género, etc. La preocupación sobre la percepción corporal y en especial el de la mujer es resaltada por Elisabeth Grosz en *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994). Una contribución importantísima al pensamiento feminista es la de Luce Irigaray con su concepto de *diferencia sexual*, que establece que ninguna fenomenología del cuerpo será suficiente si no reconoce las diferencias físicas y orgánicas de los cuerpos de los hombres y las mujeres, y que resultan en experiencias radicalmente fundamentales en la percepción de sus realidades.³⁶

Estos ejemplos son solo unos cuantos para demostrar la carencia, en el pensamiento de Merleau-Ponty, de una política y ética del cuerpo, así como el hecho de que el cuerpo viviente tiene una relación mucho más compleja con los fenómenos culturales.

Si bien esta investigación no pretende ser una exploración feminista de la poética del cuerpo en Alejandra Pizarnik, no puedo por ello dejar de lado este aspecto en el análisis de la conformación de su expresión en términos fenomenológicos. Aunque la

³⁵ Cfr. Butler, Judith. "Sexual Ideology and Phenomenological Description: A feminist Critique of Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*", en *The Thinking Muse*, ed. Allen and Young, Bloomington, 1989, 85-100)

³⁶ Cfr. Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference* Ithaca, 1993

fenomenología de Merleau-Ponty carezca de un acercamiento profundo al cuerpo femenino, tiene de cualquier manera todos los elementos para desarrollar, si bien no una política y ética del cuerpo, sí una idea de cuerpo fenoménico como pretendo establecerlo en este análisis. Se requiere una atención especial en lo referente al lenguaje poético a las formas en que el lenguaje sedimentado y la tradición han desvanecido las diferencias de género y se han resistido a su reconocimiento. Esta investigación propondría entonces un acercamiento en ese sentido.

4.5.3 El problema de la psicología

Son innumerables los acercamientos y lecturas que se han hecho de la obra de Pizarnik desde su aspecto psicológico. No pretendo hacer uno más aquí, sino más bien, analizar su poética desde un aspecto de la fenomenología de la percepción que es la dotación de significado que el cuerpo vivido provee a la realidad circundante del perceptor. Es decir, que a partir de un pensamiento traumatizado por la enfermedad mental como en el caso de Alejandra Pizarnik, explorar cómo dota de significado y sentido, mediante el lenguaje, al mundo. Como apunté anteriormente, Merleau-Ponty establece que el cuerpo como conciencia (y los equipara de forma intercambiable) se asume no como un ente dicotómico cartesiano en el sentido de “yo pienso”, sino como un todo que afirma un “yo puedo” (PP 137). El cuerpo entonces se abre a un espacio intencional donde lo que está en juego son las relaciones entre el cuerpo viviente, sus capacidades, prácticas y posibilidades. Asimismo, un elemento importante a considerar a la luz del pensamiento merleau-pontyano es la idea de imagen corporal o esquema corporal. La imagen corporal, para Merleau-Ponty es “un vago poder contra el que el gesto y su objeto sobresalen” (PP 101) y “un reconocimiento global de mi postura en el mundo intersensorial” (100). Nuestra percepción sinestésica del

mundo se adquiere a través de la imagen que tengamos de nuestro cuerpo, porque nuestros sentidos están interconectados y se traslapan entre sí. En el caso de las personas cuya psique se encuentra desequilibrada o dislocada, la organización del cuerpo cambia; es decir, la parte del cuerpo afectada se vuelve foco de atención y sobre esta parte se percibe el mundo. ¿Cómo percibe su propia realidad Alejandra Pizarnik? Sabemos que ella fue diagnosticada de esquizofrenia. Esto por sí mismo no nos dice nada, pero cómo se refleja tal condición en su obra, eso es lo que es interesante descubrir. La percepción que tiene de su propia imagen corporal se recrea en el lenguaje poético. Para “verse” a sí misma, tiene que desdoblarse y convertirse en otra: “La conciencia no existe. Pero aun así no hay derecho a tanto irse, a tanto viaje alrededor de mí. Vanidad del deseo físico. Espectro de mi cuerpo. Yo soy una aunque me desdoble. Aunque me destriple. Una. ¿Lo comprendo acaso?” O consideremos la siguiente entrada: “Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más. Me siento muerta, en el colmo del objeto. Me miro en el espejo. ¿Para qué? ¿Para quién? Tengo miedo y estoy muerta” (*Diarios* 223). La imagen corporal de Pizarnik es determinante en sus tópicos literarios. Los espejos, la muerte, la noche, la locura, la infancia, etc., todo gira alrededor del fenómeno corporal y parte desde y para él. La obsesión por el cuerpo, hace que ella reprima otros aspectos de su lenguaje sedimentado, dando paso al lenguaje expresivo alrededor de estos tópicos, una y otra vez. Regresamos a la afirmación de Aira de la combinatoria de términos en su poesía, y también en sus relatos en prosa. Esta represión, en términos merleau-pontyanos, es una experiencia fundamental del cuerpo viviente (PP 158). La represión surge del mismo cuerpo viviente, no entre la conciencia y el cuerpo; surge como conflicto entre nuestras nociones impersonales y nuestra intencionalidad. La represión en suma, es para Merleau-Ponty, en sí misma orgánica y corporalizada.

Hemos constatado que los tres aspectos aquí sugeridos como contextos o Gestalt; es decir los trasfondos donde toma cuerpo la expresión poética, están intrínsecamente ligados en lo que llamaré campo fenoménico y servirán de base y forma para el inicio en los siguientes capítulos, del análisis del corpus objeto de esta investigación.

5. Encarnar el verbo: la *expression* en tres relatos y un ensayo

Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros.

Juan, 1-14

Este capítulo de la investigación es el análisis de los tres relatos en prosa que forman parte del *corpus* de la tesis a la luz de los elementos presentados en el marco teórico de la misma. El ensayo o glosa *La condesa sangrienta* formará un capítulo final y aparte de estos relatos, por su estructura, su intención de ensayo y por ser un comentario o glosa a una obra anterior; *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose.

5.1 Manifestaciones del cuerpo viviente en “Escrito en España”

En esta parte de la investigación habré de dar cuenta de la idea merleau-pontyana de “cuerpo viviente” para desarrollar la hipótesis de “cuerpo fenoménico” como un todo en el acto de escribir y su significación. Propongo aquí al cuerpo como un punto de partida –si bien, por lo que se refiere a la fenomenología de la percepción, no podríamos hablar estrictamente de inicios o finales, puesto que su estructuración no obedece a una conceptualización lineal de las relaciones entre el sujeto y el mundo, sino más bien a una interrelación entremezclada en una especie de sinergia con éste- para poder establecer un orden que permita esclarecer de principio lo que se presenta como sujeto posible del acto escriturario.

El cuerpo viviente se presenta en la narración en planos diversos y desde diversos ángulos. La fenomenología de la percepción apunta a un aspecto insoslayable: de nuestro cuerpo solo podemos percibir fragmentos, e imaginarlo de cierta forma. El reflejo que el espejo brinda es una distorsión de la realidad de nuestro cuerpo, porque lo vemos en dos dimensiones, invertido y además no podemos mirarnos la parte de atrás. Lo que nos queda

entonces, son fragmentos con los que completamos la percepción de la realidad y con ellos es como experimentamos el mundo. Así pues, en este relato tenemos, como en todo relato literario, una visión o experiencia particular de una parte del mundo. En primer lugar, se nos plantea un título: “Escrito en España”. Este título en sí mismo ya nos habla de una experiencia, de algo sucedido, del acto de escribir en un espacio particular que en este caso va de lo general a lo particular: empieza por España, país, para luego suscribirse a Santiago de Compostela, lugar por excelencia de peregrinación. Si Merleau-Ponty sugiere que con el cuerpo hacemos la experiencia desde adentro, en tanto que es cuerpo sensible, vivo y motor, por medio de éste es como actuamos y vivimos y nos proyectamos en el mundo. Al mismo tiempo, el cuerpo cobra “exterioridad” en el momento en el que interactuamos con los otros. Es decir, nuestra percepción de nosotros mismos se ve afectada por la mirada del Otro, y lo sentimos como objetivizado. En esta doble dinámica, la de “ser” un cuerpo (que es lo que nosotros percibimos de nuestros cuerpos) y la de “tener” un cuerpo (que es lo que sentimos cuando somos mirados, o tenemos interacción con el Otro), nos lleva a la conclusión, con Merleau-Ponty, de que el hecho de “tener” un cuerpo no se trata de un acto de posesión, porque nunca podremos disponer por entero de él puesto que no estamos fuera de él, sino que actuamos por su *intermedio*. Por lo tanto, se trata entonces de que tener un cuerpo es, para un viviente, unirse a un medio definido, confundirse con algunos proyectos y comprometerse con ellos continuamente” (PP 169).³⁷

En este relato, ese medio donde se efectúa el comportamiento y se lleva a cabo la expresión, es no solamente el espacio geográfico en Santiago de Compostela. Escribo así,

³⁷ Merleau-Ponty parte entonces aquí de la idea de intencionalidad husserliana, al concebir al cuerpo como una especie de “proyector”³⁷ que redundando en la expresión, “proyecta” un “medio”. Esta noción de medio la toma Merleau-Ponty de Jacob von Uexküll y es la traducción de *Umwelt*, de que he hablado brevemente en el encuadre teórico de esta investigación y que recordándola, se referiría al entorno del comportamiento, en oposición a *Umgebung*, que se referiría esencialmente al espacio geográfico. El cuerpo entonces, en esta situación de “compromiso” con el medio, hace de éste un mundo (PP 144) y se abre a él.

en mayúsculas el lugar conocido de todos, del que algunos tenemos las nociones que nos brindan los libros, las películas, el Internet, los videos, etc., o de los que se han encontrado físicamente allí. Ese sería en términos de Koffka, el espacio solamente geográfico, la *Umgebung*. El que nos interesa, es el espacio de Pizarnik, el *santiago de compostela* en minúsculas y cursiva, la *Umwelt* pizarnikiano. Y en adelante, todos los espacios descritos y fundados en este relato, los analizaré desde esta perspectiva.

Parto aquí de la noción que ya he descrito en el encuadre teórico, de que la literatura, y sobre todo el acto de escribir en sí mismo, se torna *expression* en el sentido merleau-pontyano de que es el poder creativo, productivo y cognitivo enraizado en el exceso de la vida perceptiva corporalizada.

Teniendo presentes estas nociones, podemos ver el relato de Pizarnik bajo una luz menos distanciada de lo que sería un desmenuzamiento estructuralista del relato literario. Lo podemos leer desde una perspectiva que alcanza también nuestro cuerpo mismo. La visión que nos ofrece este relato, comienza describiendo una reliquia. El “medio” aquí, es a un tiempo la palabra y la *Umwelt* que describe. La reliquia es la parte de un cuerpo que se considera sagrado porque se consideró santo o santa a quien perteneció ese cuerpo en vida. Esta noción nos remite a un punto interesante: la santidad es un estado del alma en perfecta armonía con los designios de Dios. Esta persona alcanzó en vida, según el testimonio de los que la conocieron y los milagros obrados por su intercesión, la perfección espiritual, pero también la corporal, porque siguió el designio de que el cuerpo es el templo del alma y por ello debe ser puro y perfecto. En el relato, se habla específicamente de la mano de san Pablo y de la reacción que provoca en los espectadores, es decir, de la percepción general

que se tiene de la parte de un cuerpo³⁸. No se requiere del cuerpo total, el cuerpo fragmentado de un santo se hace compatible a la percepción que tenemos de nuestros propios cuerpos: partes de cuerpos pertenecientes a un todo que interactúan con el mundo en una dinámica intersubjetiva. La mano sola es suficiente para la proyección de un rito, de una creencia, de una espera, de un anhelo improbable: “la mano santa, la mano que dará o daría o habría de haber dado” (Pizarnik, *Prosa completa* 13).

Sin embargo, la descripción aquí no tiene un sentido totalmente reverente. Dos palabras: “Pueblo aplaudiendo” (13), ya dotan de un tinte irónico a la proyección de ese mundo, que del colectivo “pueblo” se singulariza en una vieja de negro llorando, temblando ante la aparición de ese otro cuerpo sagrado. La sensiblería, la emoción ante algo tan extraño como la mano (no sabemos siquiera si auténtica, pero no importa) de un santo, crean una dinámica reversible: el cuerpo genera una emoción en otro cuerpo, que su vez se proyecta en el cuerpo de la narradora, que a su vez interactúa con la emoción del lector. Hasta aquí, el relato mantiene una cierta distancia, el yo narrador todavía no aparece; sin embargo, es una prefiguración de las relaciones que se establecerán a lo largo del texto en los cuerpos que ahí “se expresan”. Si lo apunto en estos términos, es precisamente para ajustarme a la noción sinérgica que quiere de nosotros la fenomenología de la percepción.

Hay sin embargo, una cuestión importante para detenernos a analizar en esta dinámica de la emoción. Dice Javier Moscoso en su *Historia cultural del dolor* que

Las imágenes que decoran los muros de las iglesias medievales no reflejan la realidad histórica [...] no constituyen por sí solas un espejo de la violencia punitiva o de la pedagogía de las armas; no representan estados de cosas, sino estados de ánimo. Su

³⁸ Agradezco, entre otros muchos, el comentario del Dr. Gerardo Argüelles Fernández, sobre que no se puede dejar de pensar en san Pablo sin relacionarlo con su atributo: la espada, que a su vez tiene esa asociación con las “partes” del cuerpo.

referente no es exactamente la realidad, sino la experiencia. [...] En la frontera entre lo uno y lo múltiple, entre lo concreto y lo ideal, sus gestos no han sido fijados como testimonio de lo vivido, sino como parte de una urdimbre, **de naturaleza teatral**³⁹, que alienta el recuerdo, manteniendo viva la memoria de la fe, de la pasión o del conocimiento (26-27).

Tenemos dos vertientes de análisis a partir de estas ideas: por un lado, nos encontramos con que las imágenes de las iglesias representan una experiencia y no una realidad histórica. En general, en la historia del arte cristiano, cuando menos hasta antes del Barroco, las representaciones de santos, vírgenes y cristos son ciertamente hieráticas. Las caras son las mismas; solo sus atributos las diferencian entre sí y esos atributos son justamente los símbolos de la experiencia que alienta el recuerdo de sus pasiones. Estos atributos, unidos a los gestos, las expresiones faciales, los parajes donde se representan – siempre son las mismas representaciones bucólicas, con pueblos y praderas lejanos en un segundo plano- forman parte, como apunta Moscoso (*Historia cultural del dolor* 26), de un conjunto normativo, una suerte de canon. Podemos entonces reflexionar y apuntar a una probable hipótesis en la lectura de este relato y en general de la poética de Pizarnik: la experiencia del cuerpo está percibida en fragmentos. Lo vemos a todo lo largo de esta narración en particular, y sobre todo en la idea simbólica de la reliquia. Lo que cuenta, lo importante son las partes del cuerpo. Sin embargo, Pizarnik se rebela ante esta idea. Creo que su inquietud se ve reflejada de dos formas: escribe fragmentariamente porque se percibe a sí misma y a su cuerpo de esta forma, pero lo que busca es la unidad. La unidad de su propio cuerpo, tanto físico, psíquico, emocional, y por lo tanto la unidad del cuerpo poético que desarrolla y vierte de sí misma en su obra.

³⁹ El resaltado es mío.

Entonces es pertinente preguntar sobre esta poética acerca de su lugar de origen. La idea de reliquia es una prefiguración de la eterna presencia de la muerte en la escritura pizarnikiana. La reliquia se presenta como receptáculo de la muerte palpable. Pizarnik habla, se ve, se lee, se de-construye y se reconfigura desde la muerte y el silencio. Muerte y silencio que están íntimamente unidos porque solo percibiéndose a sí misma como un cadáver es como puede emprender la búsqueda obsesiva de su cuerpo normativizado tanto por la ideología patriarcal, como por las constricciones del canon y normas literarias: “Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy” (*Poesía completa*. “Caminos del espejo” 241). El deseo de muerte de la narradora del relato se frustra de nuevo por la presencia masculina:

B. se reía. Conduce el auto mirando todo excepto el camino. Si se olvidara del volante, de los frenos. Un metro de olvido et voilà un joli tableau: garcon et fille sur gouffre bleu. En boca de la muerte amantes ardidos. Confiando yo en que era escorpio. Pero no quiso precipitarnos. Entonces, ni las nubes de hoy habrían de consolarme. Por otra parte, ¿quién busca consuelo? *Voy a hablar de la vida, señores, voy a hablar de la vida*. Por la noche, todos los abandonos. Su respirar, su silencio perfecto. Yo en boca de la muerte, insomne y consecuente en mi oficio de idiota desamparada. (*Prosa completa* 16).

Pareciera que para hablar de la vida, a la narradora solo le queda el deseo de la muerte, que no se completa por esa percepción que tiene de su cuerpo normativizado. Se burla de sí misma y de su oficio de escritora insomne, cumpliendo con su papel; tratando de configurar y restaurar la unidad de un cuerpo que percibe fragmentado en el papel de idiota, de escritora, de amante, de mujer, en suma. Por eso es que el silencio es la alternativa y el solaz; una mujer silenciosa no molesta a nadie, ni dice inconveniencias. El hombre la apreciará más. El silencio en la literatura es el lugar de recogimiento, porque las palabras

pierden su sentido. Jacques Lacan establece que entre significante y significado no hay una correspondencia, sino una resistencia (así también lo postula en otros términos Merleau-Ponty). “Basta escuchar la poesía para que esta polifonía se deje oír”, dice Lacan (Roberto Harari, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis de Lacan*)⁴⁰ y por ello la metáfora se puede comparar con el contrapunto en la música: se interrumpe la frase en una nota para que de esa misma surja otra frase que en cierto modo modifica la anterior y así sucesivamente. La metonimia, no denotaría entonces el significante del término contiguo, sino su propia ausencia. Esto llevaría a un fenómeno de *mis en abyme* que derivaría al discurso al vacío. Por eso el atractivo del silencio y del vacío es tan grande, porque es ahí donde está el verdadero goce de la literatura y su verdadera riqueza, porque la literatura al igual que el psicoanálisis, desea decir lo que no se dice.

Por otro lado, tenemos la búsqueda por el cuerpo perfecto del lenguaje, que para Pizarnik es la palabra perfecta, el poema perfecto. Su obra versa una y otra vez sobre esta búsqueda, como su cuerpo, normativizado por la ideología patriarcal, la escritura es asimismo normativizada por el patriarcado del canon. “Y el miedo por haber pensado en escribir un poema sobre esas nubes. Eso fue sórdido. [...] Me odié. Pero sin duda yo había pensado en el poema para que trascendiera a mi cara, para hacer del proyecto del poema y de mi cara un filtro de amor (sangre, tierra, cementerio, saliva de milano, agua de alondras, halo de ángel mudo...). Esto está tan oscuro.” (*Prosa completa* 16). Pareciera que escribir sobre “esas nubes” le está negado a la poeta por las convenciones de lo que se considera “poético”. Entonces, se ve atravesada por dos angustias: la del desamor, ya que quiere,

⁴⁰ Roberto Harari. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, de Lacan: Una Introducción*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1987.

mediante su poesía, transfigurarse –y volvemos a la idea del valor sinestésico del lenguaje- y la angustia del rechazo por su condición de poeta-mujer y lo que se “espera” que escriba.

