



Una escritura sobre la escritura.
La condición autorreferencial de la escritura
en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* de
Alejandra Pizarnik

Prof. María Clara Lucifora

Universidad Nacional de Mar del Plata
mclucifora@gmail.com

Localice en este documento

Resumen: Este trabajo trata acerca de la condición autorreferencial de la escritura en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, uno de los últimos textos de Alejandra Pizarnik. La poética de esta escritora apunta a la impugnación cada vez más radical de la capacidad referencial del lenguaje. De acuerdo con ello, sus textos finales pueden considerarse una escritura sobre la escritura, porque, a partir de diversas estrategias, el texto se autocuestiona acerca de su condición, poniendo de manifiesto la incapacidad intrínseca del lenguaje para “decir” el mundo y generando la disolución del sujeto.

Complementando las conclusiones, se apela a algunos conceptos de teóricos como Julia Kristeva o Jacques Derrida, que resultan productivos para enriquecer las líneas de entrada al texto

Palabras clave: Pizarnik, autorreferencialidad, diseminación, escritura paragramática

*El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas,
poco a poco reconstruir el diagrama de la
irrealidad.*

(“La palabra del deseo” en *El infierno Musical*,
1971)

La poética de Alejandra Pizarnik posee elementos muy característicos que la distinguen del resto del panorama literario de su época. Si bien su obra se inicia dentro de la corriente neovanguardista de los 50-60, pronto y por las situaciones políticas del país, el contexto literario argentino se caracteriza cada vez más por la militancia de la literatura en el plano político y social. Pero la escritura de Pizarnik continúa por otros derroteros. Alineada con las tendencias fuertemente rupturistas del surrealismo europeo (Mallarmé, Artaud, Rimbaud, Bataille, entre otros), permanece en la búsqueda de una voz propia y en la exploración cada vez más profunda y cerrada del territorio de lo íntimo, signada por “la concepción de que lo poético va más allá de la escritura concreta del poema y afecta a la vida misma” (Piña, 1991: 53).

Desde su poemario *La última inocencia* (1956), se abre la línea de impugnación del lenguaje como instrumento radicalmente insuficiente para representar lo real que llegará al extremo de una certeza acerca de la falta esencial del lenguaje, cuya máxima expresión será: “haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo” [1] y que implicará la clausura de su programa poético-vital (Piña, 1991: 93). La conciencia cada vez más aguda y dolorosa de la insuficiencia radical del lenguaje conlleva el buceo extremo en los laberintos de la subjetividad, construida a través del lenguaje; por lo tanto, si el lenguaje resulta insuficiente para lo real, también lo es para el sujeto que se fragmenta y se disuelve a cada paso.

La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa es uno de los textos en prosa de esta última etapa. Escrito al mismo tiempo que *El infierno musical*, presenta fuertes conexiones al punto de que versos enteros de este último se encuentran replicados en aquél. La particularidad de estos textos finales en prosa es que son, como dice Negroni, textos “hostiles” en tanto el discurso estalla en un descontrol que prolifera, en forma magmática (2001: 171). Por eso, ordenar el mundo que leemos en *La bucanera...* nos resulta incómodo, difícil y hasta repulsivo. Nuestra lógica racional nunca saciada nos incita a abandonar el texto, ante la supuesta incoherencia y la real dificultad, pero una pulsión íntima nos exhorta a seguir, no importan las consecuencias que ello implique para nosotros; y las consecuencias son muchas, porque el texto de Pizarnik no nos deja pasivos, contemplando desde afuera las explosiones múltiples que diseminan el sentido por todas las grietas y fisuras que se presentan; nos interpela permanentemente para hacernos entrar en esa lógica textual: nos pide, nos aconseja, nos amenaza; produce en nosotros un encadenamiento de significantes que resulta infinito y nos dispara en las más diversas direcciones, de las cuales la sexualidad grotesca y perversa es sólo una; nos modifica interiormente abriendo un abismo donde incluso la propia subjetividad se ve amenazada y quebrada, porque nuestro propio nombre dentro del texto (lector) es víctima del delirio significante.

