



Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik

Patricia Venti *

*A pesar de todo la divina comedia
continúa representandose*

en los bajos fondos de la vidurria.
Por tanto les digo, lectores
hinchas, que si me siguen leyendo
tan atentamente dejo de
escribir. En fin, al menos
disimulen.
A. Pizarnik

Alrededor de Alejandra Pizarnik se ha creado un mito¹, entre otras cosas por su condición de mujer, judía e hija de emigrantes, sus excesos sexuales, su esquizofrenia y las circunstancias de su muerte, igual que otras mujeres escritoras o artistas, han terminado por suicidarse. Y ello ha contribuido a confundir el “yo” poético con el creador, atribuyéndole al ser real las notas del mito personal que todo creador construye a partir de su arte. Durante su vida - también posteriormente - fue leída y analizada por una elite intelectual; sin embargo la mayoría de los estudios y antologías dedicadas a su obra, se concentran en su producción poética, dejando de lado la prosa. Este hecho se debe, seguramente, a la dificultad que presentan los textos para su lectura y comprensión. Las obras escritas entre 1968 y poco antes de su muerte, están impregnadas de ironía, humor y absurdo. Pizarnik quería irritar y llevar al lector “fuera de escena”, donde la transgresión en el lenguaje residiera más en el significante que en el significado. Los textos fundamentales de esa época son “*Los perturbados entre lilas*”² y “*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*”³. El primero fue concebido como una pieza de teatro insertada en la corriente del absurdo, algo así como una parodia de *Esperando a Godot*. Esta obra nunca se representó y quedó inédita hasta que apareció en la edición póstuma *Textos de sombra y últimos poemas*⁴. Los personajes, cuatro en total, actúan como marionetas que se burlan del código social y sexual. Pero más allá del nivel descriptivo, el texto es una crítica irónica a la incomunicación, la soledad del individuo. Es una realidad traducida a pesadilla, una disquisición sobre la muerte. Los temas de la infancia, la farsa, la muerte, lo indecible a través de las palabras son recurrentes y su obsesión transgresora la conduce a tocar lo grotesco en su sentido más amplio:

Seg: Todos los que me abandonaron llevan chaleco de fuerza o el sobretodo de madera. Me acuerdo de uno que se llamaba Alan, aunque era napolitano. Cuando se enojaba conmigo se desabrochaba la bragueta, se arrancaban un mechón de pelos y me los tiraba a la cara.
(Pizarnik, 2002:184)

La crítica⁵ ha querido ver únicamente una connotación obscena, pornográfica y humorística en la pieza teatral, dejando de lado la ironía. ¿Y esto por qué? seguramente el problema radica en decidir si un texto es irónico o no, ya que en esa decisión hay implícito un problema filosófico, una polisemia controlada de significados. Y si además nos damos cuenta que la ironía nos da la posibilidad de varias lecturas, de decidir entre un significado u otro, entonces habría en la ironía algo muy amenazante: se

atenta contra la comprensibilidad y estabilidad de la literatura. Pizarnik a través de su prosa trastoca e invierte todos los rasgos de su obra poética anterior. Las metáforas antiguas desaparecen y se reemplazan por aseveraciones directas, implacables, de un mundo completamente agresivo e incomprensible. Los personajes de la obra teatral están mutilados, los cuerpos son un reflejo de la fragmentación psíquica del yo:

Macho: Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales (Pizarnik, 2002:172)

Los signos de la primera parte “puerta”, “árbol”, “perro”, “enamorado”, se transmutan en “madriguera” “locos” “enana” “gnomo”. El mundo se convierte en un submundo poblado de monstruos, como en los cuentos infantiles pero los cambios no ocurren a título de compensación moral, como castigo o recompensa, sino que son indicios y consecuencia de la esencia de un territorio maléfico. Los campos semánticos se invierten de manera brusca para presentarnos otra realidad. Los personajes Carl y Segismunda utilizan un vocabulario escatológico para burlarse del código social. Ellos se esconden bajo la máscara de la obscenidad y a través de ella, expresan las inevitables incongruencias de la condición humana:

Macho: ¡La máscara! ¡Una omelette!

Seg: Malditos seas entre los mortales.

Macho: ¡El antifaz! ¡Una milanesa!

Seg: Nada más peligroso que los viejos. Disfrazarse y comer, no piensan más que en eso. (*Pitada. Entra Car*) Ayúdame a soportarlo (*Señala a Macho*)

Macho: ¡La careta! ¡Niños envueltos!