Resalté la idea de teatralidad en la cita de Javier Moscoso dentro de las representaciones iconográficas del dolor. Para Pizarnik la teatralidad de la representación se conforma en la mirada y más específicamente, en los ojos. Éstos son otra parte del cuerpo fundamental, porque tradicionalmente representan el interior, las emociones, el pensamiento. Sin embargo, en la poética pizarnikiana los ojos son como todos los fragmentos de su cuerpo, solo artificio:

En dónde guardan los ojos sus tesoros. Fiesta incesante en mis ojos mientras en la garganta es miércoles de ceniza, no, es el sabbat, desnudos danzan, alaridos toda la noche, toda la noche es ríspido, abracadabrantoso, rocalloso, pétreo, grietas, desgarraduras, páramo mi palabra, páramo mi lugar de origen, es de noche, danzan, caminan por los muros, danzan en mi garganta, profanación, vértigo, si sabías que yo no” (17)

Los ojos aquí son escenario de una “fiesta” que es como el carnaval: anterior a un miércoles de ceniza o un sabbat, que es el comienzo de la penitencia que antecede a la pasión. Este sincretismo denota dos vertientes culturales de significación en el lenguaje poético de Pizarnik, y que veremos más adelante en el análisis de “Los muertos y la lluvia”; el miércoles de ceniza cristiano, donde se nos recuerda que somos polvo y que el polvo es nuestro origen y destino. Pizarnik, siendo judía, alude a una solemnidad cristiana porque su lenguaje se mueve en la liminalidad, en un espacio fronterizo de indeterminación que el lenguaje confiere por su propia naturaleza polifónica. Ya hemos visto que el lugar en el que transcurre este relato es un lugar por excelencia cristiano: Santiago de Compostela. Y sin embargo, toda la letanía que sigue a la frase “miércoles de ceniza”, es primero un “no”; es decir, se contradice, se corrige y vuelve a su propio origen de judía con la palabra sabbat,

que tiene una connotación de descanso y reflexión. Sigue así, una recitación de palabras que recuerdan lo pétreo, lo fijo, el desierto. Podríamos pensar que justamente, detrás de la mirada, que es simulacro, se encuentra el desierto mismo de la penitencia, que es al mismo tiempo el lugar de origen y el destino. El hábitat en el que se vierte el lenguaje en su multiplicidad y vértigo es, de nuevo, el vacío y el silencio.

Una de las cuestiones importantes de la literatura es que acota o fragmenta el mundo real, -que como dice Merleau-Ponty y apunté al principio de esta investigación- es excesivo. El mundo es inabarcable. Lo que hace la literatura no es inventar nuevos mundos (ni siquiera los de ciencia ficción o los fantásticos), sino proporcionar visiones particulares de lo que no podemos asimilar: es lo no decible. La potencialidad de nuestros cuerpos de proyectarse en el mundo se puede evidenciar en su capacidad sinestésica. El objetivismo que nos trajo la lógica aristotélica nos ha hecho olvidar la riqueza de la realidad vivida. Nos olvidamos de que los objetos son una abstracción de uno de tantos aspectos del campo simbólico y cultural en que nos desenvolvemos, y que esta abstracción separa las cosas de sus contextos dinámicos y de significado. Por lo tanto, los procesos mentales, el habla, la creatividad, etc., serían, si consideramos con Merleau-Ponty, a la experiencia vivida como un fluir de sinergia, estos procesos serían más que una mimesis de la realidad, una expresión de ella. Lo que sucede es que estos procesos siempre se han visto oscurecidos por la idea de la representatividad.

Lo que vemos entonces, volviendo al tema que ocupa este estadio de nuestro análisis, es no una representación de la realidad o un reflejo de un suceso o experiencia. Lo que vemos es el proceso de la sinergia de los sentidos que fluye a través del cuerpo fenoménico. Las figuras retóricas empleadas son el intermediario de esas relaciones entre el sujeto y el objeto de la percepción. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento: “-por

la noche bebo anís y cognac; por la noche bebo sol y sombra- decía el dulce muchachito, decirte cómo canta en la medianoche, beber sol y sombra de una manera otra que aliando anís y cognac: todos los secretos del sol, todos los de la sombra, los de la vibración...”

(14). El cuerpo intencional es justamente el cuerpo abierto al mundo en su potencialidad para abrirse a los nuevos significados a través del fenómeno de la percepción: no solo vemos o sentimos en la piel el calor del sol, el sol sabe y se bebe igual que la sombra, así que estos dos elementos se alejan de su mera representatividad “normal” para **encarnarse** en nuestra experiencia.

La frase de saberse en la muerte por medio del sentido recurrente al que alude Pizarnik, el ojo: “Si je ne mourais-là-bas... enterre moi dans tes yeux” (14), concluye que por la mirada del Otro es como se hace posible que la narradora pueda percibir su cuerpo. El ojo como camino de entrada al fluir de la sinergia en el mundo, el ojo como base para la posibilidad de la expresión y camino de entrada y salida del mundo. Quiero señalar aquí la interesante noción que expone Silvia Molloy en su conferencia en el Congreso de la Sorbona en 2012, sobre la *performance Pizarnik*: “Quiero pensar con ustedes la *performance Pizarnik*. Pensarla no como una alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos. Quiero pensar cómo Pizarnik articula una figura con su cuerpo y con su letra, una figura que apela, más aun demanda, la mirada del otro porque sin otro no hay figura, es decir sin otro no hay yo” (Molloy, *El lugar donde todo sucede* 15).

Merleau-Ponty insiste en el hecho de que el cuerpo viviente no se opone a las cosas. No existe una dicotomía entre el cuerpo encarnado y ellas, porque estamos hechos de la misma sustancia. Hay un contacto constante entre el cuerpo y las cosas porque compartimos superficies, contornos, materiales, profundidad, etc. Estamos entonces en una

relación recíproca que está marcada y organizada por nuestra receptividad. Dice Merleau-Ponty: “Mi cuerpo no es solo un nexo de cualidades sensibles entre otros, sino un objeto que es sensible al resto, que reverbera a todos los sonidos, vibra con todos los colores” (PP 236). Por ello tenemos la posibilidad de incorporar las cosas inanimadas en las operaciones que desarrolla nuestro cuerpo, las cosas se convierten en parte de nosotros mismos.

En un fragmento del relato vemos que la exploración del cuerpo de la narradora al introducir sus dedos en la hendidura del mármol que había dejado como huella el constante rozar de manos de los peregrinos a las estatuas angélicas, conduce a un tiempo a dos estallidos de percepción: el frío del mármol, la sensación del paso del tiempo y un paréntesis que conduce a un recuerdo instantáneo y paralelo de una sensación pasada, donde un sueño identifica a la soñadora, a través de la percepción del Otro, con el color “espantoso” (effroyable) del mármol. La identificación, o el entrelazamiento se convierten de un proceso exploratorio en algo mucho más profundo que seguirá a lo largo de la narración: el sufrimiento. La alusión al caballo de san Jorge con la cabeza decapitada simboliza el yo fragmentado al que constantemente se refiere el relato en diversos niveles de experiencia.

De esta parte de la narración solo habré de rescatar una noción: la de la intencionalidad. En el capítulo de su *Fenomenología de la percepción*, de título “La espacialidad del cuerpo propio” Merleau-Ponty nos dice que la vida corporalizada tiene una “direccionalidad” más allá de los juicios intelectuales. Es decir, tiene una vida intencional, pero que para entenderla, se tiene que despojar de la noción del cuerpo cartesiano, es decir, del cuerpo-máquina. Siguiendo este pensamiento, podemos decir que las percepciones tienen una direccionalidad de sentido (*sens*), porque no hay dualidad en el mundo de la

fenomenología. La percepción, dependiendo de la perspectiva que tome, posibilita otra serie de direccionalidades de sentido para otras perspectivas y comportamientos. A este fenómeno Merleau-Ponty lo describe como *arco intencional* (PP 111)⁴¹. El *Umwelt* en el que se establece la dinámica del cuerpo fenoménico es un espacio virtual⁴² (PP 111); un área de posibilidades que se abren, con diversas perspectivas y variantes que dota la propia imaginación. Este arco intencional es el que nos posibilita el acto de enfocarnos en una cosa de entre muchas. Esta intencionalidad es con la que me dirijo hacia objetos, perspectivas, espacios y tiempos, más allá de los que momentáneamente percibo. En suma, me ayuda a cobrar conciencia de mi ser en una situación global (PP 79). De esta forma, el cuerpo se prepara para los estímulos que está a punto de recibir. Por ello, Merleau-Ponty insiste en un cuerpo viviente y **consciente**.

La intencionalidad que establece la narración sigue un punto fijo: el estallido de luces. Este estallido cobra una serie de significados: revela por contraste la noche, los colores de artificio como ramos de flores, la memoria de la infancia y la inocencia perdida y la toma de conciencia de una herida emocional que se manifiesta en la última parte del fragmento: “No cierra una herida una campana”. La intencionalidad aquí le permite a Pizarnik, cobrar conciencia de su situación, y entender que siempre ha esperado algo, una respuesta. La intencionalidad en suma, es la semilla para que la existencialidad cobre certeza objetiva ante el acceso al mundo. A modo de conclusión y como sucesión a esta respuesta no recibida, viene la separación del otro en un breve diálogo que de nuevo enfoca la atención en los ojos: “Vi sus ojos en el resplandor cortado de oscuridades hirientes, súbitas. Vi sus ojos en el sonido de la tormenta, en los colores ardiendo como pájaros muy

⁴¹ Que Husserl trata en su origen bajo el concepto de mirada categorial desde la *VI Investigación lógica*.

⁴² Sin que la palabra virtual asuma el sentido que hoy está contaminado por connotaciones tecnológicas, sino solo el de ser aquello que produce un efecto, aunque no lo produce de presente.

efimeros” (15). Y luego el llanto, desestimado por el adverbio “[llorar] importantemente”, como conclusión lógica a algo que se sabe irremediable.

El episodio subtulado *el escorial*, constituye el único pasaje de humor en todo el relato. La situación es cómica por absurda, porque dentro de la solemnidad que implica un concierto de música sacra del 18 (sic) (Pizarnik, *Prosa completa* 17) en un palacio-mausoleo la predisposición de la narradora es desde el inicio irónica: “Al sentarme me acometió una crisis de idiotismo retórico. Debo escuchar atentamente la conferencia de introducción a la música [...] porque sin duda será emitida en un indudable perfecto español purísimo y yo, tan degenerada lingüísticamente, sí, oiré juiciosamente por saber cómo acomoda las palabras en la frase, de qué manera las pronuncia...” (17). Para empezar, la reducción de lo solemne se intuye desde el título, en el que no hay ni mayúsculas para un palacio de tal envergadura.

Ella quiere entrar en el juego de conectarse, de identificarse a través de las palabras, pero el resultado es que lo que logra es una “crisis de idiotismo retórico”. Esto tiene una implicación profunda por lo que hace al sentido del texto. En primer lugar, el espacio que busca para probarse a sí misma como poeta es un palacio, pero también un mausoleo, un espacio de muerte. Recordemos que en toda la narración se alude a la idea de la muerte y el suicidio. El punto cero y el horizonte es entonces la aniquilación. Pero la aniquilación está dada ya por el espacio de muerte que la circunda y los avatares emocionales de la narradora.

El discurso que provee este fragmento es sin duda una burla a su propia capacidad de acceso a la palabra, por el comentario de su degeneración lingüística. Ella se percibe a sí

misma como una aniquiladora del lenguaje, una distorsionadora, y “quiere” remediarlo en la intención de escuchar atentamente un discurso puro y perfecto. En el fondo, sabe que no hay tal cosa como un discurso perfecto: el lenguaje está hecho también de distorsiones, de variantes, de erosiones, y sobre todo, el lenguaje nunca basta para expresar a plenitud la emoción. Por ello han de conjugarse también otras artes, y en este caso es la música. La metáfora sobre la insuficiencia del lenguaje se exhibe justamente a través de una señora gorda: un cuerpo que coarta la sinergia de lo que debería de fluir como un todo: discurso lingüístico, musical, artístico (por el Escorial como obra de arte). Un cuerpo con la manía de abanicarse destruye la posibilidad de la perfección, de por sí ya destinada al fracaso desde su punto de partida por esa “crisis de idiotismo retórico”, cuestionamiento que sin duda fundamenta toda la problemática existencial de la poeta. Para rematar, la escena de los músicos en total confusión; el programa que no se entiende; solo la palabra “miserere” que significa misericordia en latín (explicado por B., además de todo, en francés) envuelve el episodio en algo risible, pero también dramático: el arte como artificio se descompone en eso, en una cáscara vacía de sentido.

Hay un aspecto importante que quiero subrayar a esta altura del relato y es la concepción pizarnikiana de la retórica y el discurso.

El cuerpo fenoménico en este relato es un cuerpo en tensión: está dividido por la dicotomía que nos ha impuesto el pensamiento cartesiano: la idea de la *res cogitans* y la *res extensa*. La neurosis que ha provocado tal disociación sobre la concepción de nuestro cuerpo como un ser dividido, es clara; de tal manera afecta tanto la percepción del yo, como el relato. La poeta está dividida en el recuerdo de un cuerpo ideal “Pero por un instante el cuerpo alegre, la piel dorada, los ojos azules, limpios, tal vez verdes, la cara sin arrugas” (Pizarnik, *Prosa completa* 18) y en el otro lado “[...] se es mendiga, se duerme debajo de

un puente totalmente ebria y abrazada a una muñeca, se putea, se es desdentada, sifilítica, cancerosa, aun si ahora al borde de la piscina del hotel adorada por cuanto ojo macho ha dado Hispania fecunda” (18). La intensidad de esta disociación se extrema en la percepción del cuerpo perfecto arruinado en el fondo por saberse lejos del ideal; por la corrupción interna de la psique. Y el camino para la liberación de esta disociación es la muerte, por la imposibilidad de la poeta de verse a sí misma como un todo en armonía con su ideal de poeta y de mujer. Preguntémonos entonces cuál es este ideal más allá de la concepción física que describe en la frase arriba citada. El ideal es la unidad; la experiencia del absoluto.

Pizarnik se sabe escindida de su propia escritura y solo puede expresar su ideal con la única herramienta que es su tormento y su solaz: el lenguaje. En su poema “El deseo de la palabra” lo enuncia claramente: “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” (*Poesía completa* 269). El camino de Pizarnik hacia el eros se construye por medio del pathos del que Hegel apunta “es el centro verdadero, el real dominio del arte; gracias a él, la obra de arte actúa sobre el espectador, pues hace vibrar y resonar la cuerda que todo hombre lleva en su pecho” (*Estética* 65). Sin embargo, Pizarnik sabe que la palabra, por su mismo carácter disolutivo, nunca podrá completar esta unidad creadora, este clímax de plenitud que infundiría y daría el soplo de vida a la palabra. Esta decepción, este saber de antemano lo imposible, esta impotencia se traduce en un lenguaje que habita y regresa de nuevo a la aridez y a lo yermo. Y de vuelta conduce a la escritura de fragmento para completar un círculo que se vuelve sobre sí mismo una y otra vez.

Se ha mencionado la vuelta a la infancia en la poética de Pizarnik, y es un tema al que aludiré con más profundidad en el siguiente capítulo de esta investigación, pero es importante apuntar a la frase que ya cité arriba en la que Pizarnik menciona esta mujer ideal y adorada por todos los hombres, pero podrida y muerta a un tiempo, que dice que se abraza a una muñeca. La nostalgia por la infancia se refleja como un salvavidas en ese acto de abrazar a una muñeca, ya que es lo que recuerda la inocencia perdida, al tiempo que abraza a esa Otra (sí misma), a la que ya no le es posible el acceso. El poeta sabe que ha perdido la inocencia cuando se dispone a recorrer el infierno que supone el acto de escribir. Como Orfeo, ha de bajar al Hades en busca de su Eurídice, pero este acto será inútil, ya que por su misma pulsión de muerte⁴³ hace lo que sabe que no debe hacer: mirar a Eurídice, con ello logra que ella se esfume. Por si fuera poco, al salir del Hades, Orfeo acaba por sucumbir mutilado por las bacantes⁴⁴. Este mito se cumple para Pizarnik de un modo latente; ella sabe de la imposibilidad de su empresa, por buscar el ideal, la obra de arte y fundirse en ella. Pierde la inocencia en el momento mismo que emprende el oficio de la escritura. Su obra es el recorrido por el infierno del que sabe que no habrá salvación, pero en el que es inevitable vivir y morir.

La digresión que le sigue a este acto confesional es la aniquilación del cuerpo. La aniquilación, el suicidio, como una tarea a seguir:

Pero me digo, ¿no será mejor un suicidio diferente? Retornar a Buenos Aires, proseguir estudios. Después, erudición a perpetuidad. [...] Investigar, qué sé yo, investigar de dónde viene tanta hermosura omitiendo cuidadosamente la terrible sensación de inminencia en

⁴³ Cfr. Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer". 1920, en *Obras completas*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1976.

⁴⁴ Cfr. Ovidio, Nasón Publio. *Metamorfosis*. Ed. Porrúa, México, 2005.

cuanto leo cosas así, lo mismo que ante ciertos rostros en la calle, rostros con rostros de paraíso perdido. Esto último es preciso finalizarlo o paliarlo mediante una dedicación ininterrumpida a algo equivalente a coleccionar estampillas, de manera de llegar a sentir, algún día, una viscosa atracción por la *e* paragógica y por qué los niños cantores de Medina del Campo dijeron *beh* en vez de *bah* cuando se trataba de reproducir el dulce lamentar de un cordero herido (*Prosa completa* 19).

Este pensamiento evidencia no solo la forma de una muerte en vida, porque para ella el acto de dedicarse al estudio del lenguaje, al ahondar en la palabra como si fuera un desierto árido y sin sentido, es como una forma de muerte lenta. La hermosura del lenguaje en sí, las palabras que están ahí para desmenuzarse en partículas; las palabras que no están conectadas a la emoción ni a la vida del cuerpo, no tienen sentido. Ella las iguala a las caras de “paraíso perdido”; es decir, hay caras hermosas que perdieron su gracia, igual que el lenguaje que no está encarnado en el ser y en el cuerpo. Todo ello es la inutilidad misma en la que la poeta podría prolongar una vida que ella percibe como vacía por la imposibilidad que siente de engendrarse ella misma en la palabra que anhela.

Como lo he señalado ya, la obra de Pizarnik está sembrada de isotopías cuyo campo semántico gira en torno a la muerte y su discurso vuelve obsesivamente a la idea del suicidio, que finalmente lleva a cabo en 1972. César Aira apunta hacia las combinatorias de palabras que se originan en la tradición surrealista, pero que Pizarnik transforma en un procedimiento para originar cosas nuevas; buena poesía. Sabemos ya, que la tentativa de hacer uso de la escritura automática le concede lo opuesto a su deseo de llegar a ese ideal escriturario; lo que logra es esta combinatoria de ideas obsesivas que se mueven en círculos y que tienen distintas variantes.

La poética de Pizarnik es una suerte de canon, podríamos pensar en términos de sonoridad, donde se repiten las mismas frases musicales en tonos diferentes y con variaciones que nunca se alejan de la frase inicial. La recurrencia entonces, a la idea del suicidio no es extraña; como hemos apuntado, la muerte está siempre presente en sus escritos. Es solo que la idea del suicidio pasa de ser fascinación, a realidad y el camino, que es sin duda el que recorre la vida de Alejandra Pizarnik paralelamente, o más bien, íntimamente imbricado a su producción poética –su poesía **es** su vida-, es un juego constante de prueba y error, de acercarse demasiado al fuego aniquilador de la muerte y de su muerte poética, para volverse atrás, porque todavía no se cree preparada. Se pregunta entonces sobre la posibilidad de un suicidio diferente. Ha considerado, sobre todo, el suicidio que implica el darle cierre a su poesía, a “estar satisfecha” con ella. Sabe que no se atreverá a distanciarse de su obra, porque la perderá; pasará a ser parte de otro. Entonces considera la posibilidad de un “suicidio diferente” simbolizado en la idea de la erudición. Pareciera que para Pizarnik todo lo relacionado al canon, al *establishment* literario, la academia, es una forma de muerte. Para ella, la idea de la glorificación que produce lo aceptado, lo reconocido, el poema grácil y políticamente correcto, es imposible. Este es un absoluto al que ella no puede aspirar, porque se mueve, como he apuntado en los territorios de lo liminal, de la escritura fragmentada; en la escritura del desgaste y del desastre⁴⁵. Miguel Dalmaroni explica claramente este fenómeno en su artículo “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”:

La condición que el escritor moderno imagina para sí es, en tanto tal, condición sacrificial, y la genealogía reivindicada por Pizarnik en la cita es una estrategia para legitimarla: el

⁴⁵ Cfr. Maurice Blanchot. *The Writing of the Disaster*. Trad. Ann Smock. Nebraska: University of Nebraska Press, 1995.

“sufrimiento”, “el precoz silencio” (que además es una instrucción cifrada para que leamos precisamente eso y no otra cosa), la ausencia, la locura, la autoaniquilación. El carácter radical de esa poética que se pretende absoluto termina por borrar para el que escribe “su comercio con el mundo”: “la rebelión consiste en mirar una rosa/ hasta pulverizarse los ojos” había escrito Pizarnik (*Árbol de Diana* 23). [...] Disolución entonces, de la vida en la literatura: la escritora termina siendo a tal punto su literatura que su cuerpo, su *bios*, no se nos aparece más que en “la corporeidad tangible de un lenguaje”. [...] Sus hablas (sus cartas, las entrevistas, “las notas de lavandería”) pierden su *indiferencia* y se traman en el recorrido de una escritura que las distingue y difiere al texto, a la literatura como dictamen ordenador de la vida; así, la vida es un relato, es decir, más que nunca biografía. Y ahí, la *facticidad* del suicidio es ilegible –no tiene *sentido*- si no ha sido escrita: es del otro –de la literatura, de cierta tradición de la poesía moderna que Pizarnik ha leído y reescrito- para no ser del olvido.

En esto consiste justamente la concepción del suicidio: un acto sacrificial y no glorificante; pero como dice Dalmaroni, un suicidio inscrito en una tradición que se ajusta a la muerte del escritor. Ya lo decía la misma Pizarnik refiriéndose a los poetas de los que abreva:

Aquella afirmación de Hölderlin, de que “la poesía es un juego peligroso” tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado –o querido anular- la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía, y la vida.⁴⁶

⁴⁶ Pizarnik Alejandra. Prólogo a Artaud, A. *Textos*. Buenos Aires, Aquarius 1971.

Esto consiste, a mi parecer, el elemento fundamental que convierte la obra de Pizarnik en cuerpo fenoménico: es la propia “encarnación”, la anulación de la distancia entre obra y escritor lo que está en juego y que se vuelve búsqueda obsesiva y perenne.

El siguiente fragmento a toda esta confesión es la justificación del deseo de escribir. “Pasa que al despertar tuve ganas de escribir. Y cómo me gustaría que en vez de esto que voy diciendo fuera una novela con personajes y todo” (19). Aquí se evidencia claramente lo que Merleau-Ponty dice sobre el lenguaje: que se va haciendo. Es un *work in progress* que ella sabe que hace y que surge de su propia conciencia, pero el problema estriba en una idea burguesa o platónica de lo que debería ser uno ante el Otro. El conflicto de la presión social que no permite la libertad de ser solo poeta y a la vez la nostalgia que persiste por la ficción tradicional. Ella juega con la posibilidad (que sabe imposible, en el fondo, porque solo es un juego de la imaginación) de ser poeta, esposa, con una vida “perfecta” y a la vez convertirse en poeta maldito (Rimbaud, Baudelaire), pero sin el sufrimiento, sin el consumo de drogas, etc. Es decir, plantearse una vida perfecta a los ojos del mundo que nos enseñó que el éxito consiste en el progreso económico (las alusiones a Punta del Este, Capri, Saint Tropez, etc.), en que el exceso es malo (la alusión al sexo calculado), y que la vida tiene una finalidad hacia una ideal del espíritu.

En su pensamiento sobre el lenguaje, Merleau-Ponty insiste en que éste constituye un fenómeno en constante transformación. Para él “hacer sentido” es la descripción de la relación entre los signos, es decir, lo que está en sus intersticios, entre ellos. Por esta misma relación, el lenguaje se conforma de un modo metonímico, de manera que es en los intervalos de las palabras donde se gesta el sentido. Dice a continuación: “la palabra antes de que sea pronunciada [tiene] un fondo de silencio que no cesa de rodearla” y “el desnudamiento de esos hilos de silencio con los cuales está enredada” (SG 75).

La nada a la que apunta el texto de Pizarnik en este último fragmento de “Escrito en España”, se traduce en ese silencio del que todo lenguaje debe partir y que se mezcla e interviene a su vez en esos intersticios: “Para que me amara confluían palabras desde la nada (transmigración a mi lengua de la de un célebre semántico, un filólogo ahogado en mi garganta, buceando en mi memoria el alma de un lingüista. [...] Voces desde la nada confluían a mi lengua. Esa noche hablé hasta crear un fuego” (*Prosa completa* 20-21).

Aquí no solo está en juego la creación prometeica del lenguaje, sino que es el lenguaje poético la vía que se transmuta en la posibilidad del amor. El deseo de convertirse en una purista del lenguaje; el deseo por el dominio supremo de los secretos de las palabras se presentan a través de una imagen de transmigración: esta idea describe a la perfección la filosofía del lenguaje merleau-pontyana: la transmigración consiste en encarnarse en otro cuerpo; el del semántico, el filólogo, el lingüista en la lengua del otro. Nótese que Pizarnik habla de la lengua, no del alma, o el espíritu. Sabe que las palabras se forman en el cuerpo y la lengua es en su doble connotación de órgano vivo y lenguaje el medio por el cual, desde el silencio, desde la nada, puede dar sentido en la “creación del fuego”.

Pero nos preguntamos, ¿cómo se puede crear desde la nada, cómo se incendia el silencio? Ya reflexionamos brevemente en párrafos anteriores sobre las lecciones que nos provee Lacan acerca de las relaciones entre significante y significado, así como la función de la relación metonímica de los significantes, que nos llevan a lo que Merleau-Ponty insiste y apunta acerca del lenguaje y que acabo de discutir: los intersticios. Me he referido ya al espacio de liminalidad o fronterizo –justamente hablando de esos intersticios- en donde se desarrolla la poética pizarnikiana; hemos reflexionado sobre su disolución como escritora; sobre ese sacrificio que fielmente siguió para reconocerse en la tradición que murió con ella, como decía Aira. Pero hay un aspecto que aunque hemos tocado desde otras

perspectivas, creo que tiene una profunda implicación que no se puede soslayar al hablar de la obra de Pizarnik y es el cuestionamiento, como se han preguntado tantos estudiosos de su obra, sobre la posibilidad de que la poética de Pizarnik sea una poética femenina.

Lejos de querer o poder contestar esta pregunta suficiente y satisfactoriamente, puesto que requeriría de otro análisis mucho más profundo y puntual, y que no es el objeto de esta investigación, sí creo que podemos aproximar ciertas nociones que habrán de dialogar con los elementos que he procurado problematizar a lo largo de esta investigación.

Para abordar adecuadamente esta cuestión, me permitiré citar parte de la introducción de Carolina A. Navarrete para su artículo “Abrir el silencio para entrar en el deseo”, que define claramente el papel que juegan los estudios sobre la mujer y el psicoanálisis en la literatura:

Tanto el psicoanálisis como el feminismo suponen una crítica radical a las pretensiones de verdad absoluta de las teorías científicas o filosóficas; podemos entenderlos como modelos transicionales de pensamiento, posibles y necesarios, en el mundo occidental contemporáneo donde prevalecen el cambio, la incertidumbre, la ambivalencia y la falta de puntos de referencia seguros. Estos modos de pensamiento son síntomas del estado de nuestra cultura y de su malestar, y al mismo tiempo, son instrumentos parciales, necesariamente imperfectos para comprenderla, especialmente en sus facetas más problemáticas: cómo se entienden y se constituyen el sujeto, el sistema de géneros y el cambio cultural, sin recurrir a formas de pensar y de ser lineales, jerárquicas y binarias.

Más adelante apunta:

Desde una perspectiva multidisciplinaria, los Estudios de la Mujer, intentan construir un cuerpo de conocimientos capaz de dar cuenta de las razones históricas, sociales, económicas, políticas, simbólicas que fundamenten la opresión femenina, especialmente de “la opresión de las mujeres en el patriarcado; explicitar y analizar los diversos niveles y

formas en que esta opresión se manifiesta, y develar y cuestionar los modos en que se reproduce en el interior mismo del conocimiento científico.

Me detendré pues, en ciertos aspectos del pensamiento de Helene Cixous, coautora con Catherine Clement del famoso libro *La Jeune Née* (1975), que explora la ideología falocéntrica y esboza una posibilidad alternativa para las relaciones yo-otro. En “Sorties”, Cixous investiga las formas en que el pensamiento se ha vuelto dependiente de un proceso diferenciador que supone una oposición y apropiación de aquello que es designado como Otro. Ella argumenta que esta práctica oposicional es endémica a tal grado que pareciera eterna y natural. Cixous sugiere que la mujer ha figurado, por tanto, en este sistema como un constructo del hombre, dando como resultado que “ella” es impensable o no existente. A lo que apunta Cixous es a desafiar, mediante el reclamo de lo femenino, a reconstruir el orden masculino. Y lo hace a través de la argumentación acerca de que el discurso masculino está asentado sobre una lógica binaria que se sustenta en la idea hombre-mujer, en la cual, la idea de mujer está siempre ligada a la del hombre, por lo que es imposible que pueda dar cuenta de la diferencia, ya que ese otro, mujer, es parte de su mismidad, es la cara anversa de lo mismo, su inferior, pero siempre en términos del primero.

En la segunda parte de “Sorties”, Cixous habla de la mujer desde la perspectiva escritural de la siguiente forma:

La escritura es el pasaje, la entrada, la salida, el hábitat del otro en mí –el otro que soy y que no soy, que no sé cómo ser, pero que siento pasar, que me hace vivir- que me desgarrar, me perturba, me cambia, ¿quién? –un uno femenino, un uno masculino, ¿algunos? –varios, algunos desconocidos, que es de hecho lo que me hace desear saber y de donde toda vida se remonta (*The Helene Cixous Reader* 41).

La idea de una bisexualidad en el lenguaje femenino que le confiere plenitud y completud al ser que ella concibe como neutro -porque elimina la posibilidad de la castración y disuelve la diferencia sexual percibida como una separación mítica- posibilita la concepción de una posesión; para el hombre intolerable, pero para la mujer esta receptividad estaría asociada al elemento “pasivo” que hay en ella, es decir, que si está poseída de eso Otro, está desposeída de sí misma. Y a continuación dice:

Escribir es trabajar, ser trabajado, preguntándose (acerca) el en medio de lo mismo y de lo otro, sin lo que la vida no es posible; deshaciendo el trabajo de la muerte mediante el deseo de unión de uno-otro, infinitamente cargado por un intercambio constante de uno con el otro [...] una vía que multiplica las transformaciones por miles.

Y esto no está dado sin peligro, sin dolor, sin pérdida -de momentos de sí, de consciencia, de personas que uno ha sido, va más allá, se aleja. No sucede sin desgaste -de sentido, tiempo, dirección. (42-43)

La propuesta de Cixous es básicamente, desde el plano de la escritura, el deseo de unión, por medio de lo fragmentario que está en continua transformación; de ahí que como afirmé al inicio de esta breve exploración sobre una posible escritura femenina en Pizarnik, la acción creadora surge de la pasividad y la fragmentación. En ese sentido, sin querer encasillar al discurso pizarnikiano de un envoltorio necesariamente feminista, sí podemos hablar de que desde su condición de mujer, Pizarnik reivindica y subvierte la posición que se le ha asignado históricamente al silencio para posibilitar una verdadera noción de lo femenino.

5.2 “Los muertos y la lluvia”: un espacio para el discurrir de la conciencia

En este relato la dimensión fenoménica del cuerpo se presenta de una forma mucho más sutil que en relato anterior. Aquí lo que está en juego en realidad, más que la forma tangible del cuerpo y sus relaciones con el mundo y la palabra-conciencia, es la conciencia de ser-en-el-mundo. En realidad, para Merleau-Ponty, no solo tenemos conciencia **de** nuestro cuerpo, sino que **somos conscientes en nuestro cuerpo**. Esta forma de conciencia nos lleva concluir que el campo fenoménico está articulado dentro de mi conciencia (mi propio cuerpo) y los objetos (todo lo demás que experimento, que es parte de mi cuerpo también). Por lo tanto, podemos decir que el campo fenoménico está conformado como un todo donde entran en juego mi conciencia y lo que me rodea, de tal manera que se verían estas dos partes como dos caras de una misma moneda, o los polos opuestos de un mismo fenómeno: el cuerpo se experimenta como un poder de llevar a cabo ciertas acciones (el arco intencional) y las cosas, el mundo alrededor, serían una especie de escenario en el cual se llevarán a cabo esos actos. Lejos de caer en fundamentos intelectualistas, Merleau-Ponty insiste en que la percepción debe pensarse como una forma de interacción entre la conciencia (el sujeto que percibe) y el mundo (el objeto percibido). La aseveración de que todo lo que experimentamos está constituido en nuestra experiencia de esas cosas, significa que necesariamente la actividad perceptiva está ligada a la interacción con el mundo, y es en este proceso de interacción que las cosas percibidas toman forma o se constituyen.

En este relato, Pizarnik nos muestra desde la perspectiva fenomenológica, un escenario donde las posibilidades de llevar a cabo cosas se pone en juego. Empieza con el epígrafe de Shakespeare acerca de un cuento cuya trama se desenvuelve entre la pérdida, la recuperación, la discordia y la reconciliación en un tono de tragicomedia. La puesta en

escena es un cementerio y todo el cuestionamiento juega con la idea de vivir junto a uno. La poeta nos lleva a través de sus sentidos (siempre empezando con los ojos, con la mirada), al campo fenoménico en que lo percibido posibilita al cuerpo a interactuar dentro de esa realidad, que es el mundo poético, el de la memoria y el del anhelo. No es casualidad que el campo fenoménico presentado aquí sea el lugar para vivir; Pizarnik nunca renuncia a la dicotomía vida-muerte. Para ella, ese es su hábitat natural. La vida y la muerte son los polos opuestos donde se gesta el fenómeno poético. Estos interactúan entre sí, de tal suerte que se hace necesario “vivir” entre los muertos, interactuar con ellos. En este lugar es donde se gesta todo un mundo: está ella, percibiendo con su cuerpo como conciencia, están los otros, los muertos, está el recuerdo del padre, en quien se afianza su identidad, está la lluvia, dadora de vida y erosionadora de la tierra que descubre a los muertos, están los espíritus, y está Dios, que tiene la llave de todas estas cosas, como agente que posibilita la creación de ese mundo. El tiempo es también parte de su conciencia: ella misma lo crea y lo presenta en forma de música. Lotte Lenya ha envejecido en cuanto ella cambia el disco. Todo se resume en una frase dicha casi como una casualidad: “Mala suerte y paciencia, puesto que la vida es un lapso de aprendizaje musical del silencio” (Pizarnik, *Prosa completa* 43). Todo se reduce entonces a que la vida constituye la interacción entre las cosas de este mundo y nuestro cuerpo, para aprehender las cosas sobre la muerte.

La lluvia en este relato cumple un papel extraño. Pareciera que cuando llueve en un cementerio, éste pierde su función de lugar inmóvil. La lluvia, por su carácter minucioso, recrea el mismo escenario que Pizarnik narra mientras escucha a Lotte Lenya: crea un concierto de ruidos diversos, parecidos a la música del disco. El toque de la aguja sobre el disco es como el toque de la lluvia sobre el suelo, las lápidas y la vegetación del cementerio; todo se anima y se pone en movimiento. La lluvia también es una

contradicción, ya que como es vida en sí misma, o cuando menos, símbolo de vida, es paradójico que caiga sobre la muerte. En su “Simbología de la destrucción”, María Isabel Calle habla de la estructuración de la obra poética de Pizarnik a partir de dicotomías como luz-oscuridad, musicalidad-silencio, cielo-tierra, etc. En una parte habla de la función que para ella tiene la lluvia:

La lluvia es un ser invisible al igual que el viento, que desciende de un mundo a otro. Su significado es, en pocos casos, beneficioso, porque desciende del cielo anhelado y salvador. Es la destrucción la que predomina en la mayoría de los textos puesto que interrumpe el ascenso al cielo provocando la caída irremisible en el infierno terrenal y solo es posible en un sentido descendente, sin opción a volver al estado anterior. Se encuentra en el espacio absoluto de la ensoñación, fusión de los mundos, lugar en el que la destrucción ha encontrado su hogar. [...] La lluvia provoca una catástrofe desoladora y además se convertirá en espacio esencial del paso del tiempo” (*El lugar donde todo sucede* 106-107).

Calle pone como ejemplos algunos de los primeros poemas de Pizarnik, pero pareciera que la lluvia es un elemento unificador de su poética en general, porque como en este relato, cumple si bien no una función destructiva, sí lo hace para marcar un transcurso del tiempo y un discurrir de la voz narrativa, como veremos más adelante.

Por otra parte, tenemos la idea de la casa junto a un cementerio como una especie de tabú, como algo prohibido o cuando menos peculiar. Sin embargo, la narradora vindica el hecho como algo natural, pues todos vivimos finalmente pegados a la muerte o en la muerte: todos estamos muriendo de alguna u otra forma. Aquí el espacio desde donde la voz de la narración mira el cementerio es un barco –que es habitáculo, pero al mismo tiempo se concibe como un espacio temporal para estar, no para habitar siempre- y con lo que mira es un catalejo “Si hubiera una casita vacía junto al cementerio, si pudiera ser mía.

Y tomar posesión de ella como de un barco y mirar por un catalejo la tumba de mi padre bajo la lluvia, porque la única comunión con los muertos sucede bajo la lluvia, cuando retornan los muertos y algunos vivientes cuentan cuentos de espíritus, de espectros, de aparecidos” (43). Esta metáfora de la casa como barco nos vuelve a traer la idea del movimiento y la transición. Dice acerca del paso del tiempo: “En este instante escucho a Lotte Lenya que canta *Die dreigroshenoper* (sic). Claro que se trata de un disco, pero no deja de asombrarme que en este lapso de tres años entre la última vez que la escuché y hoy, nada ha cambiado para Lotte Lenya y mucho (acaso todo, si fuera cierto) ha cambiado para mí. He sabido de la muerte y he sabido de la lluvia” (43). Dice que ha sabido de la muerte por un acontecimiento reciente en su vida -la muerte de su padre- y sobre todo, sabe de otro tipo de muertes como la de su infancia, tema sobre el que volveré más adelante, pero antes rescato una reflexión interesante que hace Cristina Rivera Garza a propósito de la prosa pizarnikiana en su libro *La muerte me da* (2007):

Acostumbrada como estoy a que los narradores anhelan, con un anhelo de verdad vehemente, el acceso a la poesía, no deja de asombrarme, que una poeta, una gran poeta como lo sigue siendo Alejandra Pizarnik, hable de la prosa como la casa esa que no posee. Me sorprende, quiero decir, que al hacer de la prosa una morada de refugio se refiera a la poesía, por simple oposición, como a la intemperie. Una forma de peligro. Un desamparo (200).

Cristina Rivera hace esta reflexión a partir de los *Diarios* de Pizarnik. En realidad se podría pensar que son como el pensamiento lateral de la escritora, que de hecho nunca abandona enteramente el lenguaje poético en favor de un lenguaje coloquial; todo está mezclado en un entramado que conforma el tejido de su poética entera y que se traduce en

ese lenguaje vital merleau-pontyano que no puede establecer dicotomías, puesto que está encarnado en la propia existencia de Pizarnik.

El tema de la casa –volviendo a la reflexión anterior- se traduce en este pequeño relato en el mismo año -1969- en que en sus *Diarios*, habla de la prosa como aquel lugar que se le figura imposible alcanzar. Pareciera, como dice Rivera, que la poesía fuera una suerte de desierto, un espacio límbico y transitorio. Eso se patentiza en este relato, que tiene el ritmo, la retórica y las imágenes propias que se encuentran también en sus poemas. Es prosa poética, un lenguaje transitivo que busca y anhela la morada, misma que siempre se encuentra íntimamente ligada a la muerte.

Cristina Piña reflexiona sobre este problema del salto que Pizarnik quiere dar de la poesía a la novela en su lectura de la conferencia “La profanación e inversión del proyecto narrativo” en el congreso sobre Pizarnik en la Sorbona en 2012:

Pero el factor fundamental que distingue la experimentación genérica de Pizarnik de la transformación novelística del siglo XX es el puro juego con el significante al que se consagran tanto las voces que hablan en los textos, como la primera persona narrativa, en cuyos respectivos parlamentos el acento no está puesto en la comunicación, en tanto ésta queda anulada por la materialidad del lenguaje vuelto sobre sí” (*A.P. El lugar donde todo sucede* 181).

La referencia que hace Piña aquí es a lo que se ha considerado además de *La condesa sangrienta* (que se considera ensayo) la única obra en prosa parecida a un relato largo o “novela”, evidentemente sin llegar a considerarla tal, por las mismas razones que expone en la cita anterior: los juegos de las voces que no establecen un lenguaje de comunicación sino que la propia inversión del lenguaje anula esta posibilidad. Queda entonces esa especie de narcisismo pizarnikiano; ese constante volver sobre sí. Podríamos pensar en la

imposibilidad para Pizarnik de escribir la gran novela por su incapacidad de detener la autoexploración. Como vimos en “Escrito en España”, la referencia a B. es solo a través de la voz narrativa, nunca en un diálogo directo que establezca una acción comunicativa.

La infancia es otro tema fundamental en la poética de Pizarnik. Este relato es una imagen de la poeta imaginándose a sí misma viviendo como el hombre de la casa junto al cementerio mientras escucha un disco que como las *madeleines* de Marcel en *En busca del tiempo perdido*, se convierte en detonante de una serie de recuerdos o más bien, imágenes, que son el tiempo perdido de la infancia y la inocencia. Como la idea de un paraíso perdido, la infancia implica un dominio sagrado e ilícito para Pizarnik: “Solamente escucho mis rumores desesperados, los cantos litúrgicos venidos de la tumba sagrada de mi ilícita infancia” (*Prosa completa* 43). La tumba es sagrada porque ahí está enterrada su infancia desde el momento en que ha perdido la inocencia. Esta pérdida se asume desde su misma condición de escritora, ya que ningún poeta puede decirse inocente, porque la poesía significa la transgresión misma. Esta consiste en transformar el lenguaje en algo para lo que no estaba pensado; es decir, va mucho más allá de su función representativa de las cosas. La poesía dice lo impensado e implica lo no dicho. La ilicitud de su infancia consiste entonces en eso; en la vocación de la transgresión.

Otro “regreso” en este relato es a las raíces judías de la escritora. En la obra de Pizarnik es poco lo que se encuentra al respecto, como ya lo ha señalado Cristina Piña en su *Alejandra Pizarnik: una biografía* (1991)⁴⁷. En el relato se menciona que el cementerio es judío, por supuesto, ya que se inserta en su tradición y cultura personal y además porque ahí está enterrado su padre, pero en realidad se toca como pretexto para una cuestión más

⁴⁷ Las referencias se encuentran en el poema *El ojo de la alegría (un cuadro de Chagall y Schubert)*, un poema sin título y en *Poema para el padre* (A. P., *Poesía completa* 423, 436 y 370 sucesivamente).

importante y que atañe a lo que comentaré a propósito de la cuestión de la trascendencia al final de esta reflexión⁴⁸. En este punto lo que interesa es que la frase final del Talmud recoge todos los aspectos del relato: la lluvia, el nacimiento y la resurrección de los muertos. Estos aspectos tienen una función emotiva, ya que la voz narrativa **no está**, sino que **discurre**. Hago énfasis en esta diferencia de términos o expresiones, porque el estar implica necesariamente una quietud, una suerte de pasividad. El discurrir tiene cinco acepciones en el diccionario: la primera se refiere a andar por diversos lugares; la segunda se refiere al agua que fluye; la tercera se refiere al transcurrir del tiempo; la cuarta es el acto de reflexionar y la quinta alude a la inventiva. Creo que no existe mejor término entonces, para describir lo que hace la poeta, ya que este relato se refiere primero al andar entre lugares; el acto poético es un andar en la búsqueda por definirse a sí mismo en la palabra. El poeta discurre de un lugar a otro; de un espacio literario a otro; de un mundo posible a otro. El agua que fluye es evidente paradigma de la vida del lenguaje poético: cobra vida, permea y fluye en el lenguaje “muerto” –el lenguaje sedimentado en términos merleau-pontyanos- hasta hacerlo vivo y encarnarlo en el ser del poeta. El tiempo en la narración es paradójico: crónica de un instante insertada en una frase musical que sin embargo fluye y transcurre: “Oh el disco ha cambiado y Lotte Lenya se revela envejecida” (44). La posibilidad de lo imposible solo sucede en la poesía, como un disco que cambia y una música que envejece. El acto reflexivo es una constante en Pizarnik, que recuerda, piensa, se examina. En este relato la reflexión es por la muerte misma y por su sentido al encontrarse íntimamente ligada a la vida. Por último tenemos el acto creativo, la invención,

⁴⁸ Agradezco a la Dra. Cecilia López Badano su comentario sobre el cementerio judío, en que es condición la perpetuidad y la no cremación de los cuerpos, con lo que la “presencia” del padre se hace más manifiesta, si cabe, que en el cementerio cristiano.

que es la vida misma del poeta. A eso se reduce su creencia y su fe: en el poder del acto creativo a través de las limitaciones del lenguaje.

Hablé en párrafos anteriores sobre la idea de la trascendencia. Pizarnik establece la problemática del poeta que vive en la modernidad: en el relato no se establece ningún acercamiento o fenómeno metafísico. La trascendencia no está en lo que pudiera haber más allá de la muerte o en la creencia en un ser divino: “Es verdad que nada importa a qué o quién llamaron Dios [...]” (44). La fe es una cuestión que ya ni siquiera se plantea cualquier artista que se precie. El problema es la trascendencia que puede hallarse en el lenguaje y que es la constante inquietud que permea la poética pizarnikiana. Mencioné, en la parte que corresponde al encuadre teórico de esta investigación, lo que es el concepto de *expression* para Merleau-Ponty. De nuevo tenemos otra perspectiva, por medio de este relato, de darle sentido a este término, y es que se trata justamente de encontrar nuevas palabras que trasciendan su significación preestablecida para articular la realidad y la visión del mundo. En eso consiste el trabajo poético; alejarse de la dicotomía significante-significado para asumir el mundo por medio de la expresión creativa. Si, como establece Merleau-Ponty, “expresar lo que existe es una tarea sin fin” (CD 66), no es extraña la inquietud de Pizarnik por expresarse polifacéticamente a través de una combinatoria de términos como lo expresa Aira y que aquí he comentado; de combinar géneros como la glosa y el ensayo en *La condesa sangrienta*; de borrar los límites entre poesía y prosa, tal como se ve en estos relatos y otros; de escribir unos *Diarios* que podrían ser poemas en sí mismos. Pizarnik es sin duda una poeta en quien el lenguaje se encarna, se transforma y vive.

5.3 “Juego tabú”: una lectura prohibida

Para Merleau-Ponty, la creatividad en la expresión no trata de eliminar posibilidades para encontrar una propiedad necesaria, sino más bien de producir mediante la imaginación una posibilidad completamente nueva que resuelva un problema.⁴⁹

No se trata, pues, de encontrar la propiedad o *eidós* a la manera del idealismo platónico, que defina un objeto, sino más bien de encontrar la Gestalt, el contexto ambiguo de ese objeto, como una posibilidad entre muchas.

“Juego tabú” es la descripción o *ecfrasis*⁵⁰ suspendida de un fragmento de la pintura de Pieter Brueghel el Viejo. Más allá de ser una mera descripción de una escena en un cuadro, Pizarnik cuestiona el ser del cuadro en su ambigüedad. La mirada que nos ofrece es una mirada “desde adentro”, no es una *Vorstellung* kantiana en su sentido de representación. Lo que hace Pizarnik es ofrecer un esbozo de ese murmullo interior, sordo, de lo que aparece ante ella. Escribe, como en una segunda intención, o una segunda fase, la creación de un mundo, o bien, la manifestación de un mundo que, si bien concluido, como pintura misma, es un mundo en proceso de invención a partir de su percepción.

La experiencia que ella percibe en la pintura parte de su propio cuerpo. La pintura en sí misma es una serie de cuerpos en acción congelada en un tiempo y espacio determinados. La descripción empieza desde un plano alejado: “Ante todo una mancha roja, de un rojo débil pero no sombrío y ni siquiera opaco. La mancha configura un sombrero colorado que se inserta en el color arena húmeda del suelo compuesto por tres tablas de madera” (*Prosa completa* 64). Este inicio del relato se asemeja a una parte de la

⁴⁹ Estas diferencias surgen a partir del análisis de las *Investigaciones lógicas* y *El origen de la geometría* de Husserl, en las que la discusión versa sobre la naturaleza y las bases de la prueba matemática.

⁵⁰ Este es un término que tomo prestado del único ensayo que he descubierto hasta ahora que habla sobre este texto. Es de Mariana di Cío y es un lectura sumamente interesante que es insoslayable para entender la importancia que tenía el arte plástico para Pizarnik y cómo influyó en su obra. Ver: Di Cío, Mariana. "Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik " en Cahiers de LI.RI.CO. 2008: 211-225 lirico.revenues. Web. 12 Feb 2014.

Phénoménologie de la perception donde Merleau-Ponty describe el proceso perceptivo como respuesta a lo visible: “Empiezo enfocando mi mirada en una mesa que no está ahí todavía, comienzo a mirar a distancia en la que no hay profundidad, mi cuerpo se centra en un objeto que es solo en potencia, y así dispone de sus superficies sensibles para convertirse en una realidad presente” (276). Es decir, el cuadro que Pizarnik ve es constituido por su experiencia perceptiva de éste. Lo que expresa el relato no es la idea pura, la intención última: es la suma de muchas posibilidades de interpretación o de percepción. La Gestalt primera del cuadro estaría dada desde su condición histórica; pero ya en el acto mismo de la descripción, que no es otra cosa que interpretación y por ende, percepción, se transforma en algo completamente distinto, muy lejos de la posible “esencia” del cuadro. Lo que ella enfoca es una mínima parte del todo, es un fragmento, una escena en la que cuatro niños juegan un juego erótico. No repetiré aquí lo que ya expuse como posible interpretación en la presentación del corpus al inicio de esta investigación. Lo que cabe ahora resaltar es la idea de la configuración de la expresión y el sentido que proyecta en la configuración del cuerpo fenoménico en la literatura. Es importante anotar que Pizarnik muestra siempre su sensibilidad poética a través de la imagen, pero no solo de la imagen creada por su propia experiencia del mundo a través de su poesía o su prosa, sino de la experiencia surgida a partir de su propia experiencia del arte de otro. En ello se configuran dos propuestas para el lector de este relato: la invitación a “ver desde dentro” el cuadro propuesto, y la mirada desde dentro de la propia Pizarnik, que proyecta a su vez la creación de otro mundo desde su percepción. Ésta se liga con el cuadro de tal manera que lo *encarna* en sí misma. Le otorga un valor de algo propio porque lo mezcla en las isotopías de su propia poética. La muerte, el eros, el simulacro, el ojo y la mirada siempre presente e inclusiva hasta la

intimidad; el color, las sombras y la vida son elementos que recibe del cuadro y los incorpora en su propio proceso expresivo.

Empecemos por el título del relato. Ana Becciu, en la edición de Lumen de las obras completas en prosa de Pizarnik, apunta a pie de página que el texto se componía de “tres hojas escritas a máquina y corregidas a mano, con el título ‘Texto acerca de un fragmento de *Juego de niños* de Pieter Brueghel, el Viejo’ y tachado ‘Juego tabú’. Sin fecha” (*Prosa completa* 64).

El hecho de la tachadura ya es de por sí significativo. Pasa de ser un comentario sobre una obra pictórica a una apropiación. Si la percepción, como la conocemos, es una representación mental interna de un mundo externo, pero que como hemos visto a través de la propuesta filosófica de Merleau-Ponty, la diferencia entre esa dicotomía cartesiana de “mundo externo=mundo material y mundo interno=mundo de la consciencia”, se disuelve para convertirse en una “apertura” al mundo a través del fenómeno de la sinergia entre mi yo encarnado y este mundo, entonces, la experiencia de la percepción trasciende a esa suerte de apropiación y apertura al mundo. Como experiencia sensible, el análisis de un cuadro resulta también en la personalización o encarnación en uno mismo que se hace de la experiencia que surge de la percepción de éste. En Pizarnik, esta experiencia resulta en el fenómeno de la expresión de otra *expression*. El cuadro de Brueghel no es la simple representación de una escena; es por sí mismo, la develación de la vida expresiva del lenguaje pictórico. Brueghel intitula su cuadro *Juego de niños*, pero Pizarnik ya lo ha transformado a partir de su experiencia, en ‘Juego tabú’.

Entonces, ¿qué es tabú en la expresión pizarnikiana? Sabemos, según diversas definiciones, que tabú es una palabra de origen polinesio que designa actividades, cosas o situaciones prohibidas para un grupo social, que no es lícito mencionar siquiera. El “juego

de niños” adquiere en el texto de Pizarnik una dimensión siniestra por la sustitución que hace del título. Sin embargo, el juego de niños, como todo en Pizarnik, se ve trastocado a un juego de palabras, donde el tabú, que es aquello indecible, se expresa en lo que Cristina Piña acertadamente ha designado como “palabra obscena”.⁵¹

Recapitulando brevemente la noción, tenemos con Piña que:

[...] la sexualidad termina por erigirse en el misterio radical del texto. Ambas articulaciones aparecerán en la producción de Pizarnik: la apertura a lo obsceno, en sus textos en prosa; la represión y la transgresión semiótica, en su poesía” (LDC 27). Más adelante explica sobre lo que define como obsceno: “Por fin, en lo obsceno volvemos a reconectarnos con el placer, pero yendo más allá de él, al goce, a lo irrepresentable del sexo. En lo obsceno es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo [...]”. El efecto que produce la escritura obscena y su representación es “una fascinación compleja, una seducción fatal en tanto se detiene, ya en mostrar lo terrible y el crimen o aludirlo certeramente, dejando como segundo plano la sexualidad [...] por eso no produce placer [lo erótico] ni hartazgo [la pornografía], sino una angustiada atracción, donde lo bello y lo irrepresentable –pero no impensable, pues si a algo apela lo obsceno es a nuestra fantasía, a nuestra imaginación más secreta para contemplar la escena- se fusionan en un equilibrio inquietante” (LDC 34).

En el caso de este relato, la palabra obscena es justamente lo irrepresentable de un juego que, por definición, sería inocente y puro. La poética de Pizarnik está siempre permeada de este tipo de trastocamientos y transgresiones: lo inocente se vuelve perverso; lo puro es impuro; lo vital es al mismo tiempo algo mortal; la vida es muerte. La

⁵¹ Piña, Cristina. “La palabra obscena” en *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ediciones del Corregidor, 2012, p. 19 y ss. Para efectos prácticos, de este punto en adelante para este capítulo de la investigación en particular, citaré en paréntesis esta obra con las siglas LDC y el número de página correspondiente.

transgresión pizarnikiana no se trata solamente de revertir los términos y mostrarlos, porque ello constituiría, como en muchos escritores, solo una pose. En Pizarnik la transgresión comienza desde su propia concepción del poeta, es decir, la concepción baudeleriana del escritor maldito cuya vida es la literatura. La transgresión se ve continuada a nivel semiótico -como ya lo explicó Piña anteriormente- y en su percepción sobre la realidad, expresada en su poética. Antes de seguir reflexionando sobre la cuestión de la palabra obscena, es necesario hacer alusión al objeto sobre el que Pizarnik centra su mirada poética: el cuadro en sí de Brueghel; analizaré algunos aspectos que me ayudarán a retomar las nociones a sugerir para este análisis.

El cuadro de Brueghel es la puesta en escena de los juegos infantiles más representativos de la época (mediados del siglo XVI). La composición tiene su punto de fuga en el plano más alejado del cuadrado, en el comienzo de la calle (en la esquina derecha arriba) y se va proyectando hacia el centro, para abrirse en un primer plano donde se encuentra en el extremo izquierdo, una casa que pareciera cortada a la mitad. La escena que describe Pizarnik parte del alero de esta casa, para penetrar en una pequeña ventana donde casi lo único que se ve es la máscara con la que “juega” el niño de su descripción. La poeta solo describe esa escena y deja todas las demás fuera de su campo visual. Decía Erwin Panofsky en su libro sobre la perspectiva que ésta es un constructo ideológico que parte no ya de una realidad objetiva, sino de una determinada concepción del mundo⁵², es decir, se trataría de una especie de *Weltanschauung* hegeliana. Eso, del lado del artista, pero también puede situarse del lado del que mira, del lector de cualquier obra. El lector construye también su particular **punto de vista**, y si resalto esta noción, es porque justamente me refiero a la perspectiva, punto de vista o percepción como una misma cosa en todas sus

⁵² Cfr. Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. México: Tusquets editores, 2010.

acepciones, tanto simbólicas como materiales. Dice Merleau-Ponty al respecto de la espacialidad, que la profundidad (que es uno de los conceptos que configuran el espacio) es “la más existencial de las dimensiones” (PP 298). A lo que se refiere Merleau-Ponty es al hecho de que la profundidad es la dimensión que más obviamente sitúa al sujeto que percibe dentro del mundo que percibe. Si una persona mira un cuadro, es evidente que solo verá un pedazo de tela con figuras en un plano de dos dimensiones, pero a lo que apunta Merleau-Ponty, es que la profundidad es la que provee la posibilidad de percibir el mundo como algo propio, donde uno participa, y esto solo sucede si se incluye el espacio donde uno se encuentre, en el plano de la experiencia perceptiva. Por eso, retomando la idea de Panofsky, la perspectiva es fundamental en el arte, porque ella es la que resta o suma importancia a determinados aspectos del cuadro que el artista quiere o no resaltar. Y la perspectiva es a final de cuentas un punto de vista que sitúa al lector (al que mira la obra en este caso) dentro de ese mundo.

La apropiación que hace Pizarnik del cuadro de Brueghel tiene aspectos ciertamente sugerentes y como dije al principio, siniestros. Del cuadro se han efectuado diversos estudios, sobre todo descripciones de los juegos que allí se representan en su aspecto social costumbrista, histórico, antropológico, lúdico y hasta deportivo.⁵³ Pizarnik, sin embargo, le da un giro completamente inesperado respecto del sentido tradicional o convencional de la

⁵³ Los trabajos al respecto son los de Jeanette Hills (1940): *"Children Games by Pieter Bruegel The Elder: a Folkloristic Investigation"*. Tesina de la Licenciatura de Artes. Departamento de Lenguas Germánicas. Universidad de Chicago y *"Das Kinderspielbild von Pieter Bruegel D. Ä."*. Österreichisches Museum für Volkskunde. Viena, 1998. De Jean-Michel Mehl es su *Les Jeux au Royaume de France du XIIIe au Début du XVIe Siècle*. Fayard. Paris, 1990. De Ana Pelegrín (1998): *Repertorio de antiguos juegos infantiles*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Antropología de España y América. Madrid.

pintura, desde que la delimita a un punto casi insignificante del cuadro como una unidad, y sobre todo, al describir una escena que no se sabe bien si está ahí o es más bien una figuración de la poeta.

Maurice Merleau-Ponty ofreció en 1948, bajo el título de *Causeries*, una serie de conferencias sobre el fenómeno de la percepción, que hoy aparecen reunidas y traducidas como *The World of Perception*. Me interesa citar varias partes de una conferencia en particular que yo traduzco como “El arte y el mundo de la percepción”⁵⁴, porque pienso que en este texto Merleau-Ponty resume de manera muy clara sus ideas sobre el mundo de la percepción en relación a la pintura, a la música, al cine y a la literatura, pues es el tema que aquí quiero resaltar para comprender cómo podría demostrarse este fenómeno en la expresión pizarnikiana.

Hablando de la pintura moderna, Merleau-Ponty dice que es esta la que nos “empuja” directamente en la presencia del mundo de la experiencia vivida:

En el trabajo de Cézanne, Juan Gris, Braque y Picasso, de diversas maneras, nos encontramos con objetos –limones, mandolinas, racimos de uvas, paquetes de tabaco- que no pasan rápidamente frente a nuestros ojos en su aspecto de objetos que ‘conocemos bien’ sino al contrario, retienen nuestra mirada; plantean interrogantes; transmiten de una manera extraña el secreto de su sustancia; el modo mismo de su existencia material, y por así decir, se yerguen ‘sangrantes’ ante nosotros. Así es como la pintura nos trajo de vuelta a las cosas en sí mismas. (AWP 69).

⁵⁴ Merleau-Ponty, Maurice. “Art and the World of Perception” en *The World of Perception* en la edición de Routledge Classics de 2008. La traducción del inglés para las citas de esta conferencia son mías. Resumen en siglas AWP para indicar los números de página de cada caso, para efectos prácticos.

Es decir, Merleau-Ponty sugiere que el arte, lejos de ser una copia o representación del mundo, crea su propio mundo al presentarnos las cosas desde su sustancia íntima, y que es imposible “separar las cosas de la manera en que se aparecen a nosotros” (AWP 70).

Podemos entonces decir que bajo esta perspectiva, la percepción se trata justamente de la interpretación de la obra de arte. No es la mera descripción de un objeto, porque este objeto no puede separarse de su sustancia que lo hace ser. Por ello, nombrar las cosas no es solo definir las, sino otorgarles la sustancia que las completa como forma y contenido, es decir, como signos⁵⁵. El significado de una cosa solo interesa, dice Merleau-Ponty, si esta surge de todos los detalles que encarnen su estado presente de ser.

Si yo acepto la tutela de la percepción, encuentro que estoy listo para entender la obra de arte. Porque es también la totalidad de la carne en la que el significado no es libre, por así decir, sino sujeto de todos los signos o detalles que la revelan ante mí. Así, la obra de arte representa el objeto de la percepción: su naturaleza es ser mirada o escuchada, sin intentos de definirla o analizarla, por mucho que eso sea valioso en un intento posterior de hacer un balance de la experiencia, ya que esto nunca será sustituible de la experiencia perceptual directa (AWP 70-71).

⁵⁵ Aquí valdría la definición que da Charles Sanders Peirce sobre este concepto, de tal forma que no quede limitado a la dicotomía cartesiana: El signo o *representámen* (que es el nombre técnico que emplea Peirce), es «algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Ese signo creado es al que llamo interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de algo no en todos sus aspectos, sino sólo en relación con alguna idea a la que a veces he llamado la base (*ground*) del representámen».

El *objeto* es aquello por lo que está el signo, aquello que representa.

El *interpretante* es el signo equivalente o más desarrollado que el signo original, causado por ese signo original en la mente de quien lo interpreta. Se trata del elemento distintivo y original en la explicación de la significación por parte de Peirce y juega un papel central en toda interpretación no reduccionista de la actividad comunicativa humana. Este tercer elemento convierte a la relación de significación en una relación triádica —frente a todo dualismo cartesiano o estructuralista post-saussureano—, pues el signo media entre el objeto y el interpretante, el interpretante relaciona el signo y el objeto, y el objeto funda la relación entre el signo y el interpretante (*El pragmatismo*, 228).

Entonces, para efectos de comprender la obra literaria que surge de esta experiencia perceptual, ¿qué nos quedaría del momento vital en que aparece la pintura de Brueghel a Pizarnik? ¿Cuál es la reminiscencia de ese momento puro de contemplación y encarnación de la obra? Nos queda otra obra de arte para que nosotros seamos quienes entremos de nuevo en la experiencia perceptiva, solo que esta vez, a través de la palabra. Lo importante aquí es establecer claramente que “Juego tabú” no es la descripción de un cuadro como lo definió Merleau-Ponty en el párrafo arriba citado. Este texto constituye por sí mismo una obra de arte porque no es resultado de un análisis o definición, sino que es fruto de la encarnación de un objeto (el cuadro y su mundo particular) en el mundo de un sujeto (Pizarnik y su mirada). En Pizarnik se cumple lo que afirma Merleau-Ponty a continuación siguiendo con el tema del arte:

Así que, en presencia de una pintura, no se trata de que yo haga más referencias del tema, o del evento histórico (si es que lo hubiere) que dieron origen a la obra. Más bien, en la percepción de las cosas en sí mismas, se trata de contemplar, de percibir la pintura a través de señales silenciosas que vienen a mí desde cada una de sus partes, que emanan de los trazos de pintura plasmados en el lienzo, hasta que llegue el momento en que en la ausencia de razonamiento y discurso, lleguen a formar un arreglo estructurado firmemente en el que uno tenga la sensación distintiva de que nada es arbitrario, incluso si uno es incapaz de dar una explicación racional de esto (AWP 72-73).

La primera señal silenciosa que se ofrece a la mirada de Pizarnik es la mancha roja que configura un sombrero. Evidentemente, aquí no hay evento o contexto histórico posible del que pueda partir el texto, porque no define, sino que escoge algo; esa señal, que representa el mundo estructurado, si bien irrepresentable, del juego erótico infantil confinado a la escena de la ventana. El silencio y la ausencia marcan las pautas para la

evocación de este mundo sugerido, del placer más allá del goce, de la angustia de la atracción. La percepción de Pizarnik crea un fenómeno que ya he definido anteriormente como *expression*, que es el resultado de la experiencia encarnada. Esto crea un mundo en el que el posible dueño del sombrero sea el personaje de la ventana que juega con una máscara. Pero hay otra posibilidad: la ausencia del niño para quien es imposible ver la escena que ocurre dentro de la ventana (*Prosa completa* 64). Este niño ausente podría pensarse como el símbolo de la inocencia perdida y del silencio. Más adelante volveré sobre esta noción. Por ahora sigo con la evolución de la *expression* en el relato. La máscara juega un papel fundamental porque es el velo que oculta lo irrepresentable de que habla Cristina Piña en la poética de Pizarnik: “[...] la mancha roja [...] sería el sombrero de un ausente temeroso del recinto cuyo emblema es la conjunción de Eros y la muerte. [...] Se trata, evidentemente, de un anuncio del otro y verdadero primer plano [...] en donde brilla una luz apenas suficiente para iluminar una escena signada por el ocultamiento más ambiguo” (64).

La mancha roja podría pensarse como esos lugares donde se sabe que ocurrió un crimen, en donde la sangre está presente, pero el cuerpo está ausente. Si Pizarnik juega con la idea de que puede ser un sombrero, lo único que hace es abrir un mundo de posibilidades siniestras que no se pueden nombrar. Por ello sangre y sombrero son equivalentes en la antesala del crimen, porque esas posibilidades son demasiado horribles y a la vez fascinantes, para poder concebirlas. He aquí la idea de palabra obscena que se pone en juego en el sentido del texto. La palabra sombrero no tiene un significado unívoco, es también la posibilidad de ser sangre, de ser como la mancha del pecado original, etc. Es antesala, como apunté, porque dice el texto que se trata del anuncio de otro plano marcado por un ocultamiento ambivalente. De nuevo encontramos aquí la apertura a varias

posibilidades en la ambigüedad. Para Pizarnik el tabú es el lenguaje mismo en su polivalencia, donde no se ejerce control, y donde no hay reglas que obedezcan un sentido.

A continuación, Pizarnik nos propone (no nos describe, nótese) la escena del juego:

La escena reúne cuatro personajes infantiles en un recinto diminuto delimitado por un marco oscuro. La pareja del fondo se entrega a juegos eróticos. El niño, tan borroso que aparece despojado de rasgos, apoya su hermosa mano cerca del pubis de su compañera, la que se encuemedio (sic) de un salto eróticamente ambiguo. También ella, pero más aún que el niño, carece de figura. Una toca blanca, semejante a la de una religiosa, le oculta la cara y los cabellos. Esa niña poco visible aunque nada misteriosa evoca cierta imagen de la muerte con velo blanco que llaman *la velada*⁵⁶.

Para empezar, los niños carecen de rasgos. La única cosa con forma de cara es la máscara del primer plano. Con esta idea nos aproximamos ya a un mundo de simulacro, entonces las caras serían ya la definición de una identidad, por lo que no puede haberlas. Nos quedamos entonces con los géneros y la edad, que configuran por sí mismos cierta idea de mundo (el mundo infantil) pero desde una perspectiva oscura, donde lo que hay no es lo que parece ser, o debería ser y donde ciertos comportamientos trastocan las reglas para convertirse en juegos abiertamente eróticos. La figura que representa el niño aproxima su mano al pubis de la figura de la niña que hace un salto ambiguo. Hasta la palabra “encuemedio” denota un sinsentido que otorga a la frase cierta sonoridad que hace más terrible la idea del juego.

Pizarnik constantemente alude a la religión, pero como siempre, la trastoca. Al inicio habla de los colores del cuadro como semejantes a los de las iglesias umbrosas y al manto de la Virgen. En la escena de la ventana, habla de la toca de la niña. De hecho, todo el cuadro está lleno de niñas con tocados similares, pero en esta escena en particular, evoca

⁵⁶ En cursivas en el original.

a las religiosas que llevan esa clase de velos, pero solo para de nuevo, revertir el efecto sagrado en una imagen de muerte. Eros y Tánatos se juntan para jugar una especie de danza macabra que en el siguiente párrafo pasa del juego erótico al juego del simulacro de la muerte:

El niño forcejea con la máscara con el visible fin de apropiarse del aspecto de un muerto o, lo que es igual, de la muerte. A la vez, su mano casi muerta atenúa la impresión de forcejeo violento. No, el niño no se estremece paroxísticamente para enmascararse de muerto; solo quiere mantener la máscara fijada a su rostro. Pero también, y sobre todo, parece que su afán consiste en ver qué se ve a través de ella, como si los ojos ausentes de la máscara fueran de otro mundo. Y lo son, en efecto. Y más aún: las vacías órbitas negras son el primer rasgo de muerte que muestra esa trivial y aterrante máscara (*Prosa completa* 65).

En este párrafo del relato se revela la lente a través de la cual Pizarnik percibe el mundo: es la lente de la muerte. La infancia, el estado más vital, está indefectiblemente ligado a la inevitabilidad de la muerte, y es más: la abraza, la asume y se viste con ella a través del simulacro. Me parece que esta idea resume la idea que concibe Pizarnik sobre el lenguaje, y es que la palabra inocente no existe; está revestida de ambigüedad para anular sus posibilidades de sentido.

A continuación, el relato sigue especulando con la máscara mortal como eje, pero esta vez se concentra en los colores y la luz del cuadro. Resumiendo, Pizarnik abre el relato con lo que Piña llamaría el “desfondamiento” de la oposición binaria de la sexuación, al centrarse en la presencia de la sexualidad en los niños y la obscenidad “diciendo más de lo que se dice”⁵⁷, para a continuación centrarse en la muerte, para la cual crea un hábitat que

⁵⁷ Para ver definiciones sobre “desfondamiento”, consultar a Cristina Piña. “Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo: la legitimación de un espacio transgresor dentro del campo intelectual argentino” en *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2012, pp. 130-133.

emerge solo del juego de luces, sombras y colores: “La oscuridad no es negra. Color de sombra de una pared vieja y, a la vez, color inofensivo que acepta la invasión de colores de los cuatro minúsculos seres. El azul, el lila, el verde, el encarnado y el blanco dominan una oscuridad que reina para revelar los colores de los pequeños visitantes de la ruina” (65).

La escena anterior es una especie de acercamiento que, en términos pictóricos, podría considerarse un escorzo producido por un efecto de luz. Sin embargo, en los siguientes párrafos lo perturbador es la “fusión de movimiento (los niños lascivos) y de quietud (el gesto paroxístico del niño de la máscara aparece como esculpido; la misma inmovilidad hay en los ojos de muñeca de su vecina)” (65-66). La inmovilidad “desmesurada” de la escena es en realidad el reflejo de la inmovilidad del lenguaje en el relato. La economía de recursos retóricos en Pizarnik y el carácter fragmentario de su prosa otorgan al sentido una potencialidad que es inversamente proporcional al número de adjetivos y verbos que utiliza. Es decir, la prosa pizarnikiana encuentra en la austeridad retórica, la riqueza de sentido. El cuadro, como objeto donde la escena se congela, se inmoviliza, es una metáfora asimismo del lenguaje, cuya inmovilidad invita a la apertura y a la ambigüedad. Pizarnik utiliza siempre las mismas palabras, pero con diversas combinaciones. Es aquí donde el contexto (Gestalt) y la concatenación metonímica juegan un papel crítico en la creación de sentido, que no es otra cosa que la encarnación de la experiencia vivida.

El confinamiento de la escena que reproduce el relato es, asimismo, un espacio donde como acabamos de constatar con los recursos lingüísticos, se multiplica la posibilidad de la fantasía, y con ello volvemos a la idea del lenguaje obsceno que retomará Pizarnik en los espacios de *La condesa sangrienta*.

Por último, retomaré aquí la idea del silencio en la literatura del que habla en su “Art and the World of Perception” Merleau-Ponty. Dice a propósito de Mallarmé que:

Muchos años han pasado desde que Mallarmé hizo la distinción entre el uso poético del lenguaje y el habla cotidiana. El hablante solo nombra las cosas de manera suficiente para referirse a ellas rápidamente, para indicar ‘lo que está hablando’. El poeta, por contraste, siguiendo a Mallarmé, reemplaza el uso cotidiano de referirse a las cosas, y las presenta como ‘bien conocidas’ con una forma de expresión que describe la estructura esencial de la cosa y por consiguiente, nos fuerza a entrar en esa cosa. Hablar del mundo poéticamente es casi permanecer en silencio, si el habla o el lenguaje se entienden en términos cotidianos. Sin embargo, en lo poco que nos dejó [Mallarmé], encontramos el más agudo sentido de una poesía que está enteramente sostenida por el lenguaje y que no se refiere directamente al mundo como tal, ni a la verdad prosaica, ni a la razón. Esta es consecuentemente, poesía como creación de lenguaje; uno que no se puede traducir enteramente a las ideas. [...] En el poema, como en el objeto percibido, la forma no puede separarse del contenido; lo que es presentado no puede ser separado de la forma en que se presenta a la mirada (AWP 75).

Como podemos constatar, a partir de la fenomenología de la percepción, tenemos al lenguaje poético como un lenguaje que no se corresponde necesariamente con nuestra concepción de la realidad y que parte del silencio y la ausencia, precisamente por esa falta de correspondencia. Así, en “Juego tabú”, nos encontramos en los párrafos finales con “los ojos, órbitas vacías, oquedades negras. Por ellos todo entra y cae en la ausencia” (*Prosa completa* 66). La mirada es entonces de donde surge la experiencia vivida; el punto de vista; la perspectiva; en suma, la percepción; de donde nace un mundo-lenguaje autorreferencial: “No es que quiera ocultarse dentro de un rostro ajeno sino detrás de un rostro ocultado en sí mismo”. Sin embargo, la vida del poeta es la vida marginal, de soledad, de incomprensión y muerte: “Tal vez el niño de la máscara ha visto a sus

compañeros y no los aprobó, y decidió, por tanto, desaparecer y convertirse en el embozado, el velado, el larvado. Se disfrazó de demonio de la muerte. Sea por error, sea por adquirir poder. De cualquier forma, es una aterradora figura condenada a la soledad perpetua” (66). Esta última frase es en realidad la concepción de lo que Piña define como la desestructuración del sujeto poético, porque el poeta es ese ser que se viste de la muerte, porque el lenguaje no puede dar cuenta de éste. Entonces tiene que entrar en un estado de simulacro, de ser parasitario y liminar, porque vivir la poesía es vivir en el límite, la ausencia y el desierto. El lenguaje es hábitat y cárcel, insuficiente siempre, pero el único modo de *expression*; que otorga una sensación de poder creativo, pero que deja siempre el vacío detrás.

Quiero por último, hacer uso de un artículo que aparece en el libro de W. J. T. Mitchell *The Language of Images* (1980) titulado “On Poetry and Painting, With a Thought of Music” de Howard Nemerov⁵⁸, tomado a su vez del libro de éste, *Figures of Thought* (1978), porque me parece que establece punto por punto, el fenómeno que quise comprobar a lo largo de este capítulo, en la experiencia de otro poeta. La diferencia entre el texto de Pizarnik y éste, es que Nemerov describe con más detalle el proceso perceptivo del creador, y llega a la misma conclusión que he tratado de exponer aquí: que el arte está íntimamente ligado a la experiencia y que surge como fenómeno de *expression* en cualquiera de sus manifestaciones. Cito el texto de Nemerov en cursivas porque iré intercalando en letra normal mis propios comentarios alusivos a la obra de Pizarnik, para poder conectar más íntimamente la reflexión de Nemerov con las nociones de Merleau-Ponty.

⁵⁸ Nemerov recibió el National Book Award y fue premiado con el Pulitzer en poesía en 1978. La traducción del inglés aquí presentada es mía.

Hay afinidades entre la poesía y la pintura, y probablemente las palabras “imagen” y “lenguaje” nos ayudarán a enfocar estas afinidades así como las diferencias. [...] Tanto el poeta como el pintor buscan alcanzar el silencio detrás del lenguaje y el silencio dentro del lenguaje. [...] El poeta recorre un museo y entre muchas y diversas concepciones y maneras de tratamiento del arte, él mira, escucha especialmente dos cosas: el silencio y la luz. Viendo los marcos de las pinturas como si fueran ventanas, él mira habitaciones, y afuera de las habitaciones, paisajes [...] y sabe por el silencio que está mirando el pasado, los muertos, lo irrevocable; y sabe algo más [...] algo que tuvo la intención de ser estas cosas desde el momento de su concepción: algo que es, por así decir, pasado del comienzo. De ahí el gran silencio común entre tantas diferencias de temas y ejecución; de ahí también, la solemnidad del museo, atestado de soledades; la dignidad de la pintura, colocada en una suerte de espacio entre la vida y la muerte. [...]

Este “gran silencio” del que habla Nemerov podría extrapolarse al lenguaje de la fenomenología de la percepción en el silencio primordial del que Merleau-Ponty habla: hubo un tiempo en que (cuando menos en términos evolutivos) no existía el lenguaje. De ahí que se pregunte cuál fue la primera manifestación de éste, y llega a la conclusión de que el lenguaje es una forma de comportamiento -como ya lo establecimos en capítulos anteriores- y que es llevado a cabo por y a través de creaturas con cuerpos que viven, que escriben y gesticulan con sus manos y su cuerpo.

Se acerca para mirar a detalle; los hilos de agua se convierten en pintura blanca mezclada con un poco de gris en un fondo gris [...] ese punto de convergencia, esa exacta distancia dentro de la que la ilusión se convierte en pintura, y la pintura se convierte en ilusión de nuevo. [...]

Aquí se establece claramente el fenómeno de la percepción: cómo una pintura se ve en un marco (Gestalt) y se interpreta como un todo y como partes también. La “ilusión” de la que habla Nemerov al ver y no ver los hilos del agua del cuadro es justamente tipo de acercamiento que hace la propia Pizarnik al resaltar solo una parte del cuadro de Brueghel. Pizarnik mira un pequeño detalle y sobre este detalle centra su reflexión.

Ya afuera del museo, a la luz del día, reflexiona sobre el asunto un poco más. Primero sobre algunos poemas contemporáneos, especialmente sobre algunos que le gustan, que tienen una relación con la pintura o el dibujo. [...] Estas cosas tienen una relación con la pintura y no son pintura. Sería interesante especular qué relación sería esa.

No es, ciertamente, que los poemas hablen de las pinturas a las que se refieren, no, porque los poemas ofrecen descripciones relativamente parcas y selectivas; ningún estudiante de arte enviado al museo se atrevería a regresar con esta clase de descripciones, que a veces difícilmente sirven para identificar las pinturas.

Evidentemente, en el caso de “Juego tabú”, se trata de una descripción ciertamente parca, si se considera que se trata de un cuadro con infinidad de imágenes diferentes y sobre todo, es una descripción selectiva, porque toca la parte del cuadro menos notoria y más difícil de notar. Es una sola escena de la que Pizarnik extrae su propia visión y con la que crea otro mundo dentro de ese mundo de Brueghel.

No, el poema habla del silencio de las pinturas [...] El poema también, cuando funciona, es una silueta concentrada iluminada por una energía que surge de éste; sus opiniones no importan, pero éste importa. Aquí también, observa todo lo que pasa cuando el poema, como la pintura, yace liso sobre una superficie plana, la superficie de la página.

Lo que nos dice aquí Nemerov es que también el poema tiene vida propia. De éste surge la energía (*energeia* creadora) que hace que “importe”. Esto es esencial: la opinión, o

sea, el contenido en sí mismo, no es tanto lo que interesa, sino el poema como tal, como obra, porque como tal, cobra vida por sí solo, permea e influye a quien lo lee.

[Y] ambos, pintor y poeta, escriben en lenguajes. Esto pareciera marcar una decisiva e infranqueable diferencia, la diferencia entre sus lenguajes. Pero esto invita a continuar una reflexión. [...] En ambos lenguajes [entonces], el de la pintura y la escritura, las formas y las sustancias de la tierra [naturaleza] surgieron y se elevaron para asumir una cualidad espiritual, confiriendo a la mente que las produjo un excitante, si bien un tanto alarmante poder de separación del mundo, como lo había visualizado la mente prehumana, o al menos, la mente que fue antes de que estas cosas fueran (9-13).

Tenemos dos elementos interesantes en este párrafo: la elevación de las cosas naturales a cosas espirituales gracias a la mano del hombre que les confirió esa cualidad. Aquí vemos el poder del hombre de la *expression*, de ese poder creativo para darle una nueva cualidad al lenguaje y separarlo de su función o referente (en el caso de la poesía o la literatura) original. Y ese poder de separación de las cosas naturales del mundo; ese poder de desarraigo, es paradójicamente, la causa por la que el hombre se sigue pensando a sí mismo separado de la naturaleza; el mundo se piensa entonces en términos cartesianos. Nemerov invita con esta profunda reflexión, sin hacer uso de la terminología fenomenológica, ni de tener intenciones de hacerlo, por supuesto, a concebir el arte como un todo intercalado con la experiencia vital, y a no separar una disciplina de otra, puesto que todas (incluida la música que no consideraré aquí para no extenderme demasiado) surgen de un único y mismo origen, que se encuentra en la naturaleza, de la que siempre seremos parte.

6. Penrose-Pizarnik: un fenómeno de intersubjetividad

6.1 *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose

María Negroni, en su excelente libro *El testigo lúcido* (2003) acerca de la “obra de sombra” de Alejandra Pizarnik, reivindica la obra de Valentine Penrose *La comtesse sanglante* (1963) como el verdadero sustrato del texto pizarnikiano, empezando por el segundo capítulo del libro con el título de: “Música nocturna I Homenaje a Valentine Penrose” y donde sitúa a la poeta francesa en el lugar que le corresponde y que rara vez se menciona cuando se habla del personaje de Erszébet Báthory. Negroni habla sucinta pero contundentemente, del papel que le corresponde en la poesía surrealista a Penrose, y habla también de la necesaria fascinación que su obra habría de producir en Pizarnik, ya que ambas configuraron sus poéticas “de la ruina” (*El testigo lúcido*, 14) en los mismos años y a partir de poemas que son extrañas joyas:

Figura no ortodoxa dentro del grupo surrealista (como toda mujer dentro de cualquier movimiento literario), Valentine Penrose se afilió a una propuesta esquiva, movediza y extraterritorial. La extravagancia fue su ardid. Su obra es un collage de ruinas, goce sufrido a cuentagotas y devoción por lo anticonvencional (sic). Sus poemas, pequeños trozos impertinentes, sin sentido lineal, sin jerarquías sintácticas ni de ninguna otra especie. Al fondo, brillando, ese gran mosaico del misterio humano que es la novela gótica. (24).

Es no solo en razón de homenajear a Penrose que hay que hablar de su Condesa; sino porque es fundamental para entender la dinámica intersubjetiva que se establece entre el texto “originario”, de Penrose, si podemos llamarlo así, y el texto glosado de Pizarnik.

Para empezar, es importante señalar que Pizarnik despoja casi por completo, al texto de Penrose, de todo contexto histórico. Hagamos un breve recuento del palimpsesto que surge a partir del personaje histórico de Erszébet Báthory.

Erzsébet Báthory, nace en 1560, descendiente de un antiguo linaje de nobles húngaros, del que hablaré un poco más extensamente más adelante, por el tratamiento que le otorga Penrose al personaje en relación a su familia. La historia de esta familia la recopila un jesuita, Laszló Turáczí a partir de las minutas del juicio que descubrió en 1729 y con las que escribió una monografía en latín sobre la Condesa publicada en 1744. Mucho después, en 1908, según Penrose, un escritor nacido en tierras de la Báthory (Csejthe), escribió la historia que tituló *Erzsébet Báthory, esposa de Ferencz Nádasdy* a partir de la monografía de Turáczí. Antes de esta obra, en 1894, R.A. von Elsberg, había publicado *Die Blutgräfin, Elizabeth Bathory* que según la introducción del libro de Penrose, hacía especial énfasis en la cuestión psiquiátrica de la familia Báthory, y que sin duda, influirá en la narrativa del texto. Amén de algunas menciones sobre el personaje de la Condesa en otros textos decimonónicos, aparentemente, Penrose utiliza los textos de William Seabrook, quien utilizó los originales de Dezsó Rexa y de R. A. von Elsberg y otros documentos históricos proporcionados por archivos en librerías de Francia y Austria.

He aquí el “linaje” del texto sobre *La condesa sangrienta*. Sin embargo, como apunté al principio, Pizarnik despoja al personaje de su contexto histórico para convertirla en personaje de ficción. Penrose hace un extenso estudio sobre el linaje de la Condesa y su situación política e histórica para ofrecer al lector, si bien no una justificación, sí una explicación de su comportamiento. En el primer capítulo, empieza de la siguiente forma:

Esto pasó en los tiempos en los que la potentilla todavía conservaba su poder mágico, en el tiempo en que las tiendas de los pueblos vendían mandrágora cosechada en mitad de la noche de debajo del patíbulo. Un tiempo en que los niños y las vírgenes desaparecían sin

que a nadie le preocupara demasiado: mucho mejor no verse envuelto en tal clase de cosas. Pero a sus corazones, a su sangre, ¿qué les sucedía? ¿Se convertían en filtros, o tal vez en oro? Ahí, en el país más primitivo de la Europa feudal, donde la nobleza negra y roja, estaba destinada a hacer la guerra al rutilante turco” (*The bloody countess* 9)⁵⁹.

Es interesante notar cómo Penrose presenta la historia de la Condesa enmarcándola desde un inicio por la superstición, lo feudal, lo primitivo. La sangre y los corazones de víctimas inocentes como los niños y las vírgenes pueden ser la fuente de las transformaciones mágicas, como filtros de amor o sustratos alquímicos para la transmutación al oro. Parece que Penrose explica el Mal como genealogía; como una herencia que surge de los antepasados de Erzsébet: “Erzsébet Báthory, hija de György y Anna, pertenecía a la rama familiar de los Ecsed: sus primos Somlyó fueron reyes, Rey de Polonia y Rey de Transilvania. Sin excepción, eran caprichosos, crueles y lascivos, temperamentales y valerosos” (12). A continuación se describe la serie de enfermedades que aquejó a la familia, como la gota y la epilepsia, conocida entonces como “fiebre cerebral” (15), además de los rasgos de crueldad, locura y mitomanía de los antepasados de la Condesa, destacando especialmente a una tía paterna, Klara Báthory, hija de András IV. La leyenda dice, según Penrose, que esta mujer, después de haberse casado cuatro veces –y que de esos matrimonios “se deshizo” de sus primeros dos esposos; terminando sus días apresada, violada y degollada por los turcos junto con su joven amante, “a quien atravesaron como brocheta y asaron en un foso” (16).

En otra parte, Penrose habla de la carta astrológica del marido de Erzsébet, Ferencz Nádasdy, que todavía existe. Sin embargo, nos dice que la de ella no ha sobrevivido a los siglos, pero que podemos imaginar que la vida de Erzsébet

⁵⁹ De aquí en adelante las traducciones del texto de Penrose en inglés, son mías.

seguramente estuvo marcada bajo la influencia de la luna y las negativas fuerzas de Marte y Mercurio, que explicarían su sed de sangre y su sadismo. Esta conjunción de planetas y el signo de Escorpión, producirían entonces esa locura maníaca con irresistible fuerza (19-20). Estos aspectos, junto con las condiciones sociales y las idiosincrasias de la época “por doquier la locura, el lujo, la muerte y la sangre abundaban. En todas partes las reinas y sus favoritos eran decapitados o asesinados. El teatro estaba colmado de asesinatos, los libros hablaban de lascivia; la vida se vivía violentamente” (21), van conformando la identidad de la Condesa. Para Penrose, el personaje de Erzsébet Báthory se configura desde fuera: a partir de todos estos aspectos, la Condesa pareciera ser solo la suma de fragmentos, de partes de la historia, de partes de su genealogía. Penrose sin duda no justifica mediante estos aspectos externos la maldad del personaje, pero nos presenta una reconstrucción de ella que explica mucha de esta maldad.

Es interesante notar que el personaje que construye Penrose a partir de la historia o la historiografía, empieza enfocado bajo una luz de aparente objetividad, reproducida a partir del dato duro; de los documentos históricos que dan cuenta de esta familia y esta persona en particular. La historia da paso al personaje novelesco de la novela gótica: la descripción física de la Condesa será la prefiguración del espejo al que tanto aludirá Pizarnik en su propia versión. Esta prefiguración comienza con la descripción de un retrato de la época, pintado por un artista anónimo. Penrose sustrae de este cuadro su percepción acerca de este personaje y con ello tenemos uno de los primeros motivos que propongo en el análisis fenomenológico: el ir a las cosas en sí mismas. La escritora sustrae del cuadro los elementos que resignificarán a la Condesa desde el lenguaje

pictórico en una sucesión de lecturas hasta su resignificación dentro del lenguaje literario para convertirse en **sentido** y *expression*:

En ella no había nada de la mujer ordinaria que instintivamente entraría en pánico frente a la presencia de demonios. Los demonios ya estaban dentro de ella: en las profundidades sombrías de sus grandes ojos negros; y su cara pálida del veneno ancestral. La boca era sinuosa como una pequeña serpiente y su frente alta y soberbia, como la serpiente, no se inmutaba. La barbilla, descansando sobre una gran gorguera, tenía la flácida curva de la locura, asociada con algún vicio extravagante. Era bastante parecida a alguno de los Valois pintado por Clouet, un femenino Enrique III, quizá. Nada característico de su identidad. En un retrato ordinario la mujer se presenta a quien quiera que la mire y cuenta su propia historia. Pero aquí, la mujer real acecha cien leguas detrás de una mirada equívoca, enteramente cerrada en sí misma; una planta enraizada todavía en el misterioso suelo del que ha surgido. Sus manos de delicada piel son excesivamente blancas; uno puede ver muy poco de ellas, pero lo suficiente para determinar que son largas; las muñecas están rodeadas de puños dorados sobre los que de acuerdo a la moda húngara, las mangas de su blusa de lino aparecen. Ella viste un largo y puntiagudo corsé, de intrincados lazos y bordado con hilos de perlas sobre tiras horizontales, y una falda de terciopelo granate sobre la que la rigidez blanca de la pechera de lino resalta en un agudo contraste; sobresaliendo ligeramente de un lado, la insignia de las mujeres nobles de su país (13).

María Negroni establece claramente en su libro arriba citado qué es lo que Alejandra Pizarnik recoge del texto de Penrose: “Como una verdadera coleccionista (¡esta vez de métodos de tortura!), Pizarnik ha elegido, de la narración laberíntica de Penrose, unos cuantos cuadros ínfimos, pequeños fragmentos de espacio en movimiento. No altera la versión: cambia la escala de los episodios, los jerarquiza de

nuevo, los depura y les confiere, gracias a la fijeza extrema de lo seleccionado, una suerte de perfección enaltecida que intensifica la agudísima tensión de lo no dicho” (*El testigo lúcido* 50). Así es la poética de Pizarnik, una selección minuciosa de combinatorias (Aira), donde los pocos elementos establecen el sentido y la significación por sus relaciones, además de que invierte el camino del acto perceptivo, que para Merleau-Ponty culmina con la palabra, porque es ahí donde se establece a final de cuentas la significación, la expresión y el sentido. Convierte el *lógos profórikos* en *lógos endiáthetos*⁶⁰; es decir, convierte el lenguaje elocuente y laberíntico de Penrose en un mundo posado en un silencio imbuido de significación. Eso “no dicho” de Negroni tensa el relato como las cuerdas de un violín que quedan a punto para su encuentro con el arco y el restallido melódico. Pizarnik no describe a la Condesa físicamente. Solo escuetamente habla de ella como “un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas” (*Prosa completa* 282). Reduce el personaje histórico a un mero símbolo con toda su carga de sentido al nombrarla asesina. Los meandros por los que discurre el discurso de Penrose, entre su herencia maldita, sus influencias astrales y su gestualidad física, en Pizarnik se reducen a una sola palabra y a una sola idea. La intersubjetividad Penrose-Pizarnik se con-forma en un signo verbal que representa el juego dialéctico entre la forma material (la palabra) y el sentido inteligible (el símbolo). Esta encarnación de sentido, solo se muestra parcialmente, ya que la intención significativa del relato de Penrose, es decir, los significantes del texto nunca podrán agotar el significado. En esto mismo consiste el concepto de intersubjetividad merleaupontyano, ese juego nunca acabado entre el lector y el escritor y viceversa.

⁶⁰ En apego a Teófilo de Antioquía, recordemos que mientras el *lógos endiáthetos* es la palabra interna, el fuero o la voz inmanente en Dios, el *lógos profórikos* resulta la voz proferida o expresada de Dios. Agustín, a saber de Gadamer, en “De Trinitatis”, al primero lo llamó *verbum interius*. cfr. Grondin, Jean (1991). *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Darmstadt: WBG, p. IX

Negrón afirma:

Una experiencia poético-pictórica no necesita mucho más: bastan una condesa, algunas sirvientas, los instrumentos de tortura y las víctimas. El relato de los supuestos viajes, intrigas o conflictos de Erzsébet, presentes en Penrose, son dejados de lado. Ninguna sumisión a ‘las partes serviles del relato’ (‘Dominios ilícitos’). solo el recuento obsesivo de algunas ceremonias horriblemente bellas donde se despliega una dramaturgia de colores (blanco, rojo, negro) para poner la mirada misma bajo la mira y así diseccionar – hasta la náusea- el acto de escribir” (*El testigo lúcido* 50).

Esto se reduce a lo que Aira denominaría “exigencia de sinceridad, donde las palabras deberían siempre representar, nunca meramente sonar” (*Alejandra Pizarnik* 74). La glosa de Pizarnik es como su poesía, reduce los términos, agota, fragmenta y disecciona el lenguaje para convertirlo en escenario, símbolo, cuadro. Como en “Juego tabú”, Pizarnik se regodea en el detalle y en el instante. Su poética es como la fotografía instantánea de un momento, y como la fotografía, no puede abarcar el mundo entero, y por esa insuficiencia de la palabra-significante, la economía de su prosa se reduce a lo justo para construir el mundo gótico: la Condesa, el reino subterráneo, el instrumento de tortura, el castillo, las vírgenes-víctimas, las sirvientas sórdidas, todo ello enmarcado en los tres colores que apunta Negrón, negro, rojo, blanco. Como un cuadro. Más no se necesitaría, porque el desastre se constituye de pocos detalles.

6.2 Pizarnik como Otra: el yo encarnado o la identidad narrativa

La percepción de Alejandra Pizarnik de la obra de Valentine Penrose sugiere, como he apuntado a lo largo de este capítulo de la investigación, una dialéctica existente entre los signos que provee un texto narrativo y el acto de lectura. La historia de la

Condesa de Penrose se articula dentro de lo que Paul Ricoeur, en su libro *Tiempo y Narración* (1985), llamaría el tiempo “humano”, es decir, un tiempo que no es el tiempo cósmico o fenomenológico. Este tiempo se presentaría entonces como un tiempo configurado en la narración del discurso literario. Esta configuración del tiempo se da en la recepción de lo narrado y se establece de manera dinámica, puesto que el lector se ve en la exigencia de “encarnarse”⁶¹ en el texto, de tal manera que éste se convierte en parte de su experiencia. La narración está alimentada por esta exigencia y el transcurso del tiempo de la diégesis. Por lo tanto, cada configuración del tiempo humano a través de la narrativa es una re-figuración de la experiencia del lector. Las identidades que están expresadas y conformadas por la narración no son estables, ya que la identidad narrativa es un referente receptor en el que el acto de leer o escuchar es una posible provocación para ser y actuar de manera diferente (P. Ricoeur, *Time and narrative III*, 247).

En un lado de esta dialéctica, tendríamos entonces a Pizarnik, que como lectora de Penrose, entraría en una relación de sinergia con el texto. La Condesa de Penrose establece un espacio de indeterminación en el que las expectativas normales se suspenden y se presenta un mundo particular que es el reino subterráneo de Erzsébet. Este espacio o mundo exige ser habitado, en este caso por Pizarnik, en forma de lo que Ricoeur llama “despragmatización” (*Time and Narrative III*, 169). En este sentido, Pizarnik abre las posibilidades de sentido del texto a niveles que el texto no configura en sí mismo. Para empezar, la estructura de la narración pizarnikiana se presenta en lo que llamaré “segmentos simbólicos”. El primer segmento, como ya comenté en párrafos anteriores, está configurado como el símbolo de la Condesa en su papel de asesina y

⁶¹ Encarnarse aquí tomaría el aspecto de “actuar y sufrir” la narración.

espectadora de una puesta en escena de la crueldad. Los actores son las sirvientas infames y las víctimas torturadas. El tiempo percibido por Pizarnik se ralentiza: la historia que cuenta Penrose es una historia alargada en el tiempo histórico de la Hungría del siglo XVI; en Pizarnik ese tiempo no tiene importancia, ya que al entrar en esta dialéctica de “encarnarse” en el texto, ella actúa en la alteridad, es decir, se convierte en esa Otra espectadora del teatro de la crueldad.

Siguiendo con los segmentos del texto pizarnikiano, tenemos que cada uno de ellos comienza con un epígrafe, que remite a otros niveles de sentido. El texto da comienzo con la evocación sartreana de “El criminal no hace la belleza, él mismo es la auténtica belleza” (*Prosa completa* 282). Pizarnik concibe a la Condesa como la belleza misma en su paradoja criminal. Ella misma se re-crea en esa belleza, que como la Condesa, quiere transgredir los límites de lo posible. Pizarnik sabe que no hay belleza posible en las palabras sin transgredirlas, sin llevarlas al desenfreno de sus posibilidades semánticas. Esta fascinación continúa en otra transmutación de su yo en esa Otra de la narración que es la Virgen de Hierro. Este segmento es otro símbolo que se convierte en la traspolación⁶² de la Condesa como espectadora-lectora ideal: su estatismo le confiere un carácter de inmutable atención; pero es a la vez personaje ideal que por medio de su abrazo mortal, “asume” y se convierte a su vez en la víctima que queda dentro de sí misma. Este es el acto de encarnación por antonomasia de lo imposible: la víctima es el homúnculo de la virgen inmaculada. La imagen es la parodia de la Inmaculada Concepción, que solo se puede concebir en un universo enteramente femenino, donde el papel del hombre es solo tangencial. El gesto monstruoso es el gesto pizarnikiano:

⁶² Tomo prestada la expresión de María Negroni del texto ya citado.

tendrá que asumir la muerte, abrazarla, prefigurarla, para poder ser esa Otra de la narración.

El epígrafe de Gombrowicz, “Está parado. Y está parado de modo tan absoluto y definitivo como si estuviese sentado” (*Prosa completa* 284) antecede de nuevo a este segmento simbólico que es la estatua de hielo. De nuevo, Pizarnik escoge solo partes del relato de Penrose donde la imagen estática revela un universo de posibilidades de significación. Como en pocas ocasiones, la escena se dramatiza fuera del reino subterráneo del castillo de Csejthe; sin embargo siempre dentro de los dominios de la Condesa. Erzsébet, sin embargo, permanece dentro de su habitáculo, la carroza, tornándose de nuevo en espectadora de un espectáculo delirante: la transformación de la “nombrada” en maniquí de hielo. Los nombres de las víctimas solo tienen un referente indirecto en el texto de Penrose: “En los muros ennegrecidos de humo de estas celdas [del castillo] uno puede todavía distinguir graffitis: fechas y cruces. Se dice que son las firmas de las muchachas que estuvieron presas aquí [...]” (*The bloody countess* 50). Estos trazos anónimos surgen desde las profundidades para gritar sus nombres en un intento de reconfigurar su propio terrible destino y no convertirse solo en una masa anónima de 650 muchachas asesinadas. Sin embargo, su triste destino está ligado a la posibilidad de la lectura y la escritura. Una de las cualidades de Erzsébet, además de su belleza física, es el hecho de que fue una mujer letrada que sabía latín y escribía con soltura. El dominio de la palabra trasciende en la Condesa a la posibilidad de nombrar solo para suprimir después y para siempre ese nombre en el anonimato de la sangre. Las víctimas no pueden nombrarse a sí mismas, por lo tanto, no pueden esperar en cambiar su destino. Ellas solo son las herramientas de uso de la Condesa.

Pizarnik habla en este segmento de que la Condesa muerde a sus víctimas antes de dejarlas morir de congelamiento. Penrose explica esta actitud por una supuesta liberación de los fuertes dolores de cabeza que aquejaban a Erzsébet, sin embargo, este acto de morder la carne de la Otra, es parte también de una especie de comunión o de asunción de su ser. Podría pensarse entonces que la poética pizarnikiana apunta siempre a esa suerte de canibalismo frenético de la palabra: su obra de sombra, su obra bastarda (M. Negroni, *El testigo lúcido* 12) trata de fragmentar el lenguaje a una economía del vacío, del puro simulacro, que paradójicamente se potencializa de sentido. Es también asumir de nuevo la alteridad, convertirse en la Otra-palabra-poema: pues ¿qué es si no, una estatua? La obra de arte misma.⁶³

En el segmento sobre las torturas, Pizarnik habla de ciertas salvedades barrocas y apunta a la monotonía de los métodos. Roland Barthes afirma en su *Sade, Fourier, Loyola* (1971) a propósito de la monotonía de la literatura erótica sadiana:

Es bastante frecuente que se dé la reprobación moral que se dirige hacia Sade la forma despechada de un desagrado estético: se declara que Sade es *monótono*⁶⁴. Aunque toda creación sea necesariamente combinatoria, la sociedad en virtud del viejo mito romántico de la ‘inspiración’, no soporta que se lo digan. Es sin embargo lo que hace Sade: abre y descubre su obra (su ‘mundo’) como el interior de un lenguaje, haciendo así realidad la unión del libro y de su crítica que Mallarmé nos dejó tan clara. Y no es todo; la

⁶³ Como el cuento *El rey burgués* de Rubén Darío: “[...] Y una noche en que caía de lo alto la lluvia blanca de plumillas cristalizadas, en el palacio había festín, y la luz de las arañas reía alegre sobre los mármoles, sobre el oro y sobre las túnicas de los mandarines de las viejas porcelanas. Y se aplaudían hasta la locura los brindis del señor profesor de retórica, cuajados de dátiles, de anapestos y de pirriquios, mientras en las copas cristalinas hervía el champaña, con su burbujeo luminoso y fugaz. ¡Noche de invierno, noche de fiesta! Y el infeliz, cubierto de nieve, cerca del estanque, daba vueltas al manubrio para calentarse, tembloroso y aterido, insultado por el cierzo, bajo la blancura implacable y helada, en la noche sombría, haciendo resonar entre los árboles sin hojas la música loca de las galopas y cuadrillas; y se quedó muerto, pensando en que nacería el sol en el día venidero, y con él el ideal..., y en que el arte no vestiría pantalones, sino manto de llamas o de oro... Hasta que al día siguiente lo hallaron el rey y sus cortesanos, al pobre diablo de poeta, como gorrión que mata el hielo, con una sonrisa amarga en los labios, y todavía con la mano en el manubrio” (10).

⁶⁴ Énfasis en el original y siguientes.

combinatoria sadiana [...] solo nos puede parecer monótona si trasladamos arbitrariamente nuestra lectura, desde el discurso sadiano a la ‘realidad’ que supuestamente representa o imagina: Sade solo es aburrido si fijamos la mirada en los crímenes relatados y no en el discurso (47).

La monotonía de la que habla Pizarnik es la que surge de un sistema, es decir, de la repetición de los mismos métodos de tortura en una relación causa-efecto. A tal falta, se aplica tal tortura. Sin embargo, ella misma nos resume este sistema como para afirmar que lo que hace un buen discurso es la combinatoria de sus significantes. Volviendo a la cita anterior de Aira sobre que las palabras nunca deberían solo de sonar sino siempre representar, vemos que en efecto, la poética pizarnikiana apunta a una suerte de “monotonía” del referente, que sin embargo revela dentro del propio “mundo pizarnikiano” –como en el mundo sadiano, o el de Erzsébet- la reverberación del sentido que estalla siempre dentro de su propia relación metonímica, siguiendo la lección de Barthes en *S/Z*.

Penrose habla sobre el lenguaje que utilizaba Erzsébet en estos términos: “Ella misma empleaba un vocabulario rara vez usado por las mujeres de la sociedad, particularmente durante sus ataques de erotismo sádico [...] Ella hablaba y gritaba durante las torturas, yendo y viniendo en su habitación como un animal rapaz, retornando a su víctima [...] Ella tenía una risa terrible y las últimas palabras antes del desmayo final eran siempre ‘¡Más, más aún, más fuerte!’”⁶⁵ Barthes, de nuevo, dice que el erotismo es un habla, que como práctica se puede codificar solo si se reconoce, si se

⁶⁵ Aquí, mi versión es la traducción del texto de Penrose en inglés, y como tal, presento mi propia interpretación, que ciertamente es más literal que la de Alejandra Pizarnik. Por supuesto, también tiene el propósito de diferenciarse de su versión. [“She herself employed a vocabulary seldom used by women in society, particularly during her fits of sadistic eroticism (...) She talked and shouted throughout the tortures, pacing up and down her room like a rapacious animal, returning to her victim (...) She had a terrible laugh, and her last words before sinking into the final swoon were always, ‘More, more still, harder still!’” Cfr. *The Bloody Countess* 29].

habla y que por lo tanto, es también un sistema de razonamiento (*Sade Fourier, Loyola* 37). Este razonamiento entonces es parte de los códigos de articulación del mundo de la Condesa. Como todo sistema, la metodología de tortura, los asesinatos en serie, la vida del libertino, etc., se construyen dentro de un mundo con leyes y órdenes propias. La Condesa de Pizarnik es en este segmento simbólico la imagen de la Muerte, que tiene que agotar estos códigos para configurarse como tal; despojarse de las palabras repetitivas para ser de nuevo solo imagen. Pizarnik despoja el texto de Penrose de las “palabras serviles” para solo aludir a ellas en razón de la construcción de una imagen que perdura en su fascinación poética, que es la imagen de la Muerte, que habita siempre en los espacios liminales, y es justamente en estos intersticios donde se da la dinámica intersubjetiva; el paso del “yo pienso” –reflejado en las palabras que como un mantra establecen el rito de la tortura- al “yo puedo”, que es la reificación del acto de lectura. De hecho, el cuerpo-símbolo llamado Condesa-Penrose-Pizarnik es ya la transformación merleau-pontyana de *Körper* a *Leib*: de cuerpo a carne.

Las partes del relato sobre la Condesa que siguen a continuación de las torturas, son como el *impasse* que habrá de preparar el comienzo del fin de la Báthory. Como ya he comentado en este capítulo, Pizarnik solo hace una breve alusión al linaje de la familia concentrándose específicamente en el tema de la locura hereditaria. Penrose, en cambio, extiende su relato dando cuenta del árbol genealógico de los Báthory y los Nádasdy y sus respectivas correrías y enfermedades, que explicarían en gran parte, los excesos de la Condesa. Pizarnik actualiza el texto en su forma de “hermosa alucinada” (*Prosa completa* 286), imagen que reitera a lo largo de toda su poética en una sucesión constante de personajes, como Seg de *Los poseídos entre lilas* o *La bucanera de Pernambuco*.

En su libro *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro* (2001), Roger Bartra nos habla de la parálisis que aquejaba a los monjes, que como en el caso de Erzsébet Báthory, vivían en reclusión y por lo tanto eran proclives a sufrir del mal ampliamente conocido en la época, al que llamaron melancolía o acedia:

La terrible parálisis anímica que amenaza al acedioso no proviene de haber olvidado el fin divino de su contemplación, sino del hecho mismo de que puede ver al objeto de su deseo pero no sabe cómo alcanzarlo, pues se interpone un inmenso abismo. Esta situación conduce a la *tristitia*, la *desidia* y el *taedium vitae* propios de la acedia y la melancolía. En un hermoso ensayo Giorgio Agamben ha señalado que la contracción de la voluntad que se experimenta con la acedia o la melancolía no proviene de una insuficiencia o debilidad del deseo, sino por el contrario de una exacerbación tan viva del amor por la divinidad que el objeto se vuelve inaccesible” (74-75)

Me parece que se puede establecer un paralelismo bastante aproximado del deseo místico del monje al que alude Bartra con la descripción de la Melancolía ofrecida por Pizarnik. Retomando la idea que he sugerido a lo largo de estos párrafos, este segmento simbólico podría presentarse en dos caras de una misma moneda, si se me permite la expresión: el símbolo de la Melancolía y el Espejo. El deseo de la Condesa es absolutamente narcisista. Su obsesión la lleva a mandar construir un artilugio en donde contemplarse sin riesgo de cansancio físico. Pero aun a través de este espejo, ella sabe que no puede alcanzarse, que su imagen es solo eso: un espejismo, un simulacro. De ahí deriva su propia tristeza, su aburrimiento y hasta su indiferencia. Ese deseo vivo, nos dice Pizarnik, solo se verá paliado en el vértigo de los placeres sexuales, que en los momentos de su duración, llenan de sonidos los silencios y el vacío del yo de la

Condesa. Si retomamos de nuevo el concepto del “yo puedo” de Merleau-Ponty, habremos de afirmar que el texto de Penrose es para Pizarnik su propio espejo y ella es el retrato de la Melancolía. Ella se actualiza en ese deseo de encontrarse a sí misma a través de la palabra escrita, del propio deseo por **ser** literatura, pero como sabe de la imposibilidad de cumplir con este deseo, desborda su poética en la palabra del desastre, de la locura, de la muerte. La fascinación que produce la mirada nos conduce a recordar lo que Maurice Blanchot apunta en su concepción de espacio literario:

¿Por qué la fascinación? Mirar implica distancia, la decisión que causa la separación, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión del contacto. Mirar significa que esta separación es sin embargo un encuentro. [...] Lo que nos es dado por el contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión por la imagen.

La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante e interminable, donde la ceguera es todavía visión, visión que ya no es la posibilidad de mirar, sino la imposibilidad de no mirar; imposibilidad que vuelve a mirar, que persevera —y siempre, siempre— en una mirada que nunca termina: una mirada muerta, una mirada que se ha convertido en el fantasma de una visión eterna (“The Essential Solitude”, *Blanchot Reader* 412-413).

La Melancolía pizarnikiana es como la tristeza de Orfeo, que sabe de la imposibilidad, de la prohibición divina incluso, de mirar a Eurídice en el camino de salida del Hades, pero que no puede evitar: la pasión por la imagen de Eurídice lo impele a mirarla, pero con este acto de transgresión hace que ella se esfume. Pizarnik sabe del deseo de la Condesa y lo vuelve suyo: el deseo de la palabra, de la imagen que acompaña a la palabra, que sin embargo no puede alcanzar. Por ello, solo queda el vacío, que no es el vacío psicológico, sino el vacío del significante, del referente, que se

tiene que colmar de significados a los que Pizarnik sabe que no tendrá acceso ni control en su propia obra.

El siguiente segmento simbólico del relato de Pizarnik corresponde al tema de la magia negra, pero yo me centraré en el personaje de Darvulia, la sirvienta de Erzsébet, como su *Doppelgänger* o doble. Este personaje, desde el Romanticismo, se presenta como el lado oscuro o maléfico del personaje en cuestión y es normalmente un augurio de muerte.⁶⁶ Darvulia es otro espejo de la Condesa, la prefiguración del devenir de Erzsébet; es el retrato escondido de Dorian Gray. Dice Negroni que Darvulia es una de las “alas de la locura” (*El testigo lúcido* 38). Yo me atrevo a decir que Darvulia es el reflejo de la Condesa. Es el símbolo despojado de la belleza, donde ésta solo se advierte oblicua y secretamente en la naturaleza criminal del personaje. Darvulia resulta tan horrible que se sublima como alter ego de la Condesa; no pueden ser la una sin la otra. En términos de Merleau-Ponty, Darvulia es una más de las encarnaciones de Erzsébet, de Penrose, de Pizarnik. Como el barquero Caronte, Darvulia es también quien conduce al infierno, quien invita, por medio de la palabra del conjuro, al rito transgresor. Darvulia es la sacerdotisa que recrea el rito de muerte, que ofrece la protección de la diosa Isten. Este personaje es el significante del que se ha despojado su mitad de significados bellos, pero que sin su presencia, el símbolo Condesa no podría estar completo.

⁶⁶ “La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables.” C. G. Jung, *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation, Zentralblatt für Psychotherapie*, 1939, en *Collected Works of C.G. Jung, Complete Digital Edition, Vol 9. Part I. Archetypes and the Collective Unconscious*. Ed. Gerhard Adler et. al. New York: Princeton University Press, 1969, pág. 265 y ss.

En su *Historia cultural del dolor* (2011), Javier Moscoso afirma que “En tanto que drama, el dolor moviliza todos los elementos de la expresión teatral. La experiencia del daño tiene sus actores, su trama, su platea, su vestuario, su atrezzo, su escenografía y, por supuesto, su público. Lejos de carecer de voz o de desafiar el lenguaje, la forma literaria de la experiencia del daño es el teatro” (19). El teatro del dolor pizarnikiano tiene su escenario en el castillo de Csejthe, que se reproduce en la literatura gótica desde *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe, el castillo de Drácula, de Bram Stoker, la Casa de Usher de Poe, y las profundidades de los submundos de H.P Lovecraft. Todos ellos son escenarios donde se repiten los rituales del dolor, incluidos sus propios guiones. Barthes dice a propósito del “encierro sadiano”:

El encierro sadiano es encarnizado; tiene una doble función; en primer lugar, por supuesto, aislar, proteger la lujuria de los recursos punitivos del mundo; sin embargo, la soledad libertina no es solamente una precaución de orden práctico; es una cualidad de existencia, una voluptuosidad de ser; conoce pues una forma funcionalmente inútil, pero filosóficamente ejemplar: en el seno de los retiros a toda prueba siempre existe, en el espacio sadiano, un ‘secreto’, al que el libertino lleva a algunas de sus víctimas lejos de toda mirada, incluso cómplice, donde está irremediamente solo con su objeto [...] Este ‘agujero’ tiene como signo analógico la sede misma de los secretos: se trata en general de sótanos profundos, de criptas, de subterráneos, de excavaciones situadas en los bajos fondos de los castillos, de los jardines, de los fosos, de donde se sube solo, sin decir nada” (*Sade, Fourier, Loyola* 26-27).

El espacio del teatro del dolor esconde pues, un enigma. Amén de las torturas y los baños de sangre, el castillo de Csejthe esconde el secreto mejor guardado de la Báthory: el deseo por la eterna juventud. Como el libertino, la Condesa está

infinitamente sola con su objeto: la “despragmatización” que ocurre en la puesta en escena sobre el hecho criminal –la tortura, desangramiento y muerte de las muchachas– hace que el secreto se confunda en el vacío y el silencio del relato, ahí en palabras de Barthes, el sentido se detiene. Y es justamente en ese alto donde la resignificación de la identidad narrativa entra en juego: el texto apela a que dejemos de ser espectadores en ese teatro para convertirnos en protagonistas. Lo que hagamos del texto es una encarnación y nuestra responsabilidad. Pizarnik “entra” en este espacio como en un laberinto: su percepción de esta puesta en escena no tiene escapatoria, que como ella bien sabe, es el sino de todo artista. La idea de la eterna juventud, ese enigma es siempre la preocupación de todo escritor, ya que sabe que solo la palabra justa –que es la preocupación y obsesión perenne de Pizarnik– es la que sobrevivirá a ella misma.

La ironía del final de la Condesa radica en que no se la dejó escapar, ni por medio de la muerte, ni por otro lugar de encarcelamiento, de su propio cubil. Su condena fue el encerramiento a perpetuidad en los muros del castillo de Csejthe gracias a la decisión del palatino Thurzó. La “condena” de Pizarnik al enfrentar el texto de Penrose, fue el hecho de proyectarse a sí misma más allá de sus propios pensamientos hacia la intencionalidad y significado de la Otra –Penrose/la Condesa– en una dinámica en la que la percepción la llevó a las cosas en sí mismas a través de una perspectiva de la que solo se es consciente después de acaecida. Como afirma Merleau-Ponty: “Pero el poder de trascenderme a mí mismo a través de la lectura es mío en virtud de mi ser como sujeto hablante capaz de la gesticulación lingüística, así como la percepción es posible a través de mi cuerpo” (PW 14).

7. Opúsculo: fragmentos de prosa para una novela imposible

Comienzo este epílogo con una pregunta que una gran estudiosa de la obra de Alejandra Pizarnik, como Carolina Depetris plantea en su trabajo “Alejandra y la mística” (*El lugar donde todo sucede* 79):

[...] por qué me sigue interesando Alejandra Pizarnik? Supongo que cada uno de nosotros se ha hecho este cuestionamiento y cada uno tiene su respuesta. Esta es la mía: porque no he encontrado hasta la fecha ningún poeta latinoamericano que llevara al extremo que ella alcanza una poética tan cuidada en construirse como en destruirse. La creación estética, poética, concebida como un proceso ‘consciente’ (y esto lo acentúo) de destrucción.

Dejo hasta este punto la cita para hacer una reflexión sobre un punto inquietante, y es que justamente, como dice Depetris, Pizarnik es insoslayable por este juego incesante de destrucción-autodestrucción de su cuerpo poético. Yo habré de aproximar aquí si bien no una respuesta definitiva, por supuesto, ni una crítica a la reflexión de Depetris –todo lo contrario, abrevio de sus ideas para desarrollar la mía- un planteamiento que como en todo cambio de perspectiva de los problemas, puede abrir otras interrogantes y enriquecer las lecturas futuras del asunto -si se me permite el término- Pizarnik.

Sigo con las palabras de Depetris para a continuación plantear mi perspectiva:

El problema medular en esta poeta ocupa a las palabras y al mundo, y es referencial: ¿cómo puedo destruir la distancia que separa a cada palabra de la realidad que nombra? En términos estéticos: ¿cómo puedo unir el arte a la vida real? Esta brecha no siempre existió sino que se fijó alguna vez en un tiempo impreciso de la historia humana, y se fijó, dice Pizarnik *por error*⁶⁷, de modo que resanar esa brecha, volver a unir vida y poesía, palabra y objeto será para ella su *raison d’écrire* (80).

⁶⁷ En cursivas en el original.

Es claro a estas alturas que el planteamiento de esta investigación es justamente esta razón de escribir de Alejandra Pizarnik, es decir, lograr, mediante una perspectiva filosófica, encontrar esa brecha y procurar si bien no cerrarla, sí entender un proceso que acontece en el devenir del poeta, para estar lo más cerca posible del arte, de las palabras y encarnarse en ellas.

A esta obsesión contesta Depetris:

Adelanto aquí que la búsqueda poética plantea un *falso*⁶⁸ problema porque su solución está condenada al fracaso: no se puede hablar sin nombrar y no se puede hacer poesía si no se sostiene la distancia representativa que marca el hecho de hacer arte sobre algo. [...] Pero lo interesante para mí de estos falsos problemas es que a veces, como ocurre con Pizarnik, son el motor creativo: lo importante no es solucionar el problema, sino buscar su solución, sobre todo en la imposibilidad de encontrarla.

Concuerdo con Depetris en esta imposibilidad: incluso la fenomenología de la percepción habla de una distancia mínima, un quiasmo (*écart*), para que se pueda dar la experiencia sensorial, perceptiva, y en última instancia, la *expression*. Lo que quiere este pensamiento es justamente “angostar” en la medida de lo posible este quiasmo no para hacerlo desaparecer, sino para ser conscientes de que somos el “medio” o la “vía” entre el yo y el mundo, y a eso se le llama también “carne”: nos convertimos de *Körper* a *Leib* y vivimos en una especie de *continuum* con el mundo; construimos nuestra experiencia constantemente. En suma: somos principio, medio y fin con las cosas del mundo. Aquí hablamos de la experiencia en la vida y nuestra relación con el otro y con la naturaleza, pero a nivel de experiencia estética, sucede exactamente lo mismo, como he tratado de probar a lo largo de esta investigación, justamente con la noción de *expression*.

⁶⁸ En cursivas en el original.

En la búsqueda por solucionar su gran problema, Pizarnik construye y destruye su poética una y otra vez. Nunca le resulta suficiente lo que percibe de sí misma como artista. Se niega a completar su propia imagen de poeta, por ello su escritura siempre es fragmentada; desde su estructura semántica hasta las mismas palabras como unidades de sentido. Sin embargo, en esta búsqueda va dejando pedazos de sí misma: como en el cuento de *Hansel y Gretel*, los lectores tenemos que ir recogiendo sus migajas para reconstruir una imagen improbable. Yo pienso en la prosa pizarnikiana como esas migajas. La poesía –que no es esencialmente el objeto de estudio aquí, si bien está íntimamente ligada a su producción prosística (tanto los relatos, ensayos y los diarios)- sería entonces un punto de partida, un origen; un grado cero escritural para Pizarnik, que siempre quiso hacer la gran novela. Vuelvo a citar lo que ya otros estudiosos (como Cristina Piña, por ejemplo, en su texto “La palabra ajena y la escritura en prosa: el proyecto de ‘una obra maestra en prosa’ (2012)) han puesto de relieve a este respecto en palabras de la poeta: “Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un pequeño libro. Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro muy bien escrito. Quisiera que mi miseria fuera traducida en la mayor belleza posible” (*Diarios* 412). A partir de este deseo, Pizarnik va dejando pequeñas huellas en este camino, que serían esos breves relatos, esos “textos” en términos de Barthes (Piña, *LDC* 203), que son experimentos por lograr la gran novela, o la pequeña novela “muy bien escrita”.

Entonces los “intentos” que aquí he analizado; “Escrito en España”, “Los muertos y la lluvia” y “Juego tabú”, pudieran pensarse como fragmentos, pastiches, reflexiones, o bien textos-objetos que recrean de distintas maneras la pose del novelista sin lograr el fin. A pesar de esto, sin embargo, nunca alcanzan el patetismo que pudiera tener la “caricatura de una novela”. Son textos que, como hemos constatado, surgen de ese acto expresivo

sublime; que en su engañosa sencillez y parquedad (muy contraria a *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, por ejemplo) resultan profundos y vastos.

La condesa sangrienta, por su naturaleza simbiótica con la novela de Valentine Penrose, tiene la cualidad (para Pizarnik, cuando menos) maldita de la dependencia. Es un texto que, por surgir de otro a manera de comentario, no puede suscribirse como novela. Es un texto hasta cierto punto marginal. Ahí se construye un cuerpo del horror, al que Pizarnik presenta con una especie de temor reverencial y una fascinación que surge del deseo de hacer el cuerpo, sin importar los medios. Es una forma de hacer cuerpo que inventa una mujer narcisista y psicópata del siglo XVI (Báthory), que reinventa una surrealista (Penrose), y que relee y reescribe Pizarnik.

8. Conclusiones

La fenomenología de la percepción es un pensamiento que ayuda a descubrir y estudiar las características de la realidad conforme ésta se vive. Es un recurso indispensable que no se puede agotar o reemplazar con explicaciones analíticas, sin importar cuán poderosas éstas sean. En esta investigación he procurado dar cuenta de los procesos de pensamiento y lenguaje que están inmersos y enraizados en la vida perceptiva del artista, como es el caso de Alejandra Pizarnik, y cómo los mismos han superado su propia vida y han llegado hasta nosotros, sus lectores. Ciertamente, los procesos creativos se originaron en la experiencia vivida de la poeta y la transformaron profundamente, si bien no se redujeron solo a esta experiencia. Estos procesos sublimaron y dieron significado a la vida encarnada de Pizarnik sin ocultarla, sin ser por ello trascendentes en el sentido platónico del término.

Durante esta investigación he tratado de demostrar el desafío que supone proponer una filosofía tradicionalmente desligada de los estudios literarios como base para entender los procesos cognitivos y de creación en parte de un corpus literario. Éstos se han convertido para nosotros, en actos creativos de trascendencia cultural e histórica que han dejado huellas que siguen transformando el arte. Esta idealidad imbricada en la vida del cuerpo del artista nos recuerda que no es una dualidad y oposición platónica o cartesiana, sino que forma parte de una unidad integrada a la experiencia personal y al mundo que rodea al sujeto. En efecto, hay una diferencia irreductible en la que se da el fenómeno perceptivo, pero no se trata de una brecha ontológica entre el pensamiento creativo y el acto carnal sensible de la escritura.

Al mismo tiempo, y siguiendo la lección fenomenológica de Merleau-Ponty, he tratado de evidenciar que la obra literaria de Pizarnik no se reduce a un poema, a un relato,

a un ensayo, o a la entrada de un diario personal. La crítica sigue tratando de separar en clasificaciones que parecen, hasta cierto punto, inútiles, una obra que no se puede entender sino en su conjunto. Si bien yo también “separo” tres relatos y un ensayo del cuerpo total de la obra, es solo por dos razones: una, la práctica, porque analizar la totalidad de la obra pizarnikiana requeriría de un proyecto de largo aliento y de mucho más tiempo del que dispuse para esta investigación. La otra razón es una de justicia: enfoqué mi análisis en tres relatos, “Escrito en España”, “Los muertos y la lluvia” y “Juego tabú”, que han sido ignorados sistemáticamente por la crítica, y a los cuales, como he podido probar en esta investigación, se puede leer, analizar y profundizar no solo desde la perspectiva que aquí presento, sino también desde cualquier otra metodología de análisis con miras a apuntalar todo lo que se ha escrito sobre la poesía y con ello apreciar mejor cómo opera el acto creativo pizarnikiano y cómo se manifiesta al lector. Esto nos invita, por supuesto, a estudiar esos otros textos, reflexiones o prosas poéticas que aquí no incluyo por las razones aludidas, y que tienen también profunda conexión y están íntimamente imbricados en la producción poética de Alejandra Pizarnik.

La razón primordial para haber seleccionado asimismo el texto de *La condesa sangrienta*, obedece a poner de relieve algo que también se ha estudiado poco, y es el vínculo de este ensayo con su texto especular, *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose. En este estudio hemos podido analizar la relación que une los dos textos desde la perspectiva de la alteridad y la identidad narrativa y cómo se pone en juego esta dinámica dentro del proceso perceptivo. Además, he tratado de describir más en profundidad la obra de Penrose, a la que se alude siempre que se habla de *La condesa sangrienta* de Pizarnik, pero que rara vez se analiza más puntualmente. Traté de establecer las diferencias entre uno y otro texto para constatar sus relaciones y la función que cumple el relato pizarnikiano, el

cual podría pensarse desde la perspectiva escolástica del comentario o la glosa, cuyo sentido estricto, determina una aproximación primaria a los textos canónicos, y sientan las bases para futuras exégesis. Pizarnik comenta el texto de Penrose desde su propia poética y en efecto, propone una serie de lecturas a través de las cuales deberíamos de acercarnos a la novela de Penrose y con ello, enriquecer la lectura de una historia basada en la vida de una mujer de carne y hueso –Erzébet Bathory- no para alentar la morbosidad que implica su acción criminal, sino para entender también los procesos cognitivos y de asunción de una realidad ya separada por siglos, de la nuestra.

En conclusión, esta investigación es una invitación a mirar y leer (dos procesos de sinergia unidos en nuestra experiencia sensible) la obra en prosa de Alejandra Pizarnik desde un punto de vista holístico, y a emocionarnos por las posibilidades que tal lectura ofrece.

Bibliografía

Alejandra Pizarnik:

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Argentina: Beatriz Viterbo Editorial, 1998.

Aletta de Sylvas, Graciela. “*Para una lectura de la Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*”. Arrabal 2000: 243-253 raco.cat. Web. 20 Ene 2014.

Calafell, Nuria S. “*La convulsión orgiástica del orden: cuerpo y escritura en Alejandra Pizarnik y Armonía Sommers*”. Tesis, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. Tesis Doctorales en Red. Web. 2 Feb. 2014

Chatellus, Adélaide y Milagros Esquerro, dir. *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. Créations au féminin, Études. Paris: L’Harmattan, 2013.

Dalmaroni, Miguel. “*Sacrificios en intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik*” Orbis Tertius 1996: 1-17 orbistertius.unlp. Web. 6 Feb 2014

Depetris, Carolina. “*Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik*”. Tesis. Universidad Autónoma de Madrid, 2001. Tesis Doctorales en Red. Web. 25 Ene. 2014

Di Ció, Mariana. “*Una escritura de papel: Alejandra Pizarnik en sus manuscritos*” Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique. 2007: 1-8 Dialnet. Web. 9 Feb 2014.

_____. “*Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik*” Cahiers de LI.RI.CO , 2008: 211-225 lirico.revenues. Web. 12 Feb 2014.

Donat, Mara. “*Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik*”. Tesis. UNAM, 2010. UNAM Biblioteca Central. Web. 3 Feb. 2014

García, Oscar A. “*Estudio apriorístico de la respuesta emocional estética primaria a La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*” Göteborgs Universitet SPANSKA Jun 2012. gupea.ub. Web. 28 Ene 2014.

Mackintosh, Fiona J. “*La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and Alice in Wonderland*”, Fragmentos. 1999: 41-55 periodicos.ufsc. Web. 9 Feb 2014.

_____. "Self-censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts." University of Edinburgh: Bulletin of Spanish Studies 2010: 509-535. research.ed. Web. 12 Feb 2014.

_____. "Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik". Tesis. University of Warwick, 2000. University of Warwick Publication services & WRAP. Web. 1 Feb. 2014

Magallanes, Romina. "No. La imposibilidad de escribir o no escribir. La escritura diarística como experiencia de la materia en Rodolfo Walsh y Alejandra Pizarnik". Badebec Sep. 2013: 95-130 badebec.org. Web. 8 Feb 2014.

Negri, Ana Sofía V. "El deseo de la palabra en Pizarnik: Sabotaje y confrontación de la antología". Tesis. UNAM, 2013. UNAM Biblioteca Central. Web. 2 Feb. 2014

Negroni, María. "Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual." Inti: Revista de literatura hispánica 2000: 169-178 digitalcommons.providence. Web. 4 Feb 2014.

_____. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik.* Argentina: Beatriz Viterbo Editorial, 2003.

_____. "Alejandra Pizarnik: el derrumbe espléndido" en *Poéticas argentinas del siglo XX.* Jorge Dubatti, comp. Argentina: Editorial de Belgrano, 1998.

Pérez, Concepción R. "A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno". CAUCE 2003: 391-414. Dialnet. Web. 05 Feb 2014.

Piña, Cristina. *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Corregidor, 2012.

Pizarnik, Alejandra. *Diarios.* Argentina: Lumen, 2001.

_____. *Poesía completa.* Argentina: Lumen, 2010.

_____. *Prosa completa.* Barcelona: Lumen, 2010.

Reischke, Ivonne. "¿Qué significa traducirse en palabras? Alejandra Pizarnik und das Thema der Sprache". Tesis. Friedrich- Schiller Universität, 2007. Dn-b. 8 Feb. 2014

Rodríguez Francia, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser.* Buenos Aires: Corregidor, 2003.

Tello, Vanessa H. "Alejandra Pizarnik: una Voz Personal". Tesis. UNAM, 2012. UNAM Biblioteca Central. Web. 3 Feb. 2014

Maurice Merleau-Ponty

Merleau-Ponty, Maurice. *La Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

_____. *Le Visible et L'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *La Prose du Monde*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Nature: Course Notes from the Collège de France*. Comp. Dominique Ségлар. Trad. Robert Vallier. Evanston: Northwestern University Press, 2003.

_____. *Phenomenology of Perception*. Trans. Rev. Forrest Williams and David Guerrière. London: Routledge, 1962.

_____. *The World of Perception*. New York: Routledge Classics, 2008.

_____. *The Prose of the World*. Ed. Claude Lefort. Trans. John O'Neill. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

_____. *The Structure of Behavior*. Trans. Alden L. Fisher. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1983.

_____. *The Visible and the Invisible*. Ed. Claude Lefort. Trans. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

_____. *Signs*. Trans. Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Otras Fuentes

Alloa, Emmanuel. *La resistencia de lo sensible Merleau Ponty: Crítica de la transparencia.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

Bartra, Roger. *Antropología del cerebro: La conciencia y los sistemas simbólicos.* México: FCE, 2007.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola.* Madrid: Cátedra, 1971.

Blanchot, Maurice. *The Station Hill Blanchot Reader. Fiction and Literary Essays.* Trans. Lydia Davis, Paul Auster and Robert Lamberton. Barrytown: Station Hill, 1999.

_____. *The Writing of the Disaster.* Trad. Ann Smock. Nebraska: University of Nebraska Press, 1995.

_____. *El espacio literario.* Trad. Jorge Jinkis y Vicky Palant. Barcelona: Paidós, 2004.

Borinsky, Alicia. “Memoria del vacío: Una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías”. *Revista Iberoamericana* 2000: 409-414. *Revista-iberoamericana.pitt.* Web. 3 Feb 2014.

Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex.* New York: Routledge, 1993.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: Seguido de, el espacio autobiográfico.* Argentina: Beatriz Viterbo Editorial, 2007.

Christlieb, Fernández Pablo. *Lo que se siente pensar o La cultura como psicología.* México: Taurus, 2011.

Cixous, Hélène. *The Hélène Cixous Reader.* New York: Routledge, 1994.

Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory.* London: Penguin Reference, 1977.

De Certeau, Michel. *La Fábula Mística. Siglos XVI- XVII.* México D.F.: Universidad Iberoamericana Departamento de Historia, 1993.

Descartes, René. *The Philosophical Writings of Descartes, Vols. I-II.* Trans. John Cottingham, Robert Stoothof, and Dugald Murdoch. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Duvignaud, Françoise. *El cuerpo del horror.* México: FCE, 1981.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 2003.

- _____. *La hermenéutica del sujeto*. Trad. Horacio Pons. México: FCE, 2002.
- _____. *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI Editores, 2002.
- Gelb, Adhémar, Kurt Goldstein.** *Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle*. Leipzig: Barth, 1920. Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. Web. 7 Jun. 2011.
- Held, Klaus.** “Heimwelt, Fremdwelt, die eine Welt”, en: Orth, E. W. (ed.). *Phänomenologische Forschungen. Perspektiven und Probleme der Husserlschen Phänomenologie*. Vol. 24/25. Freiburg in Breisgau: Alber, 1991.
- Heidegger, Martin.** *Estudios sobre mística medieval*. México: FCE, 1997.
- _____. *On the Way to Language*. Trans. Peter D. Hertz. New York: Harper and Row, 1971.
- Hofmannsthal, Hugo von.** *Carta de Lord Chandos*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2012.
- Husserl, Edmund.** *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Strasser, S. ed. Husserliana. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1963.
- _____. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Ströker, Elisabeth (ed.). Hamburg: Meiner, 1954.
- Irigaray, Luce.** *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Johns, Rebecca.** *La Condesa: La cruenta historia de Erzsébet Báthory, la Condesa Sangrienta*. Barcelona: Ediciones B, 2010.
- Jung, Gustav Carl.** *Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation, Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*, Leipzig: 1939, en *Collected Works of C.G. Jung*, Complete Digital Edition, Vol 9. Part I. *Archetypes and the Collective Unconscious*. Ed. Gerhard Adler et. al. New York: Princeton University Press, 1969.
- Kristeva, Julia.** *Sol negro. Depresión y melancolía*. Venezuela: Monte Ávila Editores Lationamericana, 1997.
- Lakoff, George.** *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George, Mark Johnson.** *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic, 1999.

- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bernard.** Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Leicht, Vincent B.** *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 2001.
- Levinas, Emmanuel.** *Dieu, la mort et le temps*. Paris: Grasset, 1993.
- Macey, David.** *Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Reference, 2000.
- Maffesoli, Michel.** *Elogio de la razón sensible: Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós Studio, 1997.
- Mitchell, W.J.T.** ed. *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Moran, Dermot.** *Introducción a la Fenomenología*. México: Anthropos, 2011.
- Moscoso, Javier.** *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus, 2011.
- Peirce, Charles Sanders.** *El pragmatismo*. Madrid: El Encuentro, 2008.
- Penrose, Valentine.** *The Bloody Countess*. Trans. Alexander Trocchi. London: Creation Books, 2000.
- Ricoeur, Paul.** *Husserl: An Analysis of his Phenomenology*. Trans. E. G. Ballard and L. E. Embree. Evanston: Northwestern University Press, 1967.
- _____. *Time and Narrative*. Trans. K. McLaughlin and D. Pellauer. Vol. III. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- _____. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores, 2003.
- Rivera Garza, Cristina.** *La muerte me da*. México: Tusquets, 2007.
- Romdenh-Romluc, K.** *Merleau-Ponty and Phenomenology of Perception*. New York: Routledge, 2011.
- Sartre, Jean-Paul.** *Being and Nothingness*. Trans. Hazel E. Barnes. London: Methuen, 1958.
- Scarry, Elaine.** *The Body in Pain, The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Saussure, Ferdinand de.** *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: 1945.
- Waldenfels, Bernhard.** *Phänomenologie in Frankreich*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

Waugh, Patricia. *Literary Theory and Criticism, an Oxford Guide.* New York: Oxford University Press, 2006.