Considerando que la escritura de Pizarnik avanza por esta línea en la impugnación cada vez más radical de la capacidad referencial del lenguaje y que estos textos finales generan su explosión caótica y múltiple, es posible pensar estos “fragmentos” de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* como una escritura sobre la escritura, que, a partir de diversas estrategias, se autocuestiona acerca de su condición y pone de manifiesto la incapacidad intrínseca del lenguaje para “decir” el mundo; una escritura que se cuestiona, que se pone a prueba, que se abre y se traiciona a sí misma en la búsqueda de desenmascarar el simulacro de verdad que el lenguaje intenta mantener.

Si la escritura no puede representar lo real, sólo le queda volver sobre sí misma y permanecer en un espacio que Blanchot llamará “lo neutro”, porque permanece en el *entre*, entre el ser y el no-ser; sin ser algo (sin esencia), sin embargo, está ahí, por lo tanto, existe. Y permaneciendo en lo neutro, esta escritura no hace más que decirse y autorreflejarse hasta el infinito, “diseminarse”, como se analizará a continuación. Este trabajo se propone, demostrar cómo, a través de diversas estrategias, Pizarnik logra poner en cuestión la capacidad referencial del lenguaje e incluso exponer brutalmente el hecho de que (retomando las palabras de Derrida) “no hay nada fuera del texto”. Complementando las posibles conclusiones que surjan, se apelará a algunos conceptos de teóricos como Julia Kristeva o Jacques Derrida [2], que resultan productivos para enriquecer las líneas de entrada al texto que se plantean.

Las múltiples rupturas del lenguaje

*Una vibración de los cimientos, un trepidar de los
fundamentos...*
(“Piedra fundamental” en *El infierno musical*, 1971)

La primera ruptura fuerte y notable en el texto es la que conforma la línea significativa. Las palabras han sido descuartizadas; los semas que las componen han estallado en mil pedazos; el remiendo es inútil; los pedazos se agrupan y se amontonan como pueden (o como quieren). De este modo, el nivel del significado se encuentra fracturado desde la primera y más elemental entrada al texto, porque tanto el escalón fonológico que nos permite ingresar en el texto distinguiendo significados como el nivel morfológico se encuentran quebrados y es imposible mantener las correlaciones de significado-significante que teníamos previamente [3].

Por lo tanto, esta ruptura caótica y delirante de la línea significativa es lo primero que desestabiliza nuestra lectura, porque cada palabra no remite a ningún referente y, sin embargo, nos abre hacia una multiplicidad infinita de sentidos, porque cada sonido y cada sema presente (así como los que suponemos que deberían estar en el lugar de los que están) aportan no sólo la red de sentidos que traen de sus palabras originales, sino también los efectos de percepción sensible al combinarse de una forma nueva y sorprendente, no ya con los criterios de la significación, sino con las operaciones propias de la significancia (en términos de Kristeva).

Partiendo de este punto, la relación palabra-mundo se encuentra quebrada y es imposible de restaurar; lo que sigue es la búsqueda de una salida, de una solución, de una respuesta, aun cuando el vacío se anticipa. Por eso, cuando la escritura se cuestiona su propia capacidad de representar, devela brutalmente el artificio que la constituye: “*Oculto tu voluptad antes que la voz del matante miedo rime esta prosa por pendientes desfavorables*” (94). Ante esto, dos (entre otras) van a ser las líneas que predominen en el texto: decir enloquecedoramente lo obscuro (Piña, 2005: 56) y la incertidumbre, el miedo o la oscuridad en relación a la escritura; lo primero, dicho por la voz paródica [4], irreverente que domina el texto; lo segundo, a cargo de la voz poética que emerge, una y otra vez (a pesar de la voz paródica), cuestionándose, pero sin encontrar respuestas, porque el lenguaje no alcanza: el lenguaje es tan frágil, tan pasajero, tan insuficiente como un “castillito de papel” y tan oscuro e indefinido como “un perro de niebla”.

Ahora bien, esta reflexión autorreferencial se produce en los distintos niveles del entramado textual. Algunos conceptos desarrollados por Kristeva nos resultarán sumamente productivos para analizar las rupturas que sufren los distintos niveles del lenguaje y que podríamos considerar causadas por la irrupción, repentina y violenta, de lo semiótico en el texto, al punto tal que lo simbólico queda totalmente relegado y del agujero abierto entre el significado y el significante no surge el signo, sino un abismo oscuro y vacío. Esta modalidad de lo semiótico es la que produce la redistribución del orden significativo.

