

Figuraciones de la corporalidad en *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik

Ayelén PAMPÍN, Ludmila BARBERO
Universidad de Buenos Aires (UBA) / CONICET

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar los modos en los que se construye la corporalidad en el poemario *Extracción de la piedra de locura*¹ (1968), de Alejandra Pizarnik. Consideramos que este libro constituye una suerte de bisagra desde el punto de vista formal en tanto que es allí donde, si bien se conservan algunos rasgos de su producción anterior vinculada a la perfección formal de los poemas – que alcanza su punto culminante en *Árbol de Diana* –, aparece también el germen de la *desorganización* y de la experimentación con la materialidad discursiva propias de sus prosas no publicadas en vida en formato libro. Asimismo, consideramos que esta obra constituye un mojón en cuanto a las figuraciones del cuerpo en su poética, en la medida en que aquí empiezan a atisbarse ciertos elementos relacionados con una representación más explícita de lo sexual y lo escatológico, si bien ésta se halla aún contenida. Dos de los puntos centrales que desarrollaremos son, por un lado, la relevancia de la metáfora corporal en la poética de Pizarnik y su vinculación con las representaciones del yo poético; por otro lado, proponemos dos modos centrales de la representación del cuerpo en este libro: uno asociado al dolor, a la amenaza, y el otro al disfrute, al goce.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, corporalidad, configuración del yo poético, goce, dolor.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the ways in which corporeality is constructed in the book of poems *Extracción de la piedra de locura*² (1968), by Alejandra Pizarnik. We consider this book as a hinge, since, even though it keeps some of the characteristics of the author's previous work, which are connected with the poems' formal balance – reaching its high point in *Árbol de Diana* –, it also contains the grounds for the experimentation with the discourse materiality, which is typical of the prose that was not published in books during her lifetime.

¹ A lo largo de este trabajo utilizaremos las siguientes siglas para referirnos al título de los libros abordados: EPL: *Extracción de la piedra de locura*; AD: *Árbol de Diana* (en Pizarnik, 2000); PL: *Los poseídos entre lilas*; BP: *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; CS: *La condesa sangrienta* (en Pizarnik, 2002).

² Throughout this paper, the following acronyms in Spanish will be used in order to refer to the title of the books which will be analyzed: EPL: *Extracción de la piedra de locura* (*The Extraction of the Stone of Madness*); AD: *Árbol de Diana* (*Diana's Tree*) (in Pizarnik, 2000); PL: *Los poseídos entre lilas* (*The Possessed among Lilacs*); BP: *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (*The Lady Buccaneer of Pernambuco or Hilda the Polygraph*); CS: *La condesa sangrienta* (*The Bloody Countess*) (in Pizarnik, 2002).

In addition, we consider this work as a milestone for body figurations in the author's poetics, to the extent that it is here that we begin to observe certain elements related to a more explicit representation of sexuality and eschatology, even though this representation is still restrained. We will develop two major points: firstly, we will discuss the relevance of corporeality in Pizarnik's poetics and its relation with the representations of the poetic self; and secondly, we will propose two central ways to represent the body in this book: one related to pain, threat, and other related to enjoyment, pleasure.

Keywords: Alejandra Pizarnik, corporality, lyrical subject, pleasure, pain.

CORPORALIZACIÓN/DESCORPORALIZACIÓN: CONFIGURACIÓN DEL YO POÉTICO

Pensar la corporalidad en la poética de Alejandra Pizarnik resulta sumamente productivo a la hora de pluralizar las lecturas de su obra. Ésta ha sido a menudo leída en relación a la centralidad del lenguaje, a la desesperación frente al vaciamiento que la lengua produce y, en ese sentido, se han rescatado de la misma personajes que, como señala Aira, la crítica cristalizó en formas unívocas, como “la pequeña náufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de sí misma”³ (Aira, 1998). Estas imágenes, como sabemos, han servido no sólo a la descripción de las figuras que adopta el yo poético, sino que han trascendido la esfera literaria (alentadas por la propia concepción de la literatura de la autora) para pasar a caracterizar al sujeto biográfico. Nosotras propondremos aquí una lectura que pone el acento en el vínculo entre la peculiar construcción del yo poético y la corporalidad en *EPL*, para echar luz sobre algunos aspectos fundamentales a la hora de pensar su poética.

Partiremos de las teorizaciones de David William Foster, quien señala que existe en la obra de Pizarnik un correlato entre la pérdida de integridad y presencia física del cuerpo y la sobredeterminada encarnación corporal de un cierto espectro de fenómenos (abstractos, inanimados, intangibles, externos) que operan de modo amenazador y a veces destructivo sobre el cuerpo del yo poético. No obstante no coincidimos completamente en su interpretación de esos elementos antagónicos como materializaciones de la violencia del autoritarismo patriarcal (Foster: 1994). Consideramos que, antes bien, estas fuerzas no resultan ajenas a la construcción del yo, en tanto su posición respecto del mismo varía a lo largo del poemario, dando cuenta de una pérdida del límite entre exterior e interior. Recordemos a este respecto el primer verso de “Contemplación”: “Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro” (*EPL*: 217).