Seg: Dale niños envueltos y que se calle (Pizarnik, 2002: 169)

El disfraz encubre el descaro deliberado del sujeto y libera los aspectos carnales de la lengua; en este sentido, lo deforme, lo torcido forma parte de lo cómico y de la risa. Bajtin⁶ sostiene que “la risa no es una forma exterior sino *interior* que no puede sustituirse por la seriedad, so pena de destruir y desvirtuar el contenido mismo de la concepción expresada por la risa” (1974:88). En Pizarnik, lo cómico es trágico y la risa surge desde la muerte, que al mismo tiempo es lo Otro:

La *rara risa* de Cojright *turbaba* a las damas enturbanadas por un no sé que de Calibán, que diría el bueno de Peladán. (Pizarnik, 2002:122) (las cursivas son nuestras)

En el teatro, nos dice Bergson ⁷, el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético (...) sino que le acompaña siempre una segunda intención que, cuando no la tenemos nosotros mismos, la tiene la sociedad para con nosotros. En lo cómico hay implícito una voluntad de humillar y por ende de corregir. En cambio, la ironía limita, determina y suspende la realidad a través de la negación. En la pieza teatral, el narrador va entrelazando risa, locura y muerte - de manera soslayada- hasta afirmar la ausencia del lenguaje y conferirle a la ironía, el poder de la creación o la destrucción:

Futerina (*Sin bajar la voz*) : Nada más cómico que los deseos no realizados de los demás.

Macho: ¡No tan alto!

Futerina: Pero si es lo más cómico que hay, y los primeros días nos reíamos como frente a títeres. Pero al final todo se vuelve lo mismo, y el asunto sigue siendo cómico pero ya no reímos.(Pizarnik, 2002:173)

La escritura pizarnikiana construye en *Los perturbados entre lilas* un mundo completamente hostil e inexplicable. En la obra hay una afirmación del no-ser y la obscenidad queda diluida en los juegos de palabras. Y como dice Stutman “el querer descifrar esas palabras en su nueva forma es también parte del juego y el juego es el motor de esa creación. Sin embargo, el juego es maniobra de exhibición y ocultamiento porque oculta lo que muestra”(1991: IV) La noción de estético se usa como juego, por ello la ironía permite decir cosas duras porque las dice a través de desvíos estéticos, alcanzando una distancia estética, en relación con lo que está diciendo(De Man, 1996: 8). Pizarnik inserta momentos irónicos en el marco de una obra teatral absurda; de este modo puede manejar una máquina textual que funciona con total arbitrariedad, donde las palabras tienen su propia manera de hacer las cosas y en ellas habita el juego.

La ironía se puede entender de dos maneras, una como figura retórica y otra filosófica. La primera implica una contradicción, pero ficticia, entre lo que se dice y lo que se pretende que sea entendido. Desde el punto filosófico, la ironía deriva del movimiento idealista y romántico alemán poskantiano. El Yo, explica Hegel, puede reírse de la vana apariencia del universo: igual que la crea puede también anularla. De ahí la ironía, es decir, aquella fuerza que permite al poeta dominar la materia de que trata, se ve reducida a una perpetua parodia, a una farsa trascendental. Benjamin en su obra *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*⁸ ve la ironía como un “acto crítico” que destruye la forma mediante la desmitificación. Así pues, la ironía va ligada necesariamente a la imposibilidad de fijar o controlar el tropo, por ello Paul de Man sostiene que “no hay narración sin reflexión, ni narrativa sin dialéctica, y lo que la ironía interrumpe es precisamente esa dialéctica y esa reflexividad. Lo reflexivo y lo dialéctico son el sistema tropológico, el sistema ficteano, y eso es lo que la ironía arruina”(1996:20). Como se sabe, si el significante y el significado se disocian, la consistencia narrativa se desploma⁹. Pizarnik una vez que descubre el mecanismo para dislocar el

signo lingüístico, juega desde el silencio, desde lo inefable para mantener la tensión entre la mismidad y la alteridad. Segismunda es un reflejo deformado del narrador/personaje alejandrino, que devela/revela públicamente sus preocupaciones existenciales: la vejez, el circo, la desolación, el sin sentido de la vida, la muerte. *Los perturbados/personajes* son la personificación de la muerte. La escritora argentina no logra que la ironía se dramatice cómicamente, la obra se queda en una burla o caricatura más o menos grotesca. Las palabras de Carol sobrecoge o hiere al lector, más no a Segismunda que es la intermediaria entre ambos:

Seg: Un tormento como sentirse deletreada por un semianalfabeto. Asfixia y éxtasis. De noche alguien pregunta en un jardín, pero las respuestas son equívocas y desdobladas.

Car: Por lo menos sufrís, por lo menos sos desdichada.

Seg: Admiro tu dulzura ponzoñoza.