Pero si Kristeva podía pensar en estas nociones desde los textos de Bataille, Artaud o Mallarmé, Pizarnik (a quien podemos incorporar a esta línea de ruptura del surrealismo, como dijimos) lleva su texto al límite de esta modalidad de lo semiótico haciendo del nivel significativo un espacio totalmente nuevo y distinto, por el juego desaforado y agotador con la sustancia fónica. Este delirio significativo propone, de manera radical, la diferencial significativa como unidad textual, porque ya no son las palabras, sino la multiplicidad de unidades fónicas y gráficas que se combinan de forma novedosa e “ilógica” (si pensamos en la lógica del habla) y que actualizan la infinitud de los significantes. Se produce, entonces, una red múltiple de correspondencias fónicas que abre el sentido hacia el infinito. Más que en cualquier otro texto, “la diferencial significativa se constituye así en el sistema de la lengua pero *contra* él, ya que no tiene en cuenta las «fronteras léxicas» ni la «normatividad sintáctica» y quiebra la palabra en fonemas o forma grupos fónicos por «semejanza, armonía, contacto»” (Le Galliot, 1981: 243): “*Cuando Coco Panel afrontó al malón con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino -Pietro Aretino- con el propósito de deslumbrar a la pigmeada pleveyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabé el trabuco del oso que se comió mi ossobuco*” (155).

¿Podemos lograr definir de este fragmento un sentido único y regido por nuestra lógica racional? Es imposible. Este fragmento no hace más que marcarnos un “ritmo pulsional” que podemos percibir desde lo sensible a partir de la combinación de sonidos: el uso reiterado de palabras agudas acentuadas en la vocal **o**; la repetición de la combinación de fonemas **tin**; la aliteración de la letra **r**, entre vocales o combinada con las consonantes **t**, **c**, **b** (donde adquiere un sonido de mayor intensidad); también la reiteración de **oso y uco**. Aquí podemos ver, entonces, cómo la diferencial significativa forma grupos fónicos que se relacionan no ya en pos de un significado, sino en la búsqueda de un efecto de musicalización morfológica, lograda a partir de la semejanza, la armonía y el contacto.

Otro ejemplo es: “*Hicieron un baile de presentación de las niñas de sus ojos en saciedad a pene ficticio de las óptimas del desartre*” (134). En este fragmento, vemos cómo determinadas palabras hacen estallar el sentido a partir de asociaciones lúdicas con otros significantes y con sentidos múltiples; por ejemplo, **saciedad** está jugando con el significado propio de la palabra (relacionado a la satisfacción, que de acuerdo al contexto nos remite directamente a la satisfacción sexual) y a la vez, invoca el término **sociedad**, del cual se diferencia por un fonema (que en la lógica del habla es suficiente para distinguir significados), eligiendo uno de ellos y optando por invocarlos a ambos, no distinguiendo, sino fusionando, haciéndolos chocar y anulándolos como tales; además, se está parodiando el acontecimiento social de presentar niñas en sociedad con un baile, niñas que son todavía pequeñas e inocentes, pero, por el contexto, podemos suponer que en este caso no es así, o sí, no sabemos. Lo siguiente es lo que nosotros podemos esperar: la expresión “a beneficio de...”, totalmente desarmada y rearmada en una dirección que acentúa la primera relación (y la del texto en general) con la sexualidad y lo obsceno: beneficio, se divide en dos y se reemplaza: **pene - ficticio**. El órgano sexual masculino se expone crudamente y se le aplica un adjetivo novedoso para él, parodiando o burlando el discurso de lo masculino y poniendo en relación la escritura con lo sexual; además, cambia completamente el signo de la expresión que podemos suponer que reemplaza: a beneficio y le da un sentido irreverente y ¿negativo? A esta altura, no sabemos si lo ficticio resulta positivo o negativo. Por último, las beneficiarias de este “*pene ficticio*” son “*las óptimas del desartre*”, en clara relación con Sartre y toda su teoría existencialista que resulta saqueada y vapuleada por el sólo hecho de encontrarse aludida en este contexto. Vemos entonces cómo se produce el choque inesperado de los significantes (tanto palabras como semas), los cuales entran en movimiento a partir de una operación compleja y multívoca que produce efectos de significación que se hacen infinitos cuando se vuelve a situar estas unidades lingüísticas en el espacio intertextual, es decir, en los distintos contextos posibles.

