

Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos

Erika Martínez (Universidad de Granada)

RESUMEN

Este artículo ubica a Alejandra Pizarnik en comunicación con teorías y corrientes artísticas activas en el siglo XX. La producción de Pizarnik enlaza con el espacio de la *antidoxa* a partir de dos momentos-clave de la teoría estética de Kant sintetizados por Cauquelin y puestos en relación con el arte contemporáneo. La dinámica de fracturación que recorre la producción de Pizarnik reduce elementos de la estética kantiana depositaria de la *doxa* en elementos *antidóxicos* caracterizadores. La estructura de reja, paradigma de la estética moderna, dinamiza los textos de la autora y aumenta la componente paradójica.

Palabras clave: Pizarnik , doxa, antidoxa, arte, kantiana, neurona, percepción, rejas, comunicación

ABSTRACT

This article locates Pizarnik in communication with theories and artistic movements active in the twentieth century. Pizarnik production is linked to the *antidoxa's* space from two key moments of the aesthetic theory of Kant, synthesized by Cauquelin and placed in relation to contemporary art. The dynamics of rupture that runs Pizarnik reduces production elements of Kantian aesthetics, trustee of the *doxa* in characterizing *antidóxicos* elements. The grid structure, a paradigm of modern aesthetics, streamlines the texts of the author and paradoxical component increases.

Keywords: Pizarnik, doxa, antidoxa, art, Kantian, perception, grids, communication

Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos

Erika Martínez (Universidad de Granada)

Presencias: la sombra de Pizarnik

Es siempre tan difícil escribir sobre los muertos que uno ha querido; es casi como decir algo de una música; en realidad, se está hablando de otra cosa.

Julio Cortázar

La poesía de Alejandra Pizarnik planea como la sombra de un avión sobre el paisaje de ciertas tradiciones poéticas transatlánticas: la posthumanista y la neorromántica. Puede decirse, sin embargo, que su incidencia ha sido mayor en una región concreta, la de la poesía escrita por mujeres. ¿Qué dejó la poesía de Pizarnik en las poetisas argentinas que empezaron a publicar tras su muerte? ¿Cuál fue su recepción y su presencia? En adelante atenderemos a estas cuestiones, deteniéndonos en un mito romántico (el doble) y un personaje (Alicia en el País de las Maravillas).

En 1975, María Eugenia Croglano publicó la *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*, que cerraba con los poemas de Pizarnik. Diez años después de su muerte, la *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)* de Horacio Armani y la *Poesía argentina del siglo XX* de Delfina Muschietti todavía terminaban con sus poemas. Aún hoy, a pesar de Susana Thénon y de la irrupción en el panorama argentino de autoras tan relevantes como Juana Bignozzi o Diana Bellessi, Pizarnik sigue siendo la poeta argentina de referencia en el extranjero. No puede olvidarse, además, que varias poetisas argentinas de la generación inmediatamente posterior dedicaron explícitamente parte de su obra a Pizarnik. Es el caso, por ejemplo, de Ana Becciu, editora de su poesía completa, de María Negroni, que publicó el ensayo *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003) o de Cristina Piña, autora de varios ensayos tempranos y una biografía de la autora.

Anahí Mallol, poeta y profesora de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de La Plata publicó en el 2003 el libro *El poema y su doble*, una colección de ensayos sobre literatura argentina reciente, con un capítulo dedicado a Alejandra Pizarnik (7-36). Su ensayo es un análisis sobre las

imágenes (el jardín, la infancia, la muerte) que sintetizan la poética de Pizarnik, sobre el grotesco que atraviesa sus poemas, la opacidad de sus espejos y de su lenguaje. Pero es también una anticipación del neobarroco y el desquiciamiento discursivo de la poesía de los ochenta. Mallol escribe: “La madriguera que hizo Pizarnik de su propia poesía, una madriguera de múltiples entradas, redes de distribución y más de un nido, más de un sentido, se vuelve entonces un modo de leer” (Mallol 2003: 7).

La primera influencia clara ejercida por Pizarnik recae, sin embargo, sobre los llamados neorrománticos, poetas agrupados en torno a la revista *Último Reino*¹. Víctor Redondo escribía así en su primer número: “El grupo que se nuclea alrededor de esta revista retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los últimos reinos, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura” (Redondo, 2). Para Ricardo Ibarlucía, el neorromanticismo fue un intento de devolver la unidad al discurso astillado de la poesía argentina, realizado de forma homogénea por un gran número de poetas que se postularon como grupo, al estilo de las vanguardias clásicas. Su intensa actividad literaria no tiene casi precedentes en la poesía argentina y es el testimonio de toda una generación. Su poética fue objeto, sin embargo, de una intensa polémica estético-ideológica. Ibarlucía la resume así:

El problema consiste en que el alzamiento neorromántico, aunque trata de inscribirse en una tradición de la ruptura, se consume como gesto antimoderno, confundiendo la crítica moderna del sujeto con el asalto religioso a la razón. La consecuencia de esta actitud es un vanguardismo domesticado, estéticamente amnésico, desprovisto de ironía y falta de parodia, que no puede presentarse como poética de la resistencia, sino apenas como discurso de la crisis (Ibarlucía, 29).

Los conflictos de recepción de esta estética han sido, en cierta medida, los conflictos de recepción de la obra de Pizarnik, rechazada por su esencialismo neorromántico y su hermetismo, por cierta tendencia a la cursilería subrayada por una parte de la tradición poética argentina. Al respecto escribe Delfina Muschietti: “Quizás porque los poemas, como cuerpo violentado, se exponen en ese ‘yo’ deshecho, triturado y fragmentado, y un cierto

¹ Aparte de Víctor Redondo y Gustavo Margulies, el grupo estaba integrado por Mario Morales, Mónica Tracey, Daniel Chirom, Horacio Zabaljáuregui, Luis Benítez, Eduardo Álvarez Tuñón, Jorge Zunino, Guillermo Roig, Enrique Ivaldi, María Julia De Ruschi Crespo, Roberto Scrugli, María del Rosario Sola, Pablo Narral, Susana Villalba y Daniel Arias, entre otros. Gran parte de ellos provienen de dos grupos anteriores: “Nosferatu”, formado en torno a la figura de Mario Morales, y “El sonido y la Furia”, integrado por poetas como Víctor Redondo, Susana Villalba o Mónica Tracey.

grado de lo cursi resulta inevitable en la poesía. Sin la máscara protectora del narrador, la poesía exhibe lengua, música, carne” (Muschiatti 2001).

Alicia underground

Open your mouth a little wider when you speak.
Lewis Carroll

Abrí la boca un poco más, así se notará que estás hablando.

Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik frecuentó una versión muy Lewis Carroll de la infancia en femenino, dialogando incansablemente con *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*. Tras los artículos de Isabel Cámara y Cecilia Propato (Cámara, 581-89 y Propato, 203-12), Fiona J. Mackintosh realizó un estudio minucioso sobre el impacto de Alicia en la obra de la poeta argentina, señalando dos caminos fundamentales: el de la cita literal y el del uso del jardín como símbolo. Sin olvidar la incorporación del humor enigmático de Carroll, al que Pizarnik añadirá una buena dosis de siniestro. Escribe Mackintosh:

In her poetry, the garden becomes a powerful yet ambiguous symbol of a fascinating other world beyond this one, a world which could provide a dwelling place for the poet. In interview with Martha Moia, Pizarnik comments: ‘Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el País de las Maravillas: ‘Sólo vine a ver el jardín’.

Mackintosh analiza en su ensayo la transformación de la cita de Carroll (“I only wanted to see what the garden was like”) en un auténtico mantra, la forma en la que la cita va adensándose de sentidos y el símbolo del jardín deviene en el espacio deseado y vedado de la muerte. Y plantea cómo el jardín de Pizarnik podría relacionarse con la distinción sartreana de “être pour soi” y “être en soi”: el poeta estaría condenado a desear estar en el jardín, a pensar en la posibilidad de entrar, a hablar sobre él, a existir “pour soi”. Respecto a la herencia no ya simbólica sino estilística, Mackintosh apunta una primera gran diferencia entre Carroll y la voz poética de Pizarnik: la fragilidad y carrera hacia la locura de la segunda, frente al *nonsense* del primero. En los poemas de Pizarnik, el sueño fantástico de Alicia se convierte en una pesadilla violenta.

La búsqueda del doble interior es, sin duda, una razón para explicar por qué la novela de Carroll despertó tanto interés entre las poetas argentinas

posteriores a Pizarnik. Escrita en el periodo de auge literario del “hombre subterráneo” y poco antes de las primeras publicaciones freudianas, *Alicia en el País de las Maravillas* ha sido a menudo leída como una indagación en el inconsciente y en los conflictos que despierta en la mujer su exclusión del logos patriarcal y sus intentos infructuosos de formar parte de él. Curiosamente, el primer título que Lewis Carroll puso a su manuscrito fue *Alice's Adventures Under Ground*.

La otra ciudad (1980) de Paulina Vinderman comienza con una cita del libro de Lewis Carroll: “Naturalmente no me comprendes”, dijo el Sombrero. ‘Con toda seguridad ni siquiera habrás hablado con el Tiempo’. En el interior del poemario, “La aldea” es ya ese espacio irreal donde “había una morsa de piedra/vigilando la palabra” y “los hombres bebían/y cantaban canciones de olvido” (Vinderman 1980: 37). Si la lectura de Carroll que primaba en Pizarnik era la de la niña perdida, en autoras posteriores puede leerse el País de las Maravillas como alegoría de la última dictadura. Frente a la normalidad fingida que instauró el Régimen, la poesía se presenta como un espacio de anormalidad. Evidenciar lo monstruoso que hay debajo también es una forma de custodiar la palabra, aunque morsa y poeta sean dos guardianes muy diferentes.

Vinderman comienza *La balada de Cordelia* (1984) con otra cita de Carroll, esta vez de *A través del espejo*: “Habla en francés cuando no encuentres la palabra... Separa los dedos de los pies al caminar... y recuerda quién eres!”. El libro se enfrenta a la pérdida de la palabra: “Quise cantar una canción alta y grave/como pisada de gigante [...]. Pero todo se dobla en esta tierra/de arcilla./Y de mi canción queda un quejido/levísimo” (Vinderman 1984: 7). En medio del terror y la locura, Cordelia mantiene igual que Alicia su cordura, tal como anuncia la etimología de su nombre¹.

El primer poema del siguiente libro de Vinderman, *Rojo junio* (1988), se titula “Los juegos de Alicia”. El yo del poema se dirige en primera persona del plural a la niña, reflexionando sobre el absurdo de un país “donde la muerte está por sucedernos,/cada minuto sombra de columpio” (Vinderman 1988: 9). La infancia lúcida a la que apela Vinderman es, sin embargo, opuesta a la de Carroll, cuya torpe Alicia no es digna del lenguaje.

Tomando un pequeño desvío musical, no se puede dejar de citar la famosísima “Canción de Alicia en el País”, compuesta por el rockero Charly García para UgtÀI k^ap en el año 1982. La canción sorteó la censura y se convirtió en un himno para su generación. Como dice su estribillo, el País de las Maravillas se ha vuelto un infierno muy real del que ya no se puede salir:

¹ Cordelia es, en el poemario de Vinderman, la mujer cuerda (según el vocablo castellano derivado del *cordatus* latino), pero también la que tiene corazón (*cor*, *cordis*). Como la homónima hija mártir de *El Rey Lear de Shakespeare*, Cordelia es capaz de redimir el mal a través del amor y a costa de su vida.

Quién sabe Alicia este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas.
¿Dónde más vas a ir?
Y es que aquí, ¿sabes?,
el trabalenguas traba lenguas,
el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

En su ensayo *Alicia ya no* (1984), Teresa de Lauretis entiende que la inteligencia, lógica y sentido común del personaje de Carroll son cuestionados e incluso despreciados sistemáticamente por un mundo de locos. Para Tamara Kamenszain, Alicia es la niña que intenta escapar de los opresores lazos familiares, de la autoridad paterna¹. En *La casa grande* (1986), asume el imaginario onírico del País de las Maravillas con una cita oblicua de Garcilaso: “Corta el nombre propio en los sueños/barajas de rostros superpuestos” (Kamenszain, 21); rostros como los que se agolpan sobre Alicia justo antes de despertar: “En ese instante, el mazo entero se elevó en el aire y cayó sobre ella, que lanzó un gritito entre asustada y furiosa y trató de apartarlas con la mano” (Carroll, 136). El personaje central del poemario de Kamenszain es además una niña que nunca sale de *La Casa*, juega en los armarios y vive en los espejos.

En *Sobrescrituras* (1987), Susana Poujol incluye también una cita de Carroll que incide en la lógica que Alicia intenta mantener en todo momento frente a la sinrazón del País de las Maravillas:

—Claro que no —dijo la Símil Tortuga—. Por ejemplo, si yo me encontrase con un pez y él me contase que está por irse de viaje yo le diría ‘¿con qué delfín?’
—¿No querrá usted decir ‘¿con qué fin?’—preguntó Alicia.
—Yo quiero decir lo que digo —respondió la Símil Tortuga con tono ofendido...