Car: No me duele tu ironía. Pero si hicieras un esfuerzo por hablar. Te haría tanto bien.

Seg: ¿Quéres que hable? Muy bien (*Pausa*) Todo está como un peine lleno de pelos; como escuchar con una esponja en los oídos; como un loco metiendo a una mujer en la máquina de picar carne pero le parece poco y mete también la alfombra, el piano y el perro. (Pizarnik, 2002: 177)

El sujeto poético/pizarnik sale a escena y su voz se reparte en los cuatro personajes. “La herida central”, el descanto, la desesperanza de la existencia en un mundo absurdo se deja al descubierto y las últimas palabras de Car son la renuncia al verbo, al lenguaje:

Car: He vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan. Seg, no quiero hablar: quiero vivir. (Pizarnik, 2002: 194)

Esta obra a posteriori se convirtió en un poema en prosa del libro *El Infierno musical*. Pizarnik suprimió “el ruido” y transformó el discurso dramático en poético. Este está dividido en cuatro partes: *Figuras de presentimiento*, *Las uniones posibles*, *Figuras de ausencia* y *Los poseídos entre lilas*. Lo escabroso está enmascarado y solo aflora inesperadamente cuando la autora pierde momentáneamente el control del discurso. El poema carece de pasajes irónicos y de las salidas humorísticas. En general, el lenguaje sustituye al personaje y la palabra tiene el poder absoluto de crear y/o destruir: “Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte...”¹⁰. Las prosas no son largas, la temática es lúgubre. Las figuras fantasmales y lo metafórico es un canto a los estados obsesivos y depresivos del yo fragmentado. Numerosas de las composiciones poseen una estructura interrogativa, y las preguntas formuladas quedan sin respuestas. Hay un desborde de palabras que forman

una verdadera enumeración caótica. El lenguaje también cambia a nivel sintagmático, creando una atmósfera irrespirable, enrarecida por presencias extrañas.

La brevedad desaparece, no hay espacio para el silencio. Las voces son muchas y se enfrentan entre sí, provocando ruido en vez de música. El trabajo de “expurgación” del discurso representa una forma de reprimir la voz y sacar fuera de escena a la escritura. El único destino posible es el silencio.

Por último, pasaremos a analizar brevemente *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, el cual está dividido en veintitrés fragmentos. Aquí estalla la risa, la parodia y el sexo, pero la ironía está encubierta por el juego de palabras:

Con esa voz de calentapiés y esa mirada de salamandra, tiene el privilegio de preguntar lo que le apetezca -dijo Tote dejando que Joe le aguara deleitosamente la anacrónica fiesta de su honor immaculado.
(Pizarnik, 2002:150)

Otra vez la escritora argentina utiliza máscaras para aplastar la materialidad del lenguaje. En el prefacio -*Praefacción*- ya observamos el uso de aliteración y las connotaciones sexuales, base de todos los textos. Sin olvidar que se combinan con la parodia más obvia, en una burla continua de las citas famosas. Pizarnik le coloca dos índices: Índice Ingenuo e Índice Piola -con la connotación de pícaro, porteño y socarrón - este último dedicado “a la hija de Fanny Hill”. Hay una polifonía a dos voces, un diálogo entre la voz lírica y la voz paródica:

Quien versifica, no verifica. Vates de toda laya: no vesifiquen.
!Versifiquen! -Entre entrar y salir se nos va la vida, alumnos míos de aluminio inoxidable. Aristóteles atravesó la escena en estado crepuscular, desnuda, con un cirio en la mano.(Pizarnik, 2002: 143)

Vale la pena decir, que la lógica que rige los textos es esencialmente metonímica, las palabras se deslizan de un significante a otro, diciendo lo censurado y sacando al lector de quicio. El tema del desdoblamiento, el continuo diálogo con La Otra, impregna los textos. La evolución de su lenguaje hacia lo obsceno es una parte importante dentro del discurso y solo es posible entenderlo si unimos su voz primigenia con la última. La poeta niega sus preocupaciones anteriores a través de la parodia. En el discurso actual hay un rechazo a la poesía intimista y trágica. La burla es abierta, escéptica y explícita. Hay un constante juego además de referencias culturales, la obra es un verdadero collage de citas parodiadas y también cruce de intertextos. La palabra pulveriza, demuele y nombra obsesivamente el sexo. No hay filtro ni represiones pero la pulsión de muerte altera el cuerpo de la obra. Detrás de las palabras, en sus grietas, en sus omisiones, está la ironía, la crítica reprimida. En la *Bucanera* se escucha el constante diálogo entre la voz paródica y la voz lírica. En *Diversiones Públicas* se juega con aliteraciones “turbada, la enturbanada, se masturbó” “el canalla del