Como decíamos, el nivel sintáctico también se ve dislocado, porque si bien mantiene las estructuras sintácticas sin fracturas notables, sí “rellena” esas estructuras con palabras extrañas, nuevas o con clases de palabras que no se corresponden con la función sintáctica que ocupan en el texto [5]; por ejemplo: “*Malmirada por la bruja que Brujas la muerta*” (94). Esta oración podría tener muchas interpretaciones distintas, según se resolviera de diferentes formas su extraña estructura sintáctica. Una de ellas podría ser considerar que el sustantivo (propio, de acuerdo con la mayúscula) “*Brujas*” está puesto en función de verbo, como una acción, desde ya negativa según el contexto, que realiza la *bruja*.

En este sentido, las leyes del habla (como la de equipotencia o la de conmutabilidad que menciona Kristeva) también se ven fuertemente conmovidas. La repetición no es un error o una anomalía cacofónica; cada repetición se carga de un nuevo sentido, de modo que esa palabra es la misma y a la vez, totalmente otra: “*una lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día... la empuje con la suya propia amén de la lengua embalsamada del tigre; y por menos que Shiva intente reanimarla con sus ocho lenguas...*” (139).

En cuanto a la ley de conmutabilidad también es violada al fijar las unidades del lenguaje poético en una situación témporo-espacial precisa dentro del texto, de modo que todo cambio supone un cambio capital de sentido. De esta forma, sería imposible alterar el orden de cualquiera de las frases que citáramos del texto de Pizarnik, sin cambiar el sentido.

En concordancia con esto, se observa, además, el uso ilógico de conectores, de modo que las frases que componen el texto, parecen estar hiladas, y sin embargo, su relación es totalmente absurda: “*En efecto: ella tiene que dejar que él la bañe...*” (139); incluso los conectores están desarticulados, como en este caso: “*quien, por otra parte (o por la boca) permaneció tan silencioso...*” (139).

También la puntuación colabora en esta pluralización caótica de sentidos a partir de, por ejemplo, las enumeraciones de elementos inexistentes e irrisorios que abren el sentido en infinitas direcciones: “*(rarefacción central; sueño de ducha propia; sala de pingmeo-pong-meo; biblio-teta; pelos de virgen; pasacalles; moños; pompones; cintitas en güelfo de Marta Cibellina; etcéterita)*” (56).

Otro ejemplo es el uso de paréntesis, los cuales, en ocasiones, introducen paradojas y abren vacíos de sentido: “*...la boutique de Coco Panel, quien, como va vestida (no va puesto que está sentada) parece un gordo semidesnudo. En cuanto al Dr. Chú, está desnudo (en verdad, va y viene hablando de Miguel Ángel)*” [6] (154).

Sumado a esto (y en parte, como consecuencia), resulta imposible encontrar coherencia semántica. Al estallar los niveles anteriores por el ingreso desmedido de lo semiótico, lo semántico se ve totalmente traicionado y detonado, tanto por la construcción de expresiones cuyo sentido es imposible de producir a través de la lógica del habla (como vimos en los ejemplos anteriores). Enfrentarse al texto es reconstruir el sentido a partir de los elementos sin sentido que se presentan (Venti, 2003). Esto produce la ruptura radical del lenguaje con la referencia. Las palabras pierden el significado semántico que se les atribuye y adquieren nuevos sentidos en función del nuevo espacio donde se encuentran situadas. Y si bien, esta reacción contra el lenguaje no puede hacerse (paradójicamente) más que desde el lenguaje mismo, estas múltiples fracturas producen en él un efecto de implosión de modo que su capacidad referencial desaparece en provecho del resto de los efectos (considerados generalmente como secundarios) que puede producir.