En *Oficiante de sombras* (1982), Susana Villalba recurre a la misma figura literaria con una intención diferente. El viejo poeta del libro quiere pero no logra “descender por una escalera de marfil, por el pozo de Alicia², por el humo de todas las vidas anudadas” en su interior (Villalba, 21).

¹ Entrevista inédita.

² En *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) podemos leer: “O el pozo era muy profundo, o ella caía muy lentamente, porque mientras descendía le sobraba tiempo para mirar al alrededor y preguntarse qué iría a pasar a continuación” (Carroll 1998, 16).

El viaje de Alicia es, para Villalba, la búsqueda interior del material de la poesía y el paso de la contemplación a la vivencia plena a través de la ficción.

El aire tatuado por un ausente: una poesía posthumanista

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda sobre un abismo [...] La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.

Nietzsche

Al final de la *Voluntad de saber* (1976), Foucault apunta las bases de un concepto que desarrollarían posteriormente Agamben y Sloterdijk: la biopolítica, resultado de la instrumentalización de la vida natural por el poder político, en los umbrales de la vida moderna (Foucault 1976: 173). “Durante milenios —escribe Foucault— el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (Foucault 1976: 17). Con especial éxito desde 1789, el humanismo no fue una doctrina inocente dictada por “hombres buenos”, sino el resultado de una sistematización de las políticas de domesticación del ser humano. Para Sloterdijk y Agamben, es necesario, por ello, repensar el humanismo, con Nietzsche en el centro del conflicto.

El impulso domesticador del humanismo puede ser entendido, sin embargo, no solo como una política de cría del hombre sobre el hombre, sino también como una política de cría del ser humano sobre sí mismo, como una autodomesticación, consecuencia de la interiorización subjetiva individual del orden biopolítico del humanismo. De ahí quizás el miedo del animal doblegado: “¿Es que yo soy, verdad que sí?/¿no es verdad que yo existo/y no soy la pesadilla de una bestia?” (Pizarnik, 97-98). La desinhibición de la condición animal del hombre sería, por tanto, uno de los ejes de su estatuto biopolítico dentro del post-humanismo. La poesía de Pizarnik es, en ese sentido, riquísima y recurre a un bestiario incansable en su redefinición de la subjetividad. Va tan solo una pequeña batería de ejemplos:

Qué bestia caída de pasmo/se arrastra por mi sangre/y quiere salvarse?
(Pizarnik, 78).

Pero tú alimentas al miedo/y a la soledad/como a dos animales pequeños/
perdidos en el desierto (Pizarnik, 77).

Es el miedo,/el miedo con sombrero negro/escondiendo ratas en mi sangre (Pizarnik, 87).

Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones (Pizarnik, 242).

Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres (Pizarnik, 248).

La crisis del humanismo, desencadenada en la segunda mitad del siglo XX, es una crisis de la subjetividad, donde se evidencia, más que nunca, que el guía del humanismo amansador no era un agente sino, como señala Sloterdijk, un “poder oculto tras el poder”: la forma en que saber y poder se han articulado a lo largo de la historia. ¿Pero cómo ser hombre frente a un horizonte posthumano? Y sobre todo, ¿cómo ser mujer? ¿Cómo superar una humanidad conceptualizada sobre la exclusión de lo femenino, estar de vuelta antes de haber llegado?

A partir de estos conflictos, puede leerse la poesía de Pizarnik como un cruce de discursos donde se materializa el poder sobre los cuerpos, el sometimiento de la vida y sus consecuencias posthumanistas: la crisis de la mansedumbre y los procesos domesticadores, la interiorización de las técnicas practicadas por el hombre para criar hombres. Pero también la crisis de los sistemas morales tras la muerte de Dios proclamada por Nietzsche y que habría instalado al ser humano en la orfandad moral: “Y no hay una palabra madrugadora/que le dé la razón a la muerte,/y no hay un dios donde morir sin muecas” (Pizarnik, 80). En su lugar, el posthumanismo emprende un proceso de discusión de las políticas de los cuerpos:

El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo (Pizarnik, 253).

He sido toda ofrenda/un puro error/de loba en el bosque/en la noche de los cuerpos (Pizarnik, 171).

Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz (Pizarnik, 244).

Mi cuerpo se abrió al conocimiento de mi estar (Pizarnik, 252).

La poesía de Pizarnik es un ejemplo significativo de las consecuencias literarias del giro lingüístico filosófico, de la identificación entre el ser y

el lenguaje que conlleva, para el postestructuralismo, la desaparición del sujeto. Así, en *El infierno musical*, podemos leer:

COLD IN HAND BLUES

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo (Pizarnik, 263).

En “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje”, Gianni Vattimo hace un análisis de la concepción poética del filósofo alemán muy valiosa a la hora de afrontar los textos de Pizarnik. Apunta Vattimo que el ser es a la muerte lo que el lenguaje es al silencio. Así, es posible relacionar el “ocaso del lenguaje” y el “ocaso de la subjetividad moderna”:

La rarefacción del lenguaje lírico, el experimentalismo de diverso tipo, la búsqueda de un ‘grado cero’ o también, opuestamente, la proliferación de significantes que ya no tienen ninguna instancia de legitimación en el referente —es decir, tanto la liquidación de la metáfora, como su delirio de puro simulacro— no son legibles adecuadamente, en modo significativo por la crítica y por la estética, y productivo por la poética militante, sólo como fenómenos de creación de nuevos códigos; o sea, como puras y simples fundaciones de nuevos lenguajes, a describir en sus caracteres formales, en sus conexiones socioculturales, en sus eventuales motivaciones psicológicas, sino también siempre, y ante todo, como hechos del *ocaso del lenguaje*, que conectar a todo el conjunto de fenómenos, describibles también en términos sociológicos y antropológicos, que se pueden indicar como el *ocaso de la subjetividad moderna* (Vattimo, 82-3)

Por otro lado, más que ocaso, se ha hablado en relación a Pizarnik de una escisión del yo. Una escisión que se remonta a la condena a muerte del sujeto, ejecutada en filosofía por el giro lingüístico y de origen lacaniano. Así, podemos leer en el poema “Sólo un nombre”: “alejandra alejandra/debajo estoy yo/alejandra” (Pizarnik, 65). Dicha escisión deriva a menudo en la poesía de Pizarnik hacia una desobjetivación posthumanista, concretada en diferentes formas de animalización o incluso de objetualización, muy visible en el caso de Pizarnik en su amplio imaginario de muñecas. Van aquí algunos fragmentos de “Piedra fundamental” (*El infierno musical*), a modo de poética: “Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado [...]. Las muñecas

desventradas por mis antiguas manos de muñeca” (Pizarnik, 264). Y yendo un poco más lejos: “Una niñita lautreamontiana atraviesa una página para desaparecer con la idea de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás” (Pizarnik, 295).