Es muy frecuente en la poética de AP el movimiento de otorgar a ciertos fenómenos mayor agentividad que al propio yo. El mismo aparece, de esta manera, inundado por la corporalidad de elementos a los que convencionalmente no se les

³ César Aira señala, precisamente, que “ahí hay una falta de respeto bastante alarmante, o un exceso de confianza, en todo caso una desvalorización. [...] Reduce a un poeta a una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura, y clausura el proceso del que sale la poesía” (1998: 9).

confiere el rol de agente. En el poemario en el que nos centramos en este análisis, *EPL*, uno de los poemas paradigmáticos de esta representación corporal de fuerzas que torturan, poseen y encantan al yo poético es “Continuidad”, en el que leemos:

Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. (*EPL*: 235)

Aquí las fuerzas antagónicas, asociadas a la escritura y a la labor poética específicamente (“boca de papel”) son antropomorfizadas a través de la metonimia del rostro. Algo similar ocurre en el poema “Contemplación”, donde aparece una figura semejante a la de las sombras enmascaradas, pero aquí la oscuridad se cierne explícitamente sobre el cuerpo del yo. Citémoslo brevemente:

Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar. Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia. (*EPL*: 217)

En ese poema el rostro no es nombrado directamente, sino que se lo deja imaginar detrás de la máscara, ésta última invadida por la oscuridad. Cabe destacar, en este sentido, que la cara es el lugar revelador por antonomasia de la identidad en nuestra sociedad. Aquí la noche usurpa el lugar del cuerpo de la poeta y los fenómenos nocturnos lo “atraviesan” y “martillean” con instrumentos anómalos (“graznidos”, “pájaros negros”). En “Noche compartida en el recuerdo de una huida”, obra que cierra el poemario, se profundiza el despojamiento de agentividad del yo. “No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí” (*EPL*: 257).

No obstante, en otros textos la relación entre la noche y el cuerpo se revierte. De esta manera, el último poema mencionado dialoga con “Linterna sorda”, en el que la noche se construye a través de la palabra, específicamente de la escritura. “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra hago la noche” (*EPL*: 215). Por otra parte, en “Sortilegios”, otro agente externo, esta vez humanizado, como son las “damas de rojo”⁴, vampiriza al yo poético, convirtiéndolo

⁴ Es importante detenernos brevemente en la caracterización de esta imagen/personaje que constituyen las damas de rojo. De acuerdo con Foster se trataría, al margen de que sean mujeres, de representantes del poder patriarcal. Este autor ubica en la misma línea a la protagonista de *La condesa sangrienta*. Desde su perspectiva habría razones de peso para entender que narrador y protagonista no se encuentran involucrados. Asimismo enfatiza el carácter fálico de la configuración de dicho personaje. Desde nuestro punto de vista, si bien es incontestable la distancia narrador-personaje y cierta connotación masculina en el rol desempeñado por la asesina de Csejthe, pensamos que la postura pizarnikiana es mucho más compleja. Por un lado el ejercicio de la violencia por parte de la condesa no siempre es directo, en tanto que por lo general no se da por mano propia. Recordemos que Erzébet hace asesinar a sus víctimas, y observa pasivamente los crímenes que ella misma pergeñó. Asimismo, la omnipresencia de lo especular da cuenta del carácter no sólo sádico sino también masoquista de sus homicidios y

en rehén, sorbiendo su sangre y su soplo vital. Pero, al mismo tiempo, las damas se sitúan en el propio cuerpo del ‘yo’, en el lado más interno de su nuca. Y son, asimismo, concebidas como fuerzas del lenguaje, *i.e.*, como representantes de la morada más duradera en la poética de AP, su último refugio.

El viento negro es el único fenómeno antagonista cuyas connotaciones amenazadoras y destructivas no se relativizan en otros poemas, sino que se sostienen como tales a lo largo de todo el poemario. No obstante, como señalábamos, en el movimiento de inscribirlo como ventríloquo del yo vuelto títere (“Noche compartida”), no podemos evitar concebirlo como producto de esa agentividad desplazada del yo que se desarma y se deshace en sombras y en fenómenos atmosférico-verbales.

Como evidencian los ejemplos que hemos relevado, en *EPL* se produce un movimiento doble: por un lado, se *descorporaliza* el yo poético: las formas de corporalidad que aparecen no se identifican de manera inmediata – sin mediaciones – con el mismo. Por otro lado, y en estrecha consonancia con lo anterior, se *corporalizan* ciertos elementos del imaginario pizarnikiano que, en una primera instancia, se presentan como externos al yo: se le da cuerpo y agencia a la noche, al viento, al canto, etc. A partir de este movimiento doble que describimos, se seguiría que en este poemario el yo poético tiende al ocultamiento, a la desaparición en beneficio de elementos que le son externos y que adquieren cuerpo. Sin embargo, sabiendo la importancia que el yo tiene en la construcción de la poética de AP, observamos que lo que se produce no es la desaparición del yo poético sino antes bien un proceso de *enmascaramiento* mediante el cual el yo *se expone*, es decir, se pone afuera⁵. En este sentido, al poetizar constantemente sus propios acontecimientos (“Aún si digo *sol* y *luna* y *estrella* me refiero a cosas que me suceden” – *EPL*: 243 –) el yo se proyecta en elementos que le son externos y, enmascarándose en ellos, da cuenta de sí. Sin embargo, a su vez, estos elementos cumplen funciones específicas, lejos de ser meras proyecciones del yo. De esa manera, asumiendo sus particularidades, evidencian la pluralidad de caras del yo poético (“mi última palabra fue ‘yo’ pero me refería al alba luminosa” – *EPL*: 243 –). Como vemos, el *yo poético* y el *afuera* configuran dos espacios sumamente difíciles de discernir.

Para visualizar este movimiento – que podría pensarse como una de las matrices de este poemario –, proponemos la imagen de la cinta de *Moebius*: allí el interior y el exterior se encuentran en permanente movimiento, y están conectados de modo

ultrajes. Pensemos en este sentido que, si bien ella no sufre daño alguno, su vestido sufre la transmutación cromática que coincide con la de sus víctimas. Y, de alguna manera, victimiza a sus semejantes, a mujeres hermosas y de la alta nobleza. En cuanto a la vinculación narrador/personaje, por otra parte, cabe señalar la admiración por la “belleza inaceptable” (*CS*: 296) de la dama de Csejthe, belleza que, de acuerdo con los postulados surrealistas, es la única posible (recordemos el final de *Nadja* de Breton, 1972: 190: “La beauté será convulsive ou ne sera pas”).

⁵ Tomamos aquí la acepción etimológica del verbo, la cual nos remite a la idea de un ‘ponerse hacia afuera’ por parte del yo.

indisociable, de forma tal que ninguno de sus elementos puede ser por completo cristalizado.

DOS MODOS DE CONFIGURAR LAS CORPORALIDADES

En términos generales, consideramos que en la obra de Alejandra Pizarnik – y en *EPL* en particular – hay al menos dos configuraciones del cuerpo que se encuentran directamente vinculadas a la construcción del yo poético: una se corresponde con las representaciones corporales asociadas al sufrimiento, el dolor, la desesperación, la amenaza y el miedo; en la otra construcción el cuerpo se reivindica como espacio de disfrute, de goce y alegría.

En cuanto a la primera representación, existen muchos ejemplos a lo largo del poemario. Se evidencia en versos como “duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agujero” (*EPL*: 221), y en “manos crispadas me confinan al exilio” (*EPL*: 222), por nombrar sólo unos pocos. El modo vinculado al disfrute y al goce, si bien no prolifera como el anterior, se muestra en versos como “la alegría inadjetivable del cuerpo” (*EPL*: 249), “el sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas” (*EPL*: 253).

En cualquiera de los dos modos mencionados, la manera más recurrente en que el cuerpo se presenta en este poemario es bajo la forma del *fragmento*. A lo largo de todo *EPL* encontramos diseminadas *partes* del cuerpo, a la manera de *disjectamembra*: manos, piernas, ojos, rostros, nuca, sangre, entre otras. ¿Qué significa entonces la corporalidad y por qué se la construye de esta manera? Citaremos aquí un fragmento que puede echar luz sobre esta cuestión:

Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula [...] Habla del dolor incesante de tus huesos. (*EPL*: 248)

Efectivamente encontramos aquí la fragmentariedad a la que nos referíamos. Pero además, hay allí una pista acerca del significado de la corporalidad: el cuerpo – fragmentado – se constituye en espacio de lo *auténtico*, de lo genuino, de lo que realmente se sabe. En este punto cabe preguntarnos por qué resulta tan difícil construirlo como totalidad. Consideramos que esta cuestión tiene que ver con una característica fundamental de la obra de Pizarnik, que consiste en un acercamiento siempre lateral, siempre sesgado, a aquello de lo que se quiere dar cuenta (“nunca es eso lo que uno quiere decir”, “Los pequeños cantos”, Pizarnik, 2000: 398). En ese sentido, si el cuerpo es el lugar de lo que auténticamente se quiere decir, el acercamiento se realizará desde los bordes, desde las partes. Algo similar ocurre con el yo poético: éste, en vez de ser dicho de manera directa, se proyecta, como vimos, en una serie de elementos.

La verdad a la que el cuerpo puede dar acceso no es estática. Se encuentra en constante movimiento, como todos los elementos de este poemario. Sin embargo, su provisionalidad no le quita relevancia, sino que constituye una de sus particularidades.

Sin poder llegar a ser cristalizadas, las verdades que se manifiestan en los modos de la corporalidad se constituyen en anclajes provisionales que limitan el “camino de las metamorfosis” (*EPL*: 255), es decir, el permanente deslizamiento de los referentes que hemos apuntado cuando analizamos el vínculo entre exterior e interior, y la cada vez más marcada liberación de la pulsión semiótica (que en obras posteriores hará erupción – o “erección” –). El cuerpo, que será en la obra de sombra el lugar por excelencia del descentramiento del sujeto de la escritura (*sujet* en ambos sentidos), aquí aún puede funcionar como uno de sus puntos estabilizadores, en este programa consistente en auto-exhortarse a hablar de lo que realmente se sabe, aunque este deseo se encuentre de antemano condenado al fracaso, en tanto que “nunca de este modo lograrás circundarlo” (*EPL*: 257). Esta función del cuerpo como elemento estabilizador permite interpretarlo como una suerte de “morada provisoria”⁶, en tanto que confiere un espacio de relativa habitabilidad al inestable sujeto de la escritura.

En este sentido, el miedo, el sufrimiento, la muerte, no necesariamente aparecen connotados negativamente en la obra de Pizarnik. Son elementos frecuentemente asociados a lo corporal, que, al mismo tiempo que amenazan, brindan una suerte de refugio o morada dentro de ese discurrir semiótico que coquetea con el caos, propio de *EPL*. Resulta muy pertinente transcribir el poema titulado, precisamente, “Moradas”:

En la mano crispada de un muerto,
 En la memoria de un loco,
 En la tristeza de un niño,
 En la mano que busca el vaso,
 En el vaso inalcanzable,
 En la sed de siempre. (*Los trabajos y las noches*, Pizarnik: 205)

Vemos aquí esta tensión recurrente en la poética pizarnikiana: la ambivalencia entre refugio y amenaza. Todas estas figuras de desolación y necesidad insatisfecha que se trazan en estos versos son, como el título propone, *moradas*. “La mano crispada de un muerto”, sin dejar de ser un elemento amenazador, se constituye a su vez en refugio para el yo poético, en un espacio que es posible *habitar*. En este sentido, en *EPL* se mantiene la tensión entre refugio y amenaza, ya que la construcción corporalizada y hostil de ciertos elementos externos funciona a su vez como anclaje o morada provisoria para un yo poético que tiende continuamente al autodesplazamiento.

⁶ La relevancia de la metáfora de la construcción de moradas en la obra de AP es analizada en profundidad por Fiona Mackintosh, especialmente en su artículo “Alejandra Pizarnik’s *Palais du vocabulaire*: constructing the ‘cuerpo poético’”. Desde su perspectiva el proceso de construcción del cuerpo poético y el lugar en el que esto ocurre son propuestos en términos de una dialéctica interior-exterior. Esta dialéctica es expresada principalmente a través de dos metáforas: la de las moradas (*dwelling places*), que ofrecen al cuerpo refugio pero a menudo también lo aprisionan; y las metáforas relativas al vestido, que o bien protegen al cuerpo o bien lo constriñen.

En este punto consideramos muy productivo, tomando una figura que la propia Pizarnik propone en su poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, pensar la corporalidad en *EPL* como *cuerpo poético*. El cuerpo poético tiene, por un lado, un aspecto amenazante y doloroso: “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte” (*EPL*: 254); y por otro lado, se halla vinculado al éxtasis y al goce:

[...] y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella (...) y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. (*EPL*: 255)

En esta cita vemos, además, que el juego de palabras referidas al goce sexual reenvía a la producción posterior, vinculada a la puesta en escena de lo obsceno⁷. En este sentido, podemos pensar que en el concepto de “cuerpo poético” se ve con claridad la confluencia de las dos configuraciones de la corporalidad: la amenaza asociada al miedo y a la muerte por un lado, y el disfrute por otro, son las facetas de esta corporalidad fragmentaria y monstruosa que forcejea en su nacimiento, que parece disputarse entre una opción y otra cuando, de hecho, las dos *acontecen a la vez* en esa realidad que nace de sí misma: en la partenogénesis del poema.

Es necesario en este punto recalcar que en *EPL* el ejercicio de la escritura no sólo produce cuerpos fragmentados, sino que además se encuentra directamente vinculado a la función de la reconstrucción de esas corporalidades: “escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna” (*EPL*: 251). El poema, mediante este proceso de escritura-restauración, se convierte en el lugar privilegiado en el que los dos modos de corporalidad fragmentaria pueden manifestarse. Creemos pertinente dejar abierta la pregunta acerca de si es posible restaurar la totalidad del cuerpo en el poema, puesto que es a través de ambos movimientos (fragmentación/restauración) que Pizarnik configura la corporalidad en su escritura.

Cuerpo poético podría pensarse entonces tanto como una denominación para los modos de corporalidad presentados en este libro, como así también en tanto denominación del poema mismo: el poema como cuerpo fragmentario, plural, cuerpo que se pare a sí mismo en un acto de desdoblamiento caro⁸ al yo poético que allí se evidencia. Resulta claro cómo, a pesar de las categorías que podemos proponer para asir la cuestión de la corporalidad en la poética de Pizarnik, ésta se nos escurre continuamente en el movimiento constante dibujado por la figura de la cinta de *Moebius*.

UBICACIÓN DE *EPL* EN LA OBRA DE PIZARNIK

⁷ Profundizamos este concepto más adelante en la comparación entre *EPL* y la obra de sombra de AP. Cf. Piña: 2012.

⁸ Tomamos “caro” en su doble acepción, tanto afín como costoso para la configuración del yo.

La obra de Alejandra Pizarnik, contrariamente al lugar en el que la ubicó buena parte de la crítica, entre ella César Aira, no se limita a una suerte de *ars combinatoria* en la que los mismos elementos se reiterarían con variantes a lo largo de cada poemario, sino que, si bien hay temas obsesivos y un imaginario reconocible y discreto, existen continuidades y rupturas a lo largo de su obra. En este sentido, como hemos mencionado, *EPL* constituye un mojón insoslayable, en tanto que inaugura el camino experimental que se abrirá en las prosas no publicadas en vida de AP; y, al mismo tiempo, presenta aún rasgos formales y semánticos de sus poemarios clásicos, en cuya cúspide ubicamos *Árbol de Diana*.

Como dijimos anteriormente, tanto *AD* como *EPL* comparten un imaginario del cual podemos relevar una serie de elementos: las flores, los rostros, el amor, la noche, los espejos, las sombras, la mirada, la memoria, el poema, por nombrar sólo algunos. En ambos poemarios resulta destacable la centralidad del yo poético. Sin embargo, en *AD* se manifiesta con mayor claridad, e incluso cuando se desdobra se enuncia explícitamente. ¿Qué queremos decir con esto? Que si bien en *AD* Alejandra propone – como en toda su obra poética – imágenes que construyen una atmósfera irreal y onírica, lo hace de manera tal que los elementos que se despliegan en los versos adquieren una función y una identidad que les es propia. En el poema 10, por ejemplo, leemos:

Un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar. (*AD*: 112)

Tenemos allí varios de los elementos mencionados (el viento, los rostros, el amor) que se vinculan de manera inesperada creando una atmósfera irreal. Sin embargo, por la disposición de los elementos en el poema, podemos asignar a cada uno una función clara dentro del mismo. Podríamos parafrasearlo de la siguiente manera: hay en el viento rostros doblados que recorto en forma de objetos a los que amar. El parafraseo, si bien no le atribuimos un valor estético, es fundamental para acceder a la poesía de Pizarnik, y establecer distinciones entre la manera en que se configura su imaginario en *AD* y el modo en que esto se efectúa en *EPL*. En este último los elementos del imaginario se mezclan, no está clara la identidad de cada uno de ellos sino que se producen dentro del mismo poema deslizamientos que dislocan las referencias del signo lingüístico, y que, en lo relativo al ‘yo’ operan un descentramiento, y una fractura mucho más radical que la que tenía lugar en *AD* donde el yo se configura especularmente y no llega a estallar en la multiplicidad. En “Cantora nocturna” leemos:

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. (*EPL*: 213)

Aquí cada uno de los elementos, si bien cumple una función en el poema, resulta contaminado por los demás: ella, la niña extraviada, el vestido azul, la canción, el corazón tatuado, el corazón muerto. Cada uno remite al otro y se encuentran imbricados de manera tal que no los podemos concebir por separado. Como vemos, en este libro Pizarnik construye un universo poético en el que las referencias se desquician: la materialidad discursiva revela el caos al tiempo que lo tematiza. Esto es una distinción fundamental respecto de *AD* donde las formas tienden a lo lapidario, y hay una sopesada utilización de las cesuras. En este poemario la materialidad discursiva no está liberada a su juego autónomo, sino que se encuentra contenida formalmente. Esta contención formal permite modular la complejidad de las imágenes que se construyen en los poemas. Tomaremos ahora como ejemplo el poema 11:

Ahora
 en esta hora inocente
 yo y la que fui nos sentamos
 en el umbral de mi mirada. (*AD*: 113)

Nos encontramos aquí frente a una composición minuciosamente articulada en la que cada verso, además de modularse en un ritmo que genera una musicalidad serena, constituye una unidad de sentido. Esto brinda un orden que facilita la aprehensión del poema. Cuando hablamos de orden nos referimos a cierta manera de disponer los elementos en el poema, los cuales – a pesar de estar construyendo una imagen sumamente compleja y difícil de asir –, asumen una función propia y se vinculan entre sí de modo tal que puede concebirse el poema como totalidad significativa. Es una construcción armoniosa que, si bien puede estar sujeta a numerosas lecturas, es posible de ser aprehendida como unidad. Una de las características que habilita la armonía de estas producciones es la brevedad y concisión de las mismas, como así también la búsqueda de las palabras justas y de la medida exacta de cada verso.

En cambio *EPL*, como vimos, se construye a partir del movimiento continuo de sus elementos, de modo tal que resulta difícil discernir – como hemos visto – unos de otros; de ahí la pertinencia de la figura a la hemos hecho referencia previamente: la cinta de *Moebius*.

Hemos señalado un punto de ruptura fundamental entre *AD* y *EPL*. Por otra parte, con respecto a las continuidades entre ambos poemarios, en *EPL* encontramos un poema como “Vértigos o contemplación de algo que termina”:

Esta lila se deshoja,
 desde sí misma cae
 y oculta su antigua sombra.
 He de morir de cosas así (*EPL*: 214).

Aquí nos enfrentamos a un poema más afín a la estética lapidaria de *AD*, donde se configura una unidad en la que cada elemento cumple una función propia y clara. En este sentido, nos interesa destacar el paralelismo entre la lila y el yo poético que se

hace explícito en el último verso. Esta explicitación de los vínculos de identificación inmediatos entre ciertos elementos externos (la lila) y el yo poético, no es una característica propia de *EPL*, donde resulta más frecuente que el yo poético se proyecte de manera mediada en los elementos externos a través del ya mencionado proceso de enmascaramiento.

También encontramos en *AD* un poema en el que se anuncian ciertos rasgos de la poética posterior de Pizarnik. En el poema 17 leemos:

Días en que una palabra lejana se apodera demí. Voy por esos días, sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, suelemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida). (*AD*: 119)

Este poema es evidentemente disonante respecto de la mayoría de los otros poemas de *AD*. Ya no son algunos pocos elementos que ostentan una función propia vinculándose entre sí de una manera clara, sino que aquí los mismos proliferan (sonámbula, autómatas, palabra, funerales, elemento místico, espejo, espera, etc.) creando una atmósfera cercana a la que se construye en *EPL*. No es menor en este punto considerar que *AD* es un poemario donde predomina el verso, y que en cambio en *EPL* priman los textos en prosa. Esta última en la obra de Pizarnik habilita la mezcla entre los elementos del poema, y es el espacio de mayor experimentación en su poética. La prosa embarra la palabra, la desquicia. No se corresponde, en Pizarnik, con la armonía del verso medido, sino con la posibilidad brindada por el lenguaje de decir aquello que en verso no se puede decir. *EPL* es un punto intermedio en ese sentido: hay aún elementos de conexión con su estética previa pero el lenguaje se encuentra ya encaminado hacia otra forma de hacer literatura.

Así como hemos analizado la vinculación de *EPL* con *AD*, estableceremos ahora sucintamente la relación entre las figuraciones del cuerpo en *EPL* y las prosas “bastardas” (Negroni, 2000), a las que consideramos que éste último abre camino. En cierta medida el estatuto genéricamente liminal del libro, que contiene poemas en verso pero también largos textos en prosa, e incluso poemas como el epónimo en el que ambas formas conviven, constituye el germen de la experimentación desbocada y “obscena” (Piña, 2012) de su obra de sombra. Nos interesa destacar que en estos dos textos no publicados en vida de la autora en formato libro hay continuidades pero también divergencias radicales en el modo de representar el cuerpo.

En *EPL* hay un fragmento que resulta iluminador para pensar los puntos de contacto:

Sonríe y soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos un polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós. (*EPL*: 250)

Este poema es inaugural en la poética de AP debido a su irregularidad en la utilización de cesuras. Cabe destacar que esto no ocurría en poemas previos, y que sí

se retomará en las prosas de humor que AP escribe en los últimos años de su vida. Aquí la ausencia de signos de puntuación da cuenta de un flujo libidinal, en el que el yo, aunque infantilizado e hiperfeminizado, se inscribe y se vuelve a inscribir “con prisa pero sin pausa” y peculiarmente desde el lugar de agente. Además es el yo miniaturizado el que penetra en un cuerpo ajeno (a pesar de que finalmente es aplastado por ese cuerpo), a la manera de una reversión o perversión de las aventuras de Alicia.

Este flujo del deseo se expande y adquiere connotaciones obscenas en *PL* y en *BP*, donde asimismo reaparece la escatología de “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, poema en el que se vislumbran algunos de los elementos que le han valido a AP su vinculación con el neobarroco/neobarroso, como la exacerbación de referencias a la genitalidad en las que se conectan gestación y muerte. Recordemos que en ese poema, si bien el humor es mentado pero nunca puesto efectivamente a funcionar, a diferencia de lo que ocurrirá posteriormente en las prosas bastardas, encontramos una representación de lo sexual asociada a la infancia y a la regresión a un estadio intrauterino o neonatal.

En *PL* y *BP* hay abundantes referencias sexuales y escatológicas (en ambas acepciones). Cabe tomar en cuenta respecto de estas obras la tesis de Cristina Piña sobre su carácter obsceno. Desde su perspectiva son la contracara de la poesía publicada en vida de la autora, en la que lo tabú está cuidadosamente suprimido/reprimido, mientras que aquí es puesto parcialmente en escena de modo inquietante. Esto ocurre por ejemplo en *PL* cuando dos de los personajes, Macho y Futerina, montados en triciclos se dicen:

Macho: Besame, tocame. Tocame un nocturno.

Futerina: No podemos con los triciclos en las entrepiernas.

Macho: No te hagas la monja portuguesa, vení, acercáte. (*PL*: 172)

Lo inquietante está dado por la caracterización sexualizada de personajes infantiles, que al mismo tiempo son representados como “cosas” (Seg: “Tirá los triciclos y también, de paso, a estas cosas que pedalean” – *PL*: 174 –). Vemos lo escatológico en la presencia de los orinales, lo sexual asociado a la infancia en la muñeca a la que le despunta el sexo, y también en la tendencia a permanecer en ese campo semántico, cuando se habla de enfermedades (“Calenturas con delirio, satiriosis, fulgor uterino, hidropesía, priapismo, cabecitas de alfiler, talidomídicos [...]”⁹).

En *BP* también encontramos muchos elementos asociados a lo sexual y escatológico, pero los mismos ya no provienen de parlamentos de personajes específicos, sino de “voces” de procedencia no especificada. La materialidad discursiva se encuentra liberada a su propio juego. De esa manera el nombre de Heráclito sirve para construir el sintagma “En Alabama de Heraclítoris”, y Erasmo de Rotterdam

⁹ Véase un buen análisis de este fragmento como reescritura sexualizada de *El enfermo imaginario de Molière* en Evelyn Fishburn (Posso y Mackintosh, 2007: 36-59).

permitirá formar “Orgasmo de Rotterdamcul”. Habrá asimismo referencias a partes del cuerpo que no aparecían en sus poemas, y nombrados con términos lunfardos. De ahí las “culirotas”, “La culomancia” (*PL*: 136), el “pito aromadizo” (*PL*: 133), etc.

Retomando el caso de *Los poseídos entre lilas*, el texto resulta paradigmático en lo relativo a las figuraciones del cuerpo, porque se trata de una pieza de teatro que, de acuerdo con la perspectiva de Piña con la que en gran medida acordamos, es irrepresentable. Pensemos a este respecto que lo más específico del teatro como acontecimiento es el *convivio* (Dubatti, 2009). El teatro es la forma artística aurática por excelencia, en tanto que su condición básica es la co-presencia de artistas, técnicos y espectadores. Y es ahí donde se evidencia el constante retaceo de lo corporal que pone en juego la poética de Pizarnik, aún en su momento de mayor exhibicionismo, en tanto que crea una pieza que por su exceso de literaturidad (didascalias poéticas, centralidad del juego con el lenguaje por sobre lo teatral) no es pasible de ser llevada a escena.

Podríamos pensar que la relación entre sus poemas reconocidos y sus prosas bastardas se articula de modo doble o especular, en tanto que el cuerpo se inscribe descarnadamente en sus poemas y de modo “carneado” (Piña, 1994) en su obra de sombra. Es patente que en estas últimas lo corporal se dice magmáticamente, sin freno inhibitorio alguno. Se nombra la genitalidad, lo sexual, lo escatológico, se juega con la materialidad sonora/gráfica de esos significantes y se goza en el sólo hecho de nombrar, de exhibir esta zona prolijamente obliterada en la poesía que AP publicó en vida. A pesar de esto, la antigua voz interviene y se mezcla con las nuevas voces de su “escribir para la mierda”. Pero esa voz solemne es sistemáticamente amonestada cada vez que interviene con un “Sacha, no jodás” (*BP*: 132).

En suma, podemos afirmar que *EPL* funciona como bisagra en la obra de Pizarnik, en tanto que hay allí ecos de una producción medida, en la que cada palabra es minuciosamente sopesada y asume una función clara en el poema – característica de los versos que constituyen *AD* –, al mismo tiempo que surge la experimentación y una escritura que tiende al caos para construir sentidos que no pueden sino escurrirse durante la lectura. Esta forma de escritura que en *EPL* se desencadena, encontrará su punto culminante, como vimos, en las prosas posteriores. En significativa consonancia con la ubicación clave de este libro desde el punto de vista formal, se hallan las configuraciones del cuerpo que en él encontramos. Mientras que en *AD*, como en toda su obra en verso publicada, el cuerpo se muestra a través del filtro de una estilización que suprime/reprime toda referencia a la baja corporalidad¹⁰, y en las prosas de sombra estos elementos pasan a ocupar un lugar protagónico, en *EPL* coexisten ambas tendencias. Por un lado, como señalábamos, encontramos poemas o fragmentos en prosa en los que la corriente del flujo libidinal sólo con dificultad logra ser contenida (particularmente en los últimos tres poemas). Y por otro lado, hay una

¹⁰ Lo inferior a nivel corporal, de acuerdo con la explicación que aquí tomamos, son aquellas partes del cuerpo en las que éste toma contacto y efectúa un intercambio con el afuera. Principalmente, se trata de la boca, el ano y los genitales (Bajtín, 1987).

presencia de ciertos elementos escatológicos y sexuales que se tornarán centrales en las prosas bastardas y en la obra teatral. No obstante, esta corriente obscena está contenida aún en el poemario, gracias en gran medida a la persistencia de los poemas en verso, un tanto menos experimentales y más armoniosos. Asimismo, aún no vemos funcionar el humor, elemento clave en los textos de sombra, por su potencial desacralizador, que habilitará la radicalización de una tendencia corrosiva que finalmente hará tambalear “la casa del lenguaje” (*EPL*: 223).

CONCLUSIÓN

En la poética pizarnikiana y específicamente en *EPL* se produce un movimiento correlativo de descorporalizar el yo y otorgar preeminencia y materialidad corpórea a fenómenos externos que funcionan narrativamente como sus antagonistas. Esto forma parte de la construcción de un yo expuesto, cuya interioridad se “eyecta” al tiempo que se proyecta su materialidad. No es posible, entonces establecer una interpretación estática en la que el lugar opositivo entre el yo y sus circunstanciales enemigos se cristalice, en la medida en que la lógica que opera en el poemario como un todo es la de la reversibilidad.

Asimismo, hemos propuesto un intento de sistematizar, de alguna manera, dos valencias en las que se inscribe la representación del cuerpo. Se trataría de una visión a menudo fragmentada del mismo en la que por un lado se lo asocia al dolor, a la enfermedad, y por otro lado al disfrute, al goce. Ambas configuraciones se constituyen, como vimos, en moradas transitorias. A este respecto nos hemos interrogado acerca de si estas dos modalidades en la representación de lo corporal están efectivamente divididas, en tanto que percibimos que ya desde el poema “Moradas” de *Los trabajos y las noches*, la tristeza y el dolor también pueden ser lugares de asilo para el yo, en la medida en que aportan una suerte de anclaje transitorio que lo estabiliza en el incesante devenir de sus mutaciones.

En la articulación de nuestro análisis ha sido iluminadora la imagen de la cinta de *Moebius*, donde interior y exterior se comunican, y que, por su carácter espacial (recordemos lo cara que es la metáfora espacial y pictórica a Pizarnik), y por su polisemia, aporta una vía interesante para introducirnos en la poesía de AP sin caer en esquematismos antinómicos.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- (AD, *Árbol de Diana*; EPL, *Extracción de la piedra de locura*) Pizarnik, Alejandra (2000): *Poesía completa (1955-1972)*, Buenos Aires: Lumen [edición a cargo de Ana Becció].
- (CS, *La condesa sangrienta*; BP, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; PL, *Los poseídos entre lilas*) Pizarnik, Alejandra (2002): *Prosa completa (1955-1972)*, Buenos Aires: Lumen [edición a cargo de Ana Becció].

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AIRA, CÉSAR (1998): *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- BAJTÍN, MIJAIL (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.
- BRETON, ANDRE (1972): *Nadja*, Paris: Folio.
- CHAVEZ SILVERMAN, SUSANA (2007): "Gender, Sexuality and Silence(s) in the Writing of Alejandra Pizarnik", en Posso, Karl; Mackintosh, Fiona (eds.): *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge: Tamesis, pp. 13-35.
- CHAVEZ SILVERMAN, SUSANA (1994): "Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik", en Azar, Inés, (ed.): *El puente de las palabras: homenaje a David Lagmanovich*, Washington D.C.: Organization of American States, pp. 155-173.
- DUBATTI, JORGE (2008): *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel.
- FISHBURN, EVELYN (2007): "Different Aspects of Humor and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik", en Posso, Karl; Mackintosh, Fiona (eds.): *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge: Tamesis, pp.: 36-59.
- FOSTER, DAVID WILLIAM (1994): "The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik", *Hispanic Review*, vol. 62, n. 3, pp. 319-347.
- GARCÍA-MORENO, LAURA (1996): "Alejandra Pizarnik and the Inhospitability of Language: The Poet as Hostage", *Latin American Literary Review*, vol. 24, n. 48 (jul.-dec.), pp. 67-9.
- KRISTEVA, JULIA (1974): *La révolution du langage poétique*, Paris: Éditions du Seuil.
- MACKINTOSH, FIONA (2007): "Alejandra Pizarnik's *Palais du vocabulaire*: Constructing the 'cuerpo poético'", en Posso, Karl; Mackintosh, Fiona (eds.): *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge: Tamesis, pp.: 110-129.
- NEGRONI, MARÍA (1996): "La fiesta desfigurada", en VV. AA.: *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana* Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 47-53.
- NEGRONI, MARÍA (2000): "Melancolía y cadáver textual", *INTI, Revista de literatura hispánica*, n. 52/53, Argentina Fin De Siglo (otoño 2000-primavera 2001), pp. 169-178.
- PIÑA, CRISTINA (1994): "Una estética del deshecho", en Azar, Inés, (ed.): *El puente de las palabras: homenaje a David Lagmanovich*, Washington D.C.: Organization of American States, pp. 333-340.

PIÑA, CRISTINA (2012): “La palabra obscena”, en VV. AA.: *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 19-53.