De este modo y habiendo reparado en el quiebre de lo fónico, lo morfológico, lo sintáctico y lo semántico incorporados, de forma violenta, a una nueva lógica, podemos observar que, en *La bucanera...*, el nivel cultural (por llamarlo de algún modo) se ve también dinamitado, porque “su impronta transgresora y destructiva, no sólo [respecto] de la lengua misma, sino de la cultura en general” (Piña, 2005: 51).

Este texto, al modo de una bomba, se sitúa en el medio del espacio cultural occidental, lo hace estallar en mil pedazos y recolecta los restos y escombros incorporándolos de forma caótica e irreverente. También el título presenta una imagen clara de esto: la *bucanera*, es la pirata, es aquella que saquea, roba, junta lo que sea, con más o menos valor, que no respeta las leyes, cruel y despiadada, sin patria, “náufraga” del lenguaje, en este caso.

De este modo, incontables discursos (otros textos, autores como Borges, Sade, Sartre, Tolstoi, Homero, idiomas como francés o inglés, convenciones sociales como la que hemos mencionado de la presentación en sociedad, habla del lunfardo o el coloquialismo rioplatense, los mismos textos poéticos de Pizarnik, entre muchos otros) se cruzan en la red textual, dando lugar al fenómeno de transposición [7].

Por este fenómeno, el significado poético es cruzado por estos diversos discursos que provienen de distintos lugares (enunciados anteriores, citas, reminiscencias), es decir, que son extraños a la red de escritura del propio texto. Si bien Kristeva afirma que la lectura de estos otros códigos es simultánea a la lectura del texto, en el caso de *La bucanera...*, la lectura del texto es la lectura de estos otros discursos que constituyen el propio texto al modo de un “mosaico de citas”, porque “además de destruir la primera instancia de articulación -el lenguaje-, pulveriza su instancia superior de configuración: los monumentos culturales” (Piña, 1991: 57). De este modo, se crea un espacio textual múltiple, donde los distintos discursos se cruzan en relación de negación mutua [8], a través de distintas estrategias de intertextualidad como la hibridación genérica, la silepsis, la alusión, la citación y la parodia (Venti, 2003).

Por lo tanto, la transposición abre una nueva red y obliga a considerar las palabras en su relación con el conjunto de contextos, abriendo su unidad a una infinidad combinatoria, que la hace, por lo menos, doble (una y otra), lo cual profundiza la pluralización de sentidos y el alcance infinito del texto en relación al doble proceso de escritura y lectura.

A partir de las rupturas fonológicas, sintácticas, semánticas y culturales, lo simbólico va quedando cada vez más relegado, al irrumpir con violencia desenfrenada lo semiótico según el ritmo de las combinaciones fónicas, el diálogo caótico y delirante de las múltiples voces, la incorporación sumamente irreverente de la cultura, las alusiones sexuales que saturan el texto hasta que no queda nada “fuera-de-escena”, entre otros procedimientos.

En forma complementaria a la transposición, funciona la negatividad, porque si el texto es el lugar en el que se cruzan varios sistemas significantes, la negatividad completa la definición del lenguaje poético como un “espacio de donde «gramas móviles» producen el sentido y como una escritura que es «cuestionamiento escrito del código, de la ley y de sí misma»: la escritura paragramática [9]” (Le Galliot, 1981: 253).

La negatividad es la operación que consiste en negar la lógica biunívoca del orden de lo simbólico planteando un juego de oposiciones, para introducir una lógica, o mejor dicho, otra *fuera-de-la-lógica*. Así, el orden del lenguaje poético admite la posibilidad de afirmar la presencia simultánea de lo lógico y lo no-lógico, del ser y del no-ser, de lo posible y lo imposible, de lo real y de la ficción, de la palabra y la escritura [10], enunciando lo que no existe. En un primer momento, *parece* designar lo que es, pero esos significados que “pretenden” remitir a referentes precisos integran términos que el habla designa como no-existentes. En *La bucanera...*, este mecanismo de negatividad es llevado hasta el límite de las posibilidades porque los lexemas utilizados presentan “imágenes” o “realidades” ilógicas, absurdas, inusitadas: “Pequeño ciervo mueve diminutos ciervos” (94); “El coatí calzóse los patines del lobezno y, tras asegurarse de su higiene pernal, lanzóse a la pista de hielo dorado...” (139). O porque dentro de los mismos lexemas se producen choques de significantes que unen referentes totalmente diversos: *prorrumpiensa*, *predigritababá*, *esperculanza* (139).

En este doble movimiento de transposición y negatividad, se constituye entonces el espacio paragramático, es decir, el espacio “vacío”, en el que “las leyes lógicas del habla son conmovidas, se disuelve el sujeto y en lugar del signo se instaura el choque de significantes que se anulan mutuamente” (Kristeva, 1981: 89). Y es en esta coordenada de la escritura paragramática, donde encontramos situado el texto de Pizarnik, porque la irrupción de lo semiótico que corta el orden de lo simbólico y hace estallar el sentido, pone en cuestión el estatuto mismo de la escritura. Por lo tanto, la constitución misma del texto (sus procedimientos, sus operaciones) puede ser pensada como un devaneo en torno a la escritura misma y a la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad.

La disolución del sujeto

*No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces.
("Piedra fundamental" en El infierno musical,
1971)*

Habiendo analizado las múltiples rupturas lingüísticas que el texto presenta y el cuestionamiento radical a la capacidad referencial del lenguaje, la constitución del sujeto resulta un aspecto insoslayable.

Si consideramos que el sujeto deviene con el orden de lo simbólico y se configura a partir de la lógica del habla, podremos advertir que la escritura paragramática abre una brecha en la que éste se experimenta como cuestionado, asumiendo ese pensamiento que se anula y volviéndose, de ese modo, un *sujeto cerológico* (no-sujeto). Decimos no-sujeto, porque se disgrega ante la deconstrucción de las leyes de esa lógica y se sitúa en un espacio exterior al gobernado por el signo (porque no depende de él): en el espacio “vacío” de la escritura paragramática [11].

En *La bucanera...*, la disolución del sujeto se da a partir de diversas estrategias, de modo que, a lo largo del texto, es posible advertir un sujeto múltiple e indeterminado, que se configura, se disuelve y se reconfigura continuamente al ritmo de lo semiótico que irrumpe brutalmente. Es un no-sujeto que cuestiona la condición de la misma escritura y, en ello, su propia condición.

En primer lugar, si observamos los pronombres utilizados tendremos pronombres tanto de primera, de segunda y de tercera persona. La primera marca subjetiva es el pronombre de primera persona “*me*” al inicio de “Praefación”. Por lo tanto, podríamos suponer que el texto estará signado por la presencia de este tipo narrador (aunque quedara por determinar el punto de vista y el grado de saber); pero inmediatamente advertimos una segunda persona a la que se dirige: *acceptes*. Hasta aquí podría no resultar conflictivo o extraño: una primera voz se dirige a otra en un tono que podríamos caracterizar como vulgar, informal, coloquial: “*Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentico llamado hascich*” (94).

Ahora bien, el problema se presenta cuando en un cambio de registro (y aparentemente de voz) continúa emergiendo la primera persona: “*Voy a entrar en mi castillito de papel acompañada por un perro de niebla*” (94). El lirismo que caracteriza este fragmento como otros (en consonancia con el discurso del sujeto poético de *El infierno musical*) choca inevitablemente con el discurso grosero, descuidado y obsceno de la que creíamos la voz narradora.

Avanzando en la lectura, nos encontramos con una nueva intervención de esta voz lírica (“*¿Pero no resulta medio afligente ser la única naufraga sobreviviente...*”), rechazada y reprendida por la voz obscena o paródica: “(*Seguí, no seas vos también la marquesa Caguetti*)” (94).

Se abre, entonces, un diálogo entre dos voces [12] que se hacen cargo, alternativamente, del discurso utilizando la primera persona. Entran en conflicto en el uso de la segunda persona, fenómeno que se da desde la voz paródica hacia la voz poética y no al revés, lo cual resulta llamativo; se produce, entonces, un desdoblamiento de la voz narradora, fenómeno recurrente en la poética de Pizarnik.

Además, ambas voces se contaminan a lo largo del texto, porque la voz poética utiliza en sus intervenciones algunas operatorias lingüísticas propias de la voz paródica: “*Oculto tu voluptad ante que la voz del matante miedo...*” y la voz paródica utiliza el discurso lírico para parodiarlo: “*En cuanto a ella, dulce como una boa, digo como una cabra, y enredada en su mishín como una cobra...*” (134). Incluso, a veces, es imposible distinguir cuál de las dos se está expresando: “*hoy quiero salir de este texto temprano para poder comprar bonetes y otras cosas que callo*” (138).

Todo el texto, por lo tanto, se encuentra signado por este diálogo permanente entre (por lo menos, por ahora) estas dos voces: la voz paródica, en algún momento llamada “Alejandra” y que se hace cargo del supuesto “cuento” que se está narrando: “*El cuento de Alejandra es para todos...*” (136); y la voz poética

(llamada Sacha: “*No seas boluda, Sacha*” (133) cuya emergencia fisura la consistencia (minada también por otras voces) de la voz paródica. Sin embargo, en este choque, ambas salen heridas y a la vez fortalecidas, porque se produce una nueva bifurcación para la polisemia que genera el texto.

Además, podemos observar que así como la primera persona a cargo de la narración (si es que se puede llamar así a la sucesión caótica e ilógica de escenas), en ocasiones, parece mantener la distancia y situarse por encima del texto (al modo de un narrador omnisciente): “*Los amantes parecían, abrazados, una urna electoral. Por desgracia hicieron un batuque de la maroshka y tuvieron que sacarlos a patadas con cotorra y todo*” (134)

En ocasiones, también ingresa al texto a modo de personaje (o “persopeje”) de modo que trastorna todo el estatuto textual: “*De repente tuvo ganas de pasear por este texto y telefoneó a Merdon y Merdon a mí*” (154).

A veces, se transforma en una primera plural, en masculino: “*nosotros le diremos redimiéndolo y remendándolo*” (133); de modo que ya no podemos determinar a quiénes incluye ese plural.

Es interesante también reparar en el hecho de que cada una de ellas (desde sus modalidades discursivas [o no]) reflexionan sobre la escritura; porque estas alusiones autorreferenciales permiten suponer que, tal como decíamos en la Introducción, este texto es una escritura sobre la escritura, si observamos que todas las operatorias del lenguaje, todas las categorías textuales e incluso estas mismas reflexiones ponen en tela de juicio la condición del lenguaje; por ejemplo: “*Yo... mi muerte... la matadora que viene de la lejanía. ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?*” (133). Este fragmento abre la escritura a una zona indefinida en cuanto al sujeto y su condición precaria en relación al lenguaje, marcada por la imposibilidad de fijar referentes a los pronombres o a las desinencias verbales, la presencia simultánea del yo y su propia muerte; la matadora como entidad sin nombre, sin identidad, sin procedencia definida; la lejanía como el espacio más allá, donde se origina la muerte, de donde proviene la amenaza. Se suman estos elementos lingüísticos dos preguntas: la primera presenta la conciencia de una falta, de una ausencia, de una espera imposible, nunca satisfecha; la segunda remite a una incesante huida, que debe seguir, a pesar de todo, pero sin especificar a dónde y por qué. Ambas preguntas apuntan a indagar el tiempo de acontecimientos que no llegan (a través del pronombre cuándo) y que el sujeto no puede determinar; producen la idea del devenir incesante, imparable, de lo siempre deseado y nunca alcanzado. Además, resulta totalmente incierto qué es lo esperado, por la indeterminación del pronombre neutro lo (que) y la ausencia de otros datos. Todo esto no hace más que continuar socavando la idea de un sujeto definido y unívoco [13].

Pero no sólo la voz narradora se desdobra y se disuelve. También el lector entra en el texto de modo indeterminado y es víctima del delirio significativo que desestabiliza su identidad, su condición y lo hace ingresar en esta lógica fuera-del-habla y, por lo tanto, en la negatividad del lenguaje poético: “*Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor*” (94); imagina sus cuestionamientos pero al modo del texto, determinándolo de antemano: “*Si algún lector preguntase: ¿y qué carajos hizo en nueva york?*” (133); es víctima también de la ironía y el humor: “*mis pajericultos lectores*” (156). Cuando tiene que disculparse por sus decisiones, lo asimila a una nueva categoría a partir de un ruido relacionado para nosotros con lo vulgar y grosero, con lo que no sólo disminuye notablemente la importancia de sus opiniones sino que lo hace parte de este juego significativo que quiebra la relación con el significado: “*... el lector y el eructor me perdonarán que no consigne...*” (138). Tampoco respeta, e incluso se rebela, contra la posible opinión del lector a través de la composición de una nueva palabra: *aprobamierda*.