Debajo estoy yo: el doble de Pizarnik en adelante

La obra de Alejandra Pizarnik ha sido a menudo analizada a la luz de una realidad íntima soterrada. Es el caso de los estudios de Alicia Genovese, de Anahí Mallol o del poeta ecuatoriano Juan José Rodríguez Santamaría, en su artículo “Sobre el poema ‘Del Silencio’ de Alejandra Pizarnik: las metáforas del sujeto escindido como topografía del exilio”. Herederas de esta metáfora, las poetas argentinas de la siguiente generación no presentan una doble que campa a sus anchas, sino una doble a su pesar, una doble encadenada. Para explicarla, sería fácil ceñirse a la alienación androcéntrica (en efecto, la escisión discursiva se repite de forma transhistórica en la literatura escrita por mujeres). ¿Pero qué diferencia a esa mujer subterránea de la doble silenciada de otros horizontes históricos? Desde nuestro punto de vista, la intersección de dos discursos en la Argentina de la última dictadura:

—La circulación del discurso feminista, en abierto conflicto con los extremos androcéntricos del Régimen.

—El discurso autoritario y la filtración de su lógica en el inconsciente colectivo.

Esta mujer subterránea es una variante histórica de una figura que atraviesa la tradición literaria femenina, la doble, pero también una manifestación específica de la tendencia de los discursos contemporáneos a fragmentar la subjetividad como consecuencia de la violencia mecanizada del siglo XX. La ficción argentina de la última dictadura y postdictadura fue agudizando por obvias razones históricas el proceso cultural que venía atravesando Occidente hacía varias décadas: el rechazo de la subjetividad entendida como logos y el cuestionamiento de una civilización capaz de ejercer la barbarie en nombre de la libertad y el bien común. La esquizofrenia colectiva fue fomentada por el doble discurso de la dictadura, que ofreció una imagen de normalidad democrática y respeto a la legalidad mientras ponía en marcha la guerra sucia. En 1977, Noé Jitrik escribe “Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia”, donde analiza la escisión subjetiva como una necesidad de los intelectuales que mantuvieron su actividad académica y cultural mientras se secuestraban libros, editoriales, periódicos y personas (Jitrik, 254). Como explica Fernando Reati, esta esquizofrenia fue fomentada

previamente por la izquierda peronista, incapaz de reconocer lo que estaba sucediendo: Perón era, desde esta óptica, “tácticamente de derecha y reaccionario” y, a la vez, “estratégicamente revolucionario” (Reati, 111).

La circulación de todos estos discursos sociales fomentó el desdoblamiento, la fragmentación e incluso la alienación subjetiva que forman parte de toda la literatura argentina del periodo y no solo de la poesía escrita por mujeres. Lo que ocurre es que, como señala Reina Roffé, la dictadura colocó discursivamente al hombre en el lugar que tradicionalmente había ocupado la mujer:

No poder decir y escribir lo que se piensa colocó al varón, de alguna manera, en una posición equiparable a la de la mujer. Porque la escritura masculina se volvió ostensiblemente elusiva, eufemística [...]. Las escritoras también se hicieron eco de los estragos del proceso, pero continuaron fieles a su sistema expresivo (Roffé 210-11).

La alienación subjetiva y la represión no eran totalmente nuevas para las escritoras que vivieron el Proceso, y la fractura subjetiva que atravesó su escritura siguió respondiendo a un fuerte componente de género, aunque este no sea el único elemento a tener en cuenta a la hora de analizar los textos. Alicia Genovese (1994) ofrece un amplio estudio de los condicionantes de género que fraguaron lo que ella llama “la doble voz”, en conexión con el “double-voiced discourse” de Elaine Showalter. Y cita algunos antecedentes: por un lado, Rosario Castellanos, Delmira Agustini o Gabriela Mistral, que habrían emprendido una resignificación del discurso masculino; por otro, Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik, que conformarían una genealogía definitiva. En conjunto, estas escritoras no configuran, según Genovese, una tradición estable, sino que más bien intervienen en la trama de la historia de la literatura en forma de irrupciones (Genovese, 53).

En virtud del choque discursivo señalado, la mujer subterránea de la obra de Pizarnik puede ser definida, con todas sus consecuencias, como una forma de perturbación de la racionalidad humanista burguesa. De una subjetividad que se devora a sí misma, como en el *Árbol de Diana*:

Miedo a ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe (Pizarnik, 116).

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer, el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos, Valencia, 2003.

_____. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Armani, Horacio. *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*. Buenos Aires: Aguilar, 1981.

Bürger, Peter/Bürger, Christa. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001.

Cámara, Isabel. "Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik". En: *Revista Iberoamericana*, 132-33, julio-diciembre, 1985.

Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona: Edicomunicación, 1998. 1ª ed. 1865.

Crogliano, María Eugenia. *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Kapelusz, 1975.

Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. 1ª ed. 1976.

_____. *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France: 1978-1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

Ibarlucía, Ricardo. "Un romanticismo sin sujeto". En: *Diario de Poesía*, 9, 1988.

Jitrik, Noé. *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

Kamenszain, Tamara. *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992. 1ª ed. 1984.

Mackintosh, Fiona. "La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and Alice in Wonderland". En: *Fragmentos*, 16 (1999): 41-55.

Mallol, Anahí. "Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores". En: INTI. *Revista de Literatura Hispánica*, 52-53 (2001): 33-56.

_____. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003.

Muschietti, Delfina. *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1982.

_____. "Una luz cegadora". En *Página 12*, 1 de julio, 2001. [13-05-2012]: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-07/01-07-15/nota2.htm>

Pizarnik, Alejandra. *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2001.

Poujol, Susana. *Sobrescrituras (Poesía 1982-1985)*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987.

Propato, Cecilia. "Los poseídos entre lilas de Alejandra Pizarnik y el nonsense de Carroll". En: Dubatti, Jorge (comp.). *Poéticas 8. Argentinas del siglo XX: Literatura y Teatro*. Buenos Aires: Belgrano, 1998: 203-12.

Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.

Redondo, Víctor. "Nota aclaratoria a un artículo de Maurice Blanchot". En: *Último Reino*, 1 (1979): 2.

Rodríguez Santamaría, Juan José. "Sobre el poema Del Silencio de Alejandra Pizarnik: las metáforas del sujeto escindido como topografía del exilio". En: *Cerebro de duende. Blog de literatura*. 22 de enero, 2008. [23-05-2012]: <http://cerebrodeduende.blogspot.com.es/2008/01/sobre-el-poema-del-silencio-de.html>

Roffé, Reina. "Qué escribimos las mujeres en la argentina de hoy". En: Kohut, Karl/Pagni, Andrea (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag, 1989. 205-13.

Sloterdijk, Peter. *Normas para el Parque Humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo*. Madrid: Siruela, 2000.

Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos
Erika Martínez

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1989.

Villalba, Susana. *Oficiante de sombras*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1982.

Vinderman, Paulina. *La otra ciudad*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1980.

_____. *La mirada de los héroes*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1982.

_____. *La balada de Cordelia*. Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía, 1984.

_____. *Rojo junio*. Buenos Aires: Literatura Americana Reunida, 1988.

Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos

Erika Martínez (Universidad de Granada)

Presencias: la sombra de Pizarnik

Es siempre tan difícil escribir sobre los muertos que uno ha querido; es casi como decir algo de una música; en realidad, se está hablando de otra cosa.

Julio Cortázar

La poesía de Alejandra Pizarnik planea como la sombra de un avión sobre el paisaje de ciertas tradiciones poéticas transatlánticas: la posthumanista y la neorromántica. Puede decirse, sin embargo, que su incidencia ha sido mayor en una región concreta, la de la poesía escrita por mujeres. ¿Qué dejó la poesía de Pizarnik en las poetas argentinas que empezaron a publicar tras su muerte? ¿Cuál fue su recepción y su presencia? En adelante atenderemos a estas cuestiones, deteniéndonos en un mito romántico (el doble) y un personaje (Alicia en el País de las Maravillas).

En 1975, María Eugenia Croglano publicó la *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*, que cerraba con los poemas de Pizarnik. Diez años después de su muerte, la *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)* de Horacio Armani y la *Poesía argentina del siglo XX* de Delfina Muschietti todavía terminaban con sus poemas. Aún hoy, a pesar de Susana Thénon y de la irrupción en el panorama argentino de autoras tan relevantes como Juana Bignozzi o Diana Bellessi, Pizarnik sigue siendo la poeta argentina de referencia en el extranjero. No puede olvidarse, además, que varias poetas argentinas de la generación inmediatamente posterior dedicaron explícitamente parte de su obra a Pizarnik. Es el caso, por ejemplo, de Ana Becciu, editora de su poesía completa, de María Negroni, que publicó el ensayo *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003) o de Cristina Piña, autora de varios ensayos tempranos y una biografía de la autora.

Anahí Mallol, poeta y profesora de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de La Plata publicó en el 2003 el libro *El poema y su doble*, una colección de ensayos sobre literatura argentina reciente, con un capítulo dedicado a Alejandra Pizarnik (7-36). Su ensayo es un análisis sobre las

imágenes (el jardín, la infancia, la muerte) que sintetizan la poética de Pizarnik, sobre el grotesco que atraviesa sus poemas, la opacidad de sus espejos y de su lenguaje. Pero es también una anticipación del neobarroso y el desquiciamiento discursivo de la poesía de los ochenta. Mallol escribe: “La madriguera que hizo Pizarnik de su propia poesía, una madriguera de múltiples entradas, redes de distribución y más de un nido, más de un sentido, se vuelve entonces un modo de leer” (Mallol 2003: 7).

La primera influencia clara ejercida por Pizarnik recae, sin embargo, sobre los llamados neorrománticos, poetas agrupados en torno a la revista *Último Reino*¹. Víctor Redondo escribía así en su primer número: “El grupo que se nuclea alrededor de esta revista retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los últimos reinos, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura” (Redondo, 2). Para Ricardo Ibarlucía, el neorromanticismo fue un intento de devolver la unidad al discurso astillado de la poesía argentina, realizado de forma homogénea por un gran número de poetas que se postularon como grupo, al estilo de las vanguardias clásicas. Su intensa actividad literaria no tiene casi precedentes en la poesía argentina y es el testimonio de toda una generación. Su poética fue objeto, sin embargo, de una intensa polémica estético-ideológica. Ibarlucía la resume así:

El problema consiste en que el alzamiento neorromántico, aunque trata de inscribirse en una tradición de la ruptura, se consuma como gesto antimoderno, confundiendo la crítica moderna del sujeto con el asalto religioso a la razón. La consecuencia de esta actitud es un vanguardismo domesticado, estéticamente amnésico, desprovisto de ironía y falto de parodia, que no puede presentarse como poética de la resistencia, sino apenas como discurso de la crisis (Ibarlucía, 29).

Los conflictos de recepción de esta estética han sido, en cierta medida, los conflictos de recepción de la obra de Pizarnik, rechazada por su esencialismo neorromántico y su hermetismo, por cierta tendencia a la cursilería subrayada por una parte de la tradición poética argentina. Al respecto escribe Delfina Muschietti: “Quizás porque los poemas, como cuerpo violentado, se exponen en ese ‘yo’ deshecho, triturado y fragmentado, y un cierto

¹ Aparte de Víctor Redondo y Gustavo Margulies, el grupo estaba integrado por Mario Morales, Mónica Tracey, Daniel Chirom, Horacio Zabaljáuregui, Luis Benítez, Eduardo Álvarez Tuñón, Jorge Zunino, Guillermo Roig, Enrique Ivaldi, María Julia De Ruschi Crespo, Roberto Scrugli, María del Rosario Sola, Pablo Narral, Susana Villalba y Daniel Arias, entre otros. Gran parte de ellos provienen de dos grupos anteriores: “Nosferatu”, formado en torno a la figura de Mario Morales, y “El sonido y la Furia”, integrado por poetas como Víctor Redondo, Susana Villalba o Mónica Tracey.

grado de lo cursi resulta inevitable en la poesía. Sin la máscara protectora del narrador, la poesía exhibe lengua, música, carne” (Muschiatti 2001).

Alicia underground

Open your mouth a little wider when you speak.
Lewis Carroll

Abrí la boca un poco más, así se notará que estás hablando.

Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik frecuentó una versión muy Lewis Carroll de la infancia en femenino, dialogando incansablemente con *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*. Tras los artículos de Isabel Cámara y Cecilia Propato (Cámara, 581-89 y Propato, 203-12), Fiona J. Mackintosh realizó un estudio minucioso sobre el impacto de Alicia en la obra de la poeta argentina, señalando dos caminos fundamentales: el de la cita literal y el del uso del jardín como símbolo. Sin olvidar la incorporación del humor enigmático de Carroll, al que Pizarnik añadirá una buena dosis de siniestro. Escribe Mackintosh:

In her poetry, the garden becomes a powerful yet ambiguous symbol of a fascinating other world beyond this one, a world which could provide a dwelling place for the poet. In interview with Martha Moia, Pizarnik comments: ‘Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el País de las Maravillas: ‘Sólo vine a ver el jardín’.

Mackintosh analiza en su ensayo la transformación de la cita de Carroll (“I only wanted to see what the garden was like”) en un auténtico mantra, la forma en la que la cita va adensándose de sentidos y el símbolo del jardín deviene en el espacio deseado y vedado de la muerte. Y plantea cómo el jardín de Pizarnik podría relacionarse con la distinción sartreana de “être pour soi” y “être en soi”: el poeta estaría condenado a desear estar en el jardín, a pensar en la posibilidad de entrar, a hablar sobre él, a existir “pour soi”. Respecto a la herencia no ya simbólica sino estilística, Mackintosh apunta una primera gran diferencia entre Carroll y la voz poética de Pizarnik: la fragilidad y carrera hacia la locura de la segunda, frente al *nonsense* del primero. En los poemas de Pizarnik, el sueño fantástico de Alicia se convierte en una pesadilla violenta.

La búsqueda del doble interior es, sin duda, una razón para explicar por qué la novela de Carroll despertó tanto interés entre las poetas argentinas

posteriores a Pizarnik. Escrita en el periodo de auge literario del “hombre subterráneo” y poco antes de las primeras publicaciones freudianas, *Alicia en el País de las Maravillas* ha sido a menudo leída como una indagación en el inconsciente y en los conflictos que despierta en la mujer su exclusión del logos patriarcal y sus intentos infructuosos de formar parte de él. Curiosamente, el primer título que Lewis Carroll puso a su manuscrito fue *Alice's Adventures Under Ground*.

La otra ciudad (1980) de Paulina Vinderman comienza con una cita del libro de Lewis Carroll: “Naturalmente no me comprendes”, dijo el Sombrero. ‘Con toda seguridad ni siquiera habrás hablado con el Tiempo’. En el interior del poemario, “La aldea” es ya ese espacio irreal donde “había una morsa de piedra/vigilando la palabra” y “los hombres bebían/y cantaban canciones de olvido” (Vinderman 1980: 37). Si la lectura de Carroll que primaba en Pizarnik era la de la niña perdida, en autoras posteriores puede leerse el País de las Maravillas como alegoría de la última dictadura. Frente a la normalidad fingida que instauró el Régimen, la poesía se presenta como un espacio de anormalidad. Evidenciar lo monstruoso que hay debajo también es una forma de custodiar la palabra, aunque morsa y poeta sean dos guardianes muy diferentes.

Vinderman comienza *La balada de Cordelia* (1984) con otra cita de Carroll, esta vez de *A través del espejo*: “Habla en francés cuando no encuentres la palabra... Separa los dedos de los pies al caminar... y recuerda quién eres!”. El libro se enfrenta a la pérdida de la palabra: “Quise cantar una canción alta y grave/como pisada de gigante [...]. Pero todo se dobla en esta tierra/de arcilla./Y de mi canción queda un quejido/levísimo” (Vinderman 1984: 7). En medio del terror y la locura, Cordelia mantiene igual que Alicia su cordura, tal como anuncia la etimología de su nombre¹.

El primer poema del siguiente libro de Vinderman, *Rojo junio* (1988), se titula “Los juegos de Alicia”. El yo del poema se dirige en primera persona del plural a la niña, reflexionando sobre el absurdo de un país “donde la muerte está por sucedernos,/cada minuto sombra de columpio” (Vinderman 1988: 9). La infancia lúcida a la que apela Vinderman es, sin embargo, opuesta a la de Carroll, cuya torpe Alicia no es digna del lenguaje.

Tomando un pequeño desvío musical, no se puede dejar de citar la famosísima “Canción de Alicia en el País”, compuesta por el rockero Charly García para UgtÀI k^ap en el año 1982. La canción sorteó la censura y se convirtió en un himno para su generación. Como dice su estribillo, el País de las Maravillas se ha vuelto un infierno muy real del que ya no se puede salir:

¹ Cordelia es, en el poemario de Vinderman, la mujer cuerda (según el vocablo castellano derivado del *cordatus* latino), pero también la que tiene corazón (*cor*, *cordis*). Como la homónima hija mártir de *El Rey Lear de Shakespeare*, Cordelia es capaz de redimir el mal a través del amor y a costa de su vida.

Quién sabe Alicia este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas.
¿Dónde más vas a ir?
Y es que aquí, ¿sabes?,
el trabalenguas traba lenguas,
el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

En su ensayo *Alicia ya no* (1984), Teresa de Lauretis entiende que la inteligencia, lógica y sentido común del personaje de Carroll son cuestionados e incluso despreciados sistemáticamente por un mundo de locos. Para Tamara Kamenszain, Alicia es la niña que intenta escapar de los opresores lazos familiares, de la autoridad paterna¹. En *La casa grande* (1986), asume el imaginario onírico del País de las Maravillas con una cita oblicua de Garcilaso: “Corta el nombre propio en los sueños/barajas de rostros superpuestos” (Kamenszain, 21); rostros como los que se agolpan sobre Alicia justo antes de despertar: “En ese instante, el mazo entero se elevó en el aire y cayó sobre ella, que lanzó un gritito entre asustada y furiosa y trató de apartarlas con la mano” (Carroll, 136). El personaje central del poemario de Kamenszain es además una niña que nunca sale de *La Casa*, juega en los armarios y vive en los espejos.

En *Sobrescrituras* (1987), Susana Poujol incluye también una cita de Carroll que incide en la lógica que Alicia intenta mantener en todo momento frente a la sinrazón del País de las Maravillas:

—Claro que no —dijo la Símil Tortuga—. Por ejemplo, si yo me encontrase con un pez y él me contase que está por irse de viaje yo le diría ‘¿con qué delfín?’
—¿No querrá usted decir ‘¿con qué fin?’—preguntó Alicia.
—Yo quiero decir lo que digo —respondió la Símil Tortuga con tono ofendido...

En *Oficiante de sombras* (1982), Susana Villalba recurre a la misma figura literaria con una intención diferente. El viejo poeta del libro quiere pero no logra “descender por una escalera de marfil, por el pozo de Alicia², por el humo de todas las vidas anudadas” en su interior (Villalba, 21).

¹ Entrevista inédita.

² En *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) podemos leer: “O el pozo era muy profundo, o ella caía muy lentamente, porque mientras descendía le sobraba tiempo para mirar al alrededor y preguntarse qué iría a pasar a continuación” (Carroll 1998, 16).

El viaje de Alicia es, para Villalba, la búsqueda interior del material de la poesía y el paso de la contemplación a la vivencia plena a través de la ficción.

El aire tatuado por un ausente: una poesía posthumanista

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda sobre un abismo [...] La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.

Nietzsche

Al final de la *Voluntad de saber* (1976), Foucault apunta las bases de un concepto que desarrollarían posteriormente Agamben y Sloterdijk: la biopolítica, resultado de la instrumentalización de la vida natural por el poder político, en los umbrales de la vida moderna (Foucault 1976: 173). “Durante milenios —escribe Foucault— el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (Foucault 1976: 17). Con especial éxito desde 1789, el humanismo no fue una doctrina inocente dictada por “hombres buenos”, sino el resultado de una sistematización de las políticas de domesticación del ser humano. Para Sloterdijk y Agamben, es necesario, por ello, repensar el humanismo, con Nietzsche en el centro del conflicto.

El impulso domesticador del humanismo puede ser entendido, sin embargo, no solo como una política de cría del hombre sobre el hombre, sino también como una política de cría del ser humano sobre sí mismo, como una autodomesticación, consecuencia de la interiorización subjetiva individual del orden biopolítico del humanismo. De ahí quizás el miedo del animal doblegado: “¿Es que yo soy, verdad que sí?/¿no es verdad que yo existo/y no soy la pesadilla de una bestia?” (Pizarnik, 97-98). La desinhibición de la condición animal del hombre sería, por tanto, uno de los ejes de su estatuto biopolítico dentro del post-humanismo. La poesía de Pizarnik es, en ese sentido, riquísima y recurre a un bestiario incansable en su redefinición de la subjetividad. Va tan solo una pequeña batería de ejemplos:

Qué bestia caída de pasmo/se arrastra por mi sangre/y quiere salvarse?
(Pizarnik, 78).

Pero tú alimentas al miedo/y a la soledad/como a dos animales pequeños/
perdidos en el desierto (Pizarnik, 77).

Es el miedo,/el miedo con sombrero negro/escondiendo ratas en mi sangre (Pizarnik, 87).

Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones (Pizarnik, 242).

Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres (Pizarnik, 248).

La crisis del humanismo, desencadenada en la segunda mitad del siglo XX, es una crisis de la subjetividad, donde se evidencia, más que nunca, que el guía del humanismo amansador no era un agente sino, como señala Sloterdijk, un “poder oculto tras el poder”: la forma en que saber y poder se han articulado a lo largo de la historia. ¿Pero cómo ser hombre frente a un horizonte posthumano? Y sobre todo, ¿cómo ser mujer? ¿Cómo superar una humanidad conceptualizada sobre la exclusión de lo femenino, estar de vuelta antes de haber llegado?

A partir de estos conflictos, puede leerse la poesía de Pizarnik como un cruce de discursos donde se materializa el poder sobre los cuerpos, el sometimiento de la vida y sus consecuencias posthumanistas: la crisis de la mansedumbre y los procesos domesticadores, la interiorización de las técnicas practicadas por el hombre para criar hombres. Pero también la crisis de los sistemas morales tras la muerte de Dios proclamada por Nietzsche y que habría instalado al ser humano en la orfandad moral: “Y no hay una palabra madrugadora/que le dé la razón a la muerte,/y no hay un dios donde morir sin muecas” (Pizarnik, 80). En su lugar, el posthumanismo emprende un proceso de discusión de las políticas de los cuerpos:

El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo (Pizarnik, 253).

He sido toda ofrenda/un puro error/de loba en el bosque/en la noche de los cuerpos (Pizarnik, 171).

Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz (Pizarnik, 244).

Mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar (Pizarnik, 252).

La poesía de Pizarnik es un ejemplo significativo de las consecuencias literarias del giro lingüístico filosófico, de la identificación entre el ser y

el lenguaje que conlleva, para el postestructuralismo, la desaparición del sujeto. Así, en *El infierno musical*, podemos leer:

COLD IN HAND BLUES

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo (Pizarnik, 263).

En “Heidegger y la poesía como ocaso del lenguaje”, Gianni Vattimo hace un análisis de la concepción poética del filósofo alemán muy valiosa a la hora de afrontar los textos de Pizarnik. Apunta Vattimo que el ser es a la muerte lo que el lenguaje es al silencio. Así, es posible relacionar el “ocaso del lenguaje” y el “ocaso de la subjetividad moderna”:

La rarefacción del lenguaje lírico, el experimentalismo de diverso tipo, la búsqueda de un ‘grado cero’ o también, opuestamente, la proliferación de significantes que ya no tienen ninguna instancia de legitimación en el referente —es decir, tanto la liquidación de la metáfora, como su delirio de puro simulacro— no son legibles adecuadamente, en modo significativo por la crítica y por la estética, y productivo por la poética militante, sólo como fenómenos de creación de nuevos códigos; o sea, como puras y simples fundaciones de nuevos lenguajes, a describir en sus caracteres formales, en sus conexiones socioculturales, en sus eventuales motivaciones psicológicas, sino también siempre, y ante todo, como hechos del *ocaso del lenguaje*, que conectar a todo el conjunto de fenómenos, describibles también en términos sociológicos y antropológicos, que se pueden indicar como el *ocaso de la subjetividad moderna* (Vattimo, 82-3)

Por otro lado, más que ocaso, se ha hablado en relación a Pizarnik de una escisión del yo. Una escisión que se remonta a la condena a muerte del sujeto, ejecutada en filosofía por el giro lingüístico y de origen lacaniano. Así, podemos leer en el poema “Sólo un nombre”: “alejandra alejandra/debajo estoy yo/alejandra” (Pizarnik, 65). Dicha escisión deriva a menudo en la poesía de Pizarnik hacia una desobjetivación posthumanista, concretada en diferentes formas de animalización o incluso de objetualización, muy visible en el caso de Pizarnik en su amplio imaginario de muñecas. Van aquí algunos fragmentos de “Piedra fundamental” (*El infierno musical*), a modo de poética: “Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado [...]. Las muñecas

desventradas por mis antiguas manos de muñeca” (Pizarnik, 264). Y yendo un poco más lejos: “Una niñita lautreamontiana atraviesa una página para desaparecer con la idea de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás” (Pizarnik, 295).

Debajo estoy yo: el doble de Pizarnik en adelante

La obra de Alejandra Pizarnik ha sido a menudo analizada a la luz de una realidad íntima soterrada. Es el caso de los estudios de Alicia Genovese, de Anahí Mallol o del poeta ecuatoriano Juan José Rodríguez Santamaría, en su artículo “Sobre el poema ‘Del Silencio’ de Alejandra Pizarnik: las metáforas del sujeto escindido como topografía del exilio”. Herederas de esta metáfora, las poetas argentinas de la siguiente generación no presentan una doble que campa a sus anchas, sino una doble a su pesar, una doble encadenada. Para explicarla, sería fácil ceñirse a la alienación androcéntrica (en efecto, la escisión discursiva se repite de forma transhistórica en la literatura escrita por mujeres). ¿Pero qué diferencia a esa mujer subterránea de la doble silenciada de otros horizontes históricos? Desde nuestro punto de vista, la intersección de dos discursos en la Argentina de la última dictadura:

—La circulación del discurso feminista, en abierto conflicto con los extremos androcéntricos del Régimen.

—El discurso autoritario y la filtración de su lógica en el inconsciente colectivo.

Esta mujer subterránea es una variante histórica de una figura que atraviesa la tradición literaria femenina, la doble, pero también una manifestación específica de la tendencia de los discursos contemporáneos a fragmentar la subjetividad como consecuencia de la violencia mecanizada del siglo XX. La ficción argentina de la última dictadura y postdictadura fue agudizando por obvias razones históricas el proceso cultural que venía atravesando Occidente hacía varias décadas: el rechazo de la subjetividad entendida como logos y el cuestionamiento de una civilización capaz de ejercer la barbarie en nombre de la libertad y el bien común. La esquizofrenia colectiva fue fomentada por el doble discurso de la dictadura, que ofreció una imagen de normalidad democrática y respeto a la legalidad mientras ponía en marcha la guerra sucia. En 1977, Noé Jitrik escribe “Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia”, donde analiza la escisión subjetiva como una necesidad de los intelectuales que mantuvieron su actividad académica y cultural mientras se secuestraban libros, editoriales, periódicos y personas (Jitrik, 254). Como explica Fernando Reati, esta esquizofrenia fue fomentada

previamente por la izquierda peronista, incapaz de reconocer lo que estaba sucediendo: Perón era, desde esta óptica, “tácticamente de derecha y reaccionario” y, a la vez, “estratégicamente revolucionario” (Reati, 111).

La circulación de todos estos discursos sociales fomentó el desdoblamiento, la fragmentación e incluso la alienación subjetiva que forman parte de toda la literatura argentina del periodo y no solo de la poesía escrita por mujeres. Lo que ocurre es que, como señala Reina Roffé, la dictadura colocó discursivamente al hombre en el lugar que tradicionalmente había ocupado la mujer:

No poder decir y escribir lo que se piensa colocó al varón, de alguna manera, en una posición equiparable a la de la mujer. Porque la escritura masculina se volvió ostensiblemente elusiva, eufemística [...]. Las escritoras también se hicieron eco de los estragos del proceso, pero continuaron fieles a su sistema expresivo (Roffé 210-11).

La alienación subjetiva y la represión no eran totalmente nuevas para las escritoras que vivieron el Proceso, y la fractura subjetiva que atravesó su escritura siguió respondiendo a un fuerte componente de género, aunque este no sea el único elemento a tener en cuenta a la hora de analizar los textos. Alicia Genovese (1994) ofrece un amplio estudio de los condicionantes de género que fraguaron lo que ella llama “la doble voz”, en conexión con el “double-voiced discourse” de Elaine Showalter. Y cita algunos antecedentes: por un lado, Rosario Castellanos, Delmira Agustini o Gabriela Mistral, que habrían emprendido una resignificación del discurso masculino; por otro, Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik, que conformarían una genealogía definitiva. En conjunto, estas escritoras no configuran, según Genovese, una tradición estable, sino que más bien intervienen en la trama de la historia de la literatura en forma de irrupciones (Genovese, 53).

En virtud del choque discursivo señalado, la mujer subterránea de la obra de Pizarnik puede ser definida, con todas sus consecuencias, como una forma de perturbación de la racionalidad humanista burguesa. De una subjetividad que se devora a sí misma, como en el *Árbol de Diana*:

Miedo a ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe (Pizarnik, 116).

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer, el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-Textos, Valencia, 2003.

_____. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

Armani, Horacio. *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*. Buenos Aires: Aguilar, 1981.

Bürger, Peter/Bürger, Christa. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001.

Cámara, Isabel. "Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik". En: *Revista Iberoamericana*, 132-33, julio-diciembre, 1985.

Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona: Edicomunicación, 1998. 1ª ed. 1865.

Crogliano, María Eugenia. *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Kapelusz, 1975.

Foucault, Michel. *La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. 1ª ed. 1976.

_____. *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France: 1978-1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

Ibarlucía, Ricardo. "Un romanticismo sin sujeto". En: *Diario de Poesía*, 9, 1988.

Jitrik, Noé. *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

Kamenszain, Tamara. *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

Lauretis, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992. 1ª ed. 1984.

Mackintosh, Fiona. “La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and Alice in Wonderland”. En: *Fragmentos*, 16 (1999): 41-55.

Mallol, Anahí. “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores”. En: INTI. *Revista de Literatura Hispánica*, 52-53 (2001): 33-56.

_____. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003.

Muschiatti, Delfina. *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1982.

_____. “Una luz cegadora”. En *Página 12*, 1 de julio, 2001. [13-05-2012]: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-07/01-07-15/nota2.htm>

Pizarnik, Alejandra. *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2001.

Poujol, Susana. *Sobrescrituras (Poesía 1982-1985)*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987.

Propato, Cecilia. “Los poseídos entre lilas de Alejandra Pizarnik y el nonsense de Carroll”. En: Dubatti, Jorge (comp.). *Poéticas 8. Argentinas del siglo XX: Literatura y Teatro*. Buenos Aires: Belgrano, 1998: 203-12.

Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.

Redondo, Víctor. “Nota aclaratoria a un artículo de Maurice Blanchot”. En: *Último Reino*, 1 (1979): 2.

Rodríguez Santamaría, Juan José. “Sobre el poema Del Silencio de Alejandra Pizarnik: las metáforas del sujeto escindido como topografía del exilio”. En: *Cerebro de duende. Blog de literatura*. 22 de enero, 2008. [23-05-2012]: <http://cerebrodeduende.blogspot.com.es/2008/01/sobre-el-poema-del-silencio-de.html>

Roffé, Reina. “Qué escribimos las mujeres en la argentina de hoy”. En: Kohut, Karl/Pagni, Andrea (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag, 1989. 205-13.

Sloterdijk, Peter. *Normas para el Parque Humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo*. Madrid: Siruela, 2000.

Pizarnik en otras: conexiones argentinas y mitos transatlánticos
Erika Martínez

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1989.

Villalba, Susana. *Oficiante de sombras*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1982.

Vinderman, Paulina. *La otra ciudad*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1980.

_____. *La mirada de los héroes*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1982.

_____. *La balada de Cordelia*. Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía, 1984.

_____. *Rojo junio*. Buenos Aires: Literatura Americana Reunida, 1988.