capitán, vestido de canillita, risueño cual cigüeña” “felicite en fellatio”. El continuo diálogo entre el narrador y Alejandra/Sacha interrumpe el discurso. Pizarnik se burla de su discurso poético anterior y de sus preocupaciones estéticas. La parodia predomina sobre la ironía, la autoreferencial Alejandra/poeta es molesta para la Sacha/desolada y prosaica. La Alejandra (Sacha) que cita con su voz poética anterior, es ahora una Alejandra que interrumpe el discurso de la voz nueva. El lector forma parte del entremado y es interpelado para que no sea deslumbrado por el “desquicio” verbal y el desprecio profundo del narrador hacia la misma literatura:

-Doctorchu, del dichu al hechu hay mucho trechu. Acá no entendemos tanta cosa. Y sobre todo ¿qué van a decir los lectores?

-Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto y, de paso, el sumo. (Pizarnik, 2002: 117)

Pizarnik -creadora de un personaje autoreferencial- no salió triunfante de ese mundo desestructurado construido por ella. El Otro terminó suplantándola: “Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío”.

Notas:

[1] Piña afirma que la instauración del mito se debe a dos factores: “Ante todo, a su difusión cultural dentro de nuestro medio, sobre todo por su entronque con la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético (...) Y en segundo término, a la impronta de absoluto que entraña, al fusionar en un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales” (1999: 21).

[2] En la *Prosa Completa* (2002) el título del texto es de “*Los perturbados entre lilas*” en vez de “*Los poseídos entre lilas*” como se le conocía desde su primera publicación en la antología *El deseo de la palabra* (1975)

[3] Pizarnik, Alejandra (2002) *Prosa Completa*. Barcelona, Lumen

[4] Pizarnik, Alejandra (1982) *Textos de sombra y últimos poemas*. Bs Aires, Editorial Sudamericana.

[5] En los trabajos que hemos revisado se sostiene que el valor cohesivo de estos textos es el sexo, categorizado en lo obsceno. Piña ha escrito que *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* están hermanadas por la presencia de un humor que se apoya precisamente en la recurrencia a lo sexual y lo obsceno, por lo cual, lejos de producir gracia a causa de su desfachatez, genera una profunda angustia” (1999: 39) Así mismo Haydu en su tesis doctoral *Alejandra*

Pizarnik: evolución de un lenguaje poético afirma que los textos de la bucanera y los poseídos poseen “un transfondo netamente sexual y las palabras llevan siempre una connotación obscena” (1996: 121)

[6] Bajtin, Mijail (1974) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores.

[7] Bergson, Henri (1978) *La risa*. Barcelona, Plaza & Janes, p. 875

[8] Benjamin, Walter (1980) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Werkausgabe, vol 1, Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

[9] Pizarnik al experimentar con el lenguaje, sabía que debía enfrentarse necesariamente a la dicotomía significante/significado: “¿Es preciso el ritual de las palabras aisladas y la pérdida de contenido para alcanzar la intensidad expresiva que éste requiere?”(Semblanza, 1984:287)

[10] Pizarnik, 2002: 295

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Altschul, Monique (1992) "Seis cartas inéditas de Alejandra Pizarnik" *Revista Atlántica* 4, pp.1-13.

Aira, Cesar (1998) *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Argentina. Beatriz Viterbo Editora.

.....(2001) *Alejandra Pizarnik*. Vidas Literarias. Barcelona, España. Ediciones Omega.

Benjamin, Walter (1980) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Werkausgabe, vol 1, Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Bergson, Henri (1978) *La risa*. Barcelona, Plaza & Janes.

De Man, Paul (1996) *El concepto de ironía*. Valencia, Ediciones Episteme.

Haydu, Susana H (1996) *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. Washington, INTERAMER, Serie Cultural 53. Organization of American States.

Kierkegaard, Soren (2000) *Sobre el concepto de ironía*. Madrid, Editorial Trotta.

Piña, Cristina (1999) *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Bs. Aires, Ed. Botella al Mar.

Pizarnik, Alejandra (2001) *Poesía completa*. Madrid, Lumen.

..... (2002) *Prosa completa*. Madrid, Lumen.

.....(1992) *Semblanza*. México, Fondo de Cultura Económica.

[*] **Patricia Venti** (Venezuela) es Licenciada en Letras por la Universidad de Zulia (Maracaibo, Venezuela); realiza en la actualidad su tesis de doctorado en la UCM, becada por la Fundación CajaMadrid, sobre Alejandra Pizarnik.

© Patricia Venti 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario