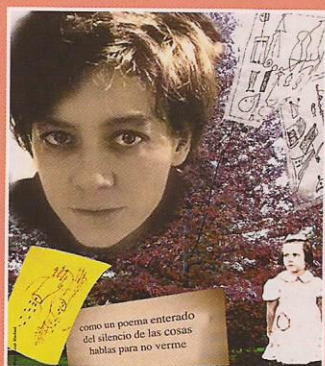


Créations au féminin

Bajo la dirección de
Adélaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro

Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede



Études



Créations
au
féminin

L'Harmattan

Créations au féminin

Collection dirigée par Michèle Ramond

La nouvelle collection accueille des essais valeureux sur ce « féminin » que les créations des femmes comme celles des hommes construisent dans le secret de leur fabrique imaginaire, au-delà des stéréotypes et des assignations liées au sexe. Nous ne nous limitons pas, même si en principe nous les favorisons, aux écrivains et aux créateurs « femmes », et nous sommes attentifs, dans tous les domaines de la création, à l'émergence d'une pensée du féminin libérée des impositions culturelles, comme des autres contraintes et tabous.

Penser le féminin, le supposer productif et actif, le repérer, l'imaginer, le théoriser est une entreprise sans doute risquée ; nous savons bien cependant que l'universel est une catégorie trompeuse et partielle (et partielle) et qu'il nous faut constamment exorciser la peur, le mépris ou l'indifférence qu'inspire la notion de féminin, même lorsqu'elle concerne l'art et les créations. Malgré les déformations simplistes ou les préjugés qui le minent, le féminin insiste comme notion philosophique dont on peut difficilement se passer. Cette collection a pour but d'en offrir les lectures les plus variées, imprévues ou même polémiques ; elle prévoit aussi des livres d'artistes (photographes, plasticiens...) qui montreront des expériences artistiques personnelles, susceptibles de faire bouger les cadres et les canons, et qui paraîtront sous forme de e-books.

Dernières parutions

François BARAT, *Face à la jeune fille suivi de La jeune fille des Gobelins. Récits cinéma*, 2013

Elisabeth CAMPAGNA-PALUCH, *La légende des femmes. Récit anthropologique*, 2013.

Clara JANES, *Le mot et le secret. A propos de T.S. Eliot, Vladimir Holan, Yves Bonnefoy, Rilke...*, 2012.

Nadia MEKOUAR-HERTZBERG, *Une autre écriture de l'intimité. Les jardins et les labyrinthes de Clara Janés*, 2012.

Christiane CHAULET ACHOUR, *Écritures algériennes. La règle du genre*, 2012.

Catherine PELAGE, *Diamèla Eltit. Les déplacements du féminin ou la poétique en mouvement au Chili*, 2011.

Michèle RAMOND, *Quant au féminin. Le féminin comme machine à penser*, 2011.

Séverine HETTINGER, *Mémoires d'une poupée allemande. Pièce philosophique en deux Actes et dix Tableaux*, 2011.

Jeanne HYVRARD, *Essai sur la négation de la mère*, 2011.

Michèle RAMOND, *Masculin-féminin ou le rêve littéraire de García Lorca*, 2010.

Bajo la dirección de
Adélaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro

Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede

Études

L'Harmattan

Alejandra: radiografía del dolor

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ

Una serie de interpretaciones críticas sobre la obra de Alejandra Pizarnik trazan una especie de radiografía del dolor, entendido como “ciencia de lo humano”¹. Nuestro propósito es enmarcar dicha radiografía en una epistemología matriarcal, que surge aquí y allá en la obra de Pizarnik como un iceberg sumergido y que en líneas generales consiste en una revisión del mundo a través de un cambio radical de perspectiva. Podríamos decir que la hermenéutica que utiliza Alejandra Pizarnik, para descifrar el mundo, es catactónica porque contempla la realidad desde un lugar “otro” que podemos identificar, tanto con la exotopía de la creación, como con la muerte, ambos coincidentes muchas veces en su obra. Su punto de vista es la irrealidad y la fantasía, y no al contrario, relacionado con la “inversión” que señala Cristina Piña (1991).

La polimórfica construcción/arquitectura del “yo” en Pizarnik, que integra la ambigüedad/ambivalencia/contradicción del ser humano, afirmadora de los contrarios reunidos (vida-muerte, vida-literatura, real-irreal, pasado-presente, yo-otra, palabra-silencio), podría identificarse con la confusión ontológica matriarcal, que contesta la lógica de la Verdad, la Razón, la Identidad, el Orden, la Totalidad, la Síntesis, utilizando sobre todo dos procedimientos: la dis-locación y la des-identificación.

¹ La disolución (Rodríguez Francia 2003), la melancolía (Negroni 2000), la aporética de la muerte (Depretis 2004), el desfondamiento del lenguaje y la descomposición del sujeto (Piña 2000), el silencio (Soncini 1990, Cravioto 2011), el desgarró (Pérez Rojas 2003), la descomposición lingüística (Fusco 2012), las escenografías suicidas (Quesada 2012).

En primer lugar existe en su obra una fatalidad de fondo, que se nutre de la conciencia de las fuerzas arbitrarias que regulan el mundo, en las antípodas de una concepción androcéntrica-racionalista del mismo: “La poesía no es una carrera; es un destino. Aunque ser mujer no me impide escribir, creo que vale la pena partir de una lucidez exasperada. De este modo, afirmo que haber nacido mujer es una desgracia, como lo es ser judío, ser pobre, ser negro, ser homosexual, ser poeta, ser argentino, etc.” (Pizarnik 2002a: 45)

Nuestra escritora parte de esa “lucidez exasperada”, que Luisa Muraro (2011) no dudaría en identificar con la diferencia femenina y con la “indecible fortuna de nacer mujer”, como se titula irónicamente uno de sus últimos libros.

La utilización de un lenguaje despatriarcal coloca a Alejandra Pizarnik en una tradición de escritura femenina, que se hace eco de la “anomalía” de lo femenino en la utilización y apropiación de un lenguaje heredado y construido por otros, anomalía que desencaja y deforma el logos ordenado, en vez de contribuir a su construcción. El sujeto anómalo Pizarnik, arranca las palabras del sistema para apropiárselas en esas listas que compone en sus cuadernos, las coloca de forma inusual dentro de la página en blanco en algunos de sus textos poéticos, las exhibe impúdicas en el registro prohibido de lo obsceno en sus obras en prosa, las desencaja en el uso del fragmento, del exabrupto, de lo inacabado, de la citas ajenas, del aforismo, elevando al prestigio del arte “los despojos del lenguaje”, como ella los llama, su sujeto anómalo encuentra eco en un lenguaje también anómalo que intenta dar esquinazo al significado común para concentrarse en su materia fónica, sea como juegos de consonantes, énfasis en el acento, sinestias cacofónicas, en la prosa, sea como intensidad de música en la poesía.

Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar). El dolor de los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealidad [...] La soledad sería este mediodía roto de mis frases.

(Pizarnik 2002b: 224)

Pizarnik enarbola muchas veces la bandera del silencio, de lo inarticulable e incomprensible en contra de las palabras estructuradas del lenguaje, tal y como hacen algunas escritoras místicas. Que se trate de un ámbito de lo matriarcal, lo subraya Cristina Piña, cuando afirma que en *Infierno musical* la música y el silencio aparecen como “instancias positivas y reversibles” [...] “contrarias a esa conversación constante y vacua heredada del mundo paterno” (Piña 1991: 168).

La somática desplaza a la semántica, el cuerpo y los sentidos se imponen sobre la idea abstracta, la materia gana: “El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto”, afirma Alejandra. *Infierno musical* y otros poemas ponen en juego lo visual, lo musical, la intensidad, no solo como forma de implicación de los sentidos (la vista, el oído), en la línea de Mallarmé, sino también y, sobre todo, en la presencia de un yo, anclado en profundidad en el vivir cotidiano, un yo materia, un yo carnal, aunque sea de naturaleza cambiante, metamórfica, camaleónica.

La elección del título *El árbol de Diana* (1962), podría responder también a esa predilección por lo matriarcal, que es al mismo tiempo subversión de la norma en el título de su siguiente libro: *Los trabajos y las noches* (1965), en donde lo diurno patriarcal es abandonado por lo nocturno matriarcal. La noche y las sombras se convertirán en un espacio ontológico del yo poético, un refugio, que aparecerá en toda su obra: “El dorado día no es para mí. Penumbra del cuerpo fascinado por el deseo de morir” (Pizarnik 2002b: 284). “Enamorada de las palabras que crean noches pequeñas en lo increado del día y su vacío feroz” (285) “No me entregues tristísima medianoche/ al impuro mediodía blanco” (154). También *Árbol de Diana* lleva como subtítulo: “En esta noche, en este mundo”, y Octavio Paz indica, en su prólogo, que el árbol de Diana “es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina” (79).

Por otra parte, Diana es uno de los arquetipos de la mujer salvaje, una imagen recurrente que vuelve en otros poemas bajo la semblanza de la loba, por ejemplo: “Un puro errar/de loba en el bosque/en la noche de los cuerpos” (144), pero también como criatura casi vegetal, lo que constituye una forma de dislocación del yo poético, que se descentra de su ser humano para contaminarse y fundirse con otros elementos: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana, sino la

otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque” (203). Pizarnik evoca aquí y en otros fragmentos, una nostalgia de lo matriarcal suprimido, del doble femenino: la hermana implicada, contraria, separadas y reunidas a través de una palabra bifocal. El rechazo de la figura de la madre podría figurar en la base de esta reconstrucción del doble femenino, en la que, a veces, Alejandra parece convertirse en su propia madre: “Sin ti/me tomo en mis brazos /y me llevo a la vida /a mendigar fervor” (285).

Entre los dos yos de Pizarnik existe, no la dualidad clásica entre objeto/sujeto, sino una dualéctica. Se trata de un continuum relacionado con la huella prelógica del lenguaje, que se hace portavoz del cuarto elemento: “el complejo”, que permite una oposición participativa, y supera el positivo, el negativo y el neutro. “Quizá no somos seres humanos, solo tenemos apariencia humana. Ningún hombre me reconoce como lo hace el árbol o el caballo, ni me habla con mi propia voz como lo hace el mar. Por otra parte, si concibo la idea de que pertenezco a otro reino, adquiero una infinita libertad” (Paz Lestón 2003: 113).

Alejandra Pizarnik construye su “yo” en una naturaleza mixta que, como sostiene Anna Soncini, no se decanta “ni por la igualdad ni por la diferencia” (Soncini 1990: 7), sino que se instala precisamente en sus fronteras: “Esto que dice mi máscara sobre el animal que soy, alude penosamente a una alianza entre las palabras y las sombras. De donde se deriva un estado de terror que niega el orden de los humanos”. (Pizarnik 2002b: 299). Lo animal permite una distancia con respecto a lo humano y sus reglas, supone otra naturaleza a la que acogerse, un refugio de fugitiva: “Yo era la fuente de la discordia, la dueña de la disonancia, la niña del áspero contrapunto. Yo me abría y me cerraba en un ritmo animal muy puro” (288).

La superposición de ambas naturalezas, la humana de la máscara, y la animal, se traduce en esa identidad inestable, fruto de la “alianza entre palabras y sombras”. Queremos relacionar esa inestabilidad (“mujer-animal que hablan al mismo tiempo con voces y silencios”), con la contradictoria posición que el sujeto femenino vive en el sistema patriarcal, en el que está obligado a asumir sobre sí una serie de valores negativos que, por tradición, se le atribuyen. En este sentido Pizarnik hace visible el estigma de las mujeres, venidas al mundo para traer el mal, para ser la misma encarnación del mal: “Cuidate de mí amor mío/ cuidate de la

silenciosa del desierto/ de la viajera con el vaso vacío/ y de la sombra de tu sombra” (83). La utilización de la tercera persona, “la silenciosa del desierto”, “la viajera”, no tiene que ver aquí con el alejamiento sino, al contrario, con una participación coral de lo femenino, que aflora en otras partes de su obra: “No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces” (Pizarnik 2002a: 296). Sostiene Delfina Muschietti que esta participación constituye una enunciación colectiva: “Yo voces” (Pizarnik 2002b: 366), que inaugura para las mujeres escritoras una investigación “moderna” sobre el género, siguiendo las huellas de otras poetas como Alfonsina Storni (Muschietti 2011: 95). “La viajera con el vaso vacío” parece una referencia explícita a Pandora, y a la existencia “maldita” de lo femenino, que estrecha así su alianza con las dislocaciones del sujeto poético Pizarnik, sin tregua, ni demora fija. Esta idea se nos aparece en otras metáforas del deambular, que aparecen en *Los Trabajos y las noches*: “viajera fascinada” (Pizarnik 2002b: 133) “peregrina de mí” (202). La predilección por un yo poético-autobiográfico, que se nos presenta como “desfigurado”, está relacionada con esa condición de lo femenino maldito, inadecuado para el mundo, y que se cifra en imágenes que son des-identificaciones, des-identidades: “Yo no soy más que una silenciosa, una / Huérfana sordomuda, hija de algo que / se arrodilla y de alguien que cae” (Pizarnik 1984: 417). El yo Pizarnik “desviado” de su destino natural de mujer, encuentra representación en esas metáforas e imágenes deformantes: “ángel petrificado”, “la bella alucinada”, “la más desnuda del bosque”, “la poseedora de mi sombra”, “la extranjera a muerte”. La utilización de la perífrasis es la forma de un yo aproximado, pero también una forma de aproximación hacia otros/as, que rechaza encerrarse en un nombre, en una definición de fronteras concretas. La suspensión del nombre, como dice Luisa Muraro (2011), busca una posición compartida: “Ella es su / espejo incendiado, su espera en / hogueras frías, su/elemento místico, su fornicación / de nombres creciendo / solos en la noche pálida” (Pizarnik 2002b: 97) pero también constituye una forma de subversión y evasión: “Días en que una palabra lejana se apodera de mí. / Voy por esos días sonámbula y / transparente” (97), en donde volvemos a encontrar el abandono de lo humano en favor de lo inorgánico, donde la carne se diluye en verbo: “la hermosa autómatas se canta, se / encanta, se cuenta / casos y cosas” (97), o

donde la carne se solidifica en otras materias: “Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas [...], yo quería petrificarme” (219).

Pizarnik escribe y reescribe una y otra vez una subjetividad sin seguridades, al margen de las identidades femeninas canónicas, o bien resignificándolas, reconceptualizándolas. Se nos presenta con un yo “entredicho” y, al mismo tiempo, constantemente diciéndose, que anuncia conceptos postfeministas como el sujeto excéntrico de Teresa de Lauretis (1992), con el que comparte esa subversión de lo dado y un volver sobre sus pasos para deshacer lo hecho: “Este canto arrepentido, vigía / detrás de mis poemas: / este canto me desmiente, me amordaza” (Pizarnik 2002b: 118).

Esta particular configuración del yo podría coincidir con el símbolo del círculo matriarcal, por su ser *in fieri*, por su inagotable regenerarse y transmutarse. De hecho, si su expansión puede comprender a otros dentro de él, también puede producirse su replegamiento en reflexivos inusuales, en los que vuelve a aparecer la figura del doble femenino: “me deliro”, “me desplumo” (77), “nado en mis aguas, me digo mis silencios” (235). Este autopen-sarse y autopoetarse está relacionado con el autoerotismo femenino, con ese continuo tocarse (renombrarse, re-generarse), del que habla Luce Irigaray (2009).

Las anamorfosis y metamorfosis del yo están relacionadas con la fluidez de lo femenino y, lejos de ser un ejercicio de solipsismo, se recortan sobre ese trasfondo matriarcal que estamos intentando delinear, ese afroditismo o promiscuidad natural, donde la separación entre dentro-fuera, cuerpo-espacio no existen: “Algo caía en el silencio. Un sonido de mi cuerpo. Mi última palabra fue yo, pero me refería al alba luminosa” (Pizarnik 2002b: 202).

Este afroditismo en Pizarnik está relacionado con la des-identificación, es decir con el rechazo de asumir el rol de mujer que la sociedad quiere para ella. En las metáforas de la niña o de la vieja se elude el tiempo presente, y con él la obligación de ser una mujer “normal”. Pizarnik baraja los tres rostros de la Gran Madre: la niña y la anciana intercambiables, a través de su tercer rostro que permanece siempre oculto, no representado: la poeta Alejandra, la mujer de media edad que los convoca.

Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana

Las flores morían en mis manos
porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón.
Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos. (73)

El principio se convierte en el fin: el sentido en sin sentido, visión matriarcal, reversa-perversa de la realidad. Señala Carolina Depretis (2004) la coincidencia con la Alicia de Lewis Carroll, que vive una dimensión invertida del tiempo, una dirección inversa de la memoria. Pizarnik se instala en ese círculo sin tiempo donde la muerte no es ya una presencia pasada o futura, sino la intersección donde una vida que termina se une a otra que empieza y se proyecta en otras que serán. La realidad objetiva sufre un ablandamiento, como sucede con los relojes derretidos de Dalí, tiempo relativo o tiempo fluyente, en definitiva, tiempo titánico, primordial, indefinido: “yo me entrego a mi muerte, / con puñados de infancia, / con deseos ebrios / que no anduvieron bajo el sol” (Pizarnik 2002b: 80). En esta visión aparecen los símbolos relativos a la palíngenesia, la regeneración y el rejuvenecimiento de la muerta, convertida en niña en la tumba sepulcro-útero. Se trata de esa concepción dionisiaca, según la cual la muerte es condición de renacimiento: “La muerte azul, la muerte verde, la muerte roja, la muerte lila, en las visiones del nacimiento” (289).

En *Extracción de la piedra de la locura*, el renacer se representa como en el famoso cuadro de Frida Kahlo, en el acto de darse a luz. Alejandra Pizarnik se convierte en *natura naturans*, creadora de sí misma, en metamorfosis. Florinda Fusco subraya su similitud con Artaud, en “un cuerpo-movimiento, un cuerpo en proceso, un cuerpo-flujo, unidad no cerrada.” (Fusco 2012: 52)

Mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir.

(Pizarnik, 2002b: 288)

La cabeza-razón se convierte en logos genesiáco y se constituye en un *continuum* entre materia y conciencia. El trasfondo matriarcal se cifra aquí en la trastocada visión del mundo donde se refleja todo: lo derecho y lo contrario, el envés y el revés, lo de arriba y lo de abajo. La puesta en discusión del orden patriarcal-racional del mundo se concreta en esa reconfiguración de fronteras entre discursos y cuerpos, que nos conduce de nuevo a esa condición inaferrable de la existencia, sometida a la arbitrariedad y al misterio de la que partíamos.

El lado irreal-matriarcal es al mismo tiempo *horrendum et fascinans*, pero va a constituirse en el sentido del mundo que reside fuera de él, y por lo tanto, en fuente de donde bebe la escritura: “Tengo mucho miedo y sin embargo estoy maravillada, fascinada por lo extraño y lo inextricable de todo lo que soy, de todas las que soy y las que me hacen y deshacen” (Pizarnik 1998: 50).