Además, lo hace entrar en el texto a modo de diálogo y pone fuertemente en entredicho la condición misma de la lectura: “*les digo, lectores hinchas, que si me siguen leyendo tan atentamente dejo de escribir. En fin, al menos disimulen*” (133); la supuesta expectativa de todo escritor es tener lectores que lo lean atentamente; sin embargo, aquí es cuestionada (a través de la parodia) esta expectativa y el estatuto mismo del lector dentro del texto: ¿quién es? ¿qué se espera de él? ¿cuáles son las operaciones textuales que puede realizar respecto a este texto? No lo podemos decidir.

También los personajes son presentados como no-sujetos, desde el momento en que no son personajes sino *persopejes*, nombre que indica una máscara detrás de la cual no se esconde nada: “*Con esto desapareció nuestro nuevo persopeje, el gran patinador Zózimo*” (139). Por ejemplo, este *persopeje* nunca fue nombrado hasta el momento y nunca es vuelto a nombrar. Van entrando en escena y saliendo de escena sin lógica, sin motivos, sin caracterizaciones ni relaciones precisas entre ellos.

Signados por la ambigüedad, van cambiando de nombres, de identidad sexual, de apariencia; van desfilando sin realizar acciones concretas o definirse por sus discursos (ni por nada); son también disfrazados y pierden en ello su condición de humanos (si es que se los puede encerrar en esa categoría y si es que hay alguna categorización posible en el texto): “*vestida como estaba de mujer-sandwich (así como Bosta Eatson de hombre-pancho y de mujer-berro)*” (134).

En este punto, es posible retomar las palabras de Patricia Venti: “El lector está ante un entramado de voces y registros discordantes que configuran y/o disuelven un exasperado diálogo con los más diversos contrastes y yuxtaposiciones... En este sentido, parece ser que el único fin de la narración es producir una idea sobre la escritura” (Venti, 2003). La disolución del sujeto en todas sus posibles configuraciones textuales es otra muestra de que la escritura no hace más que hacerse a sí misma y referirse a sí misma y que, en este espacio, vacío, fuera-de-la-lógica, el “sujeto hablante” (contrapuesto al no-sujeto cerológico) no tiene lugar.

La pérdida de los últimos vestigios de referencia

*Alguien demora en el jardín el paso del tiempo...
 (“Los poseídos entre las lilas”, III en El infierno
musical, 1971)*

Como hemos observado hasta ahora, enfrentarse a un texto como éste implica vagar en un espacio caótico, sumamente incómodo, oscuro, arduo, lleno de escombros. No hay “tablas de náufrago” de donde asirse, no hay mareas que nos dejen, más tarde o más temprano, en la playa, no hay un piso seguro donde establecerse, es más: no hay nada seguro.

Cotidianamente, la lectura no sólo implica conocer el vocabulario y decodificarlo para construir la semántica del texto o que esas formas lingüísticas (gramaticales o léxicas) posean un significado de acuerdo con la situación en la que se escribe el texto y con la situación en la que se lee, sino también una operación de ordenamiento lógico de acciones, de personajes, de espacios, de tiempos que resultan coherentes en el nuevo mundo imaginado que nos presenta el texto (en eso consiste la verosimilitud).

Sin embargo, aquí, habiendo advertido ya las múltiples rupturas que se producen en los distintos niveles del lenguaje y la disolución del sujeto, es posible analizar cómo las otras coordenadas del relato: secuencia narrativa, tiempo y espacio, también están dinamitadas [14].

En primer lugar, resulta imposible rastrear la secuencia narrativa; como dice Venti, la memoria nos juega una mala pasada de modo que, finalizada la lectura, resulta imposible CONTAR de qué se trata lo que hemos leído; y esto es así sin importar la cantidad de veces que lo leamos. Tal como lo podíamos intuir, la escritura se sobrepone de modo absoluto a la historia, porque no hay nada fuera de la escritura, no queda nada que contar si quitamos el discurso; por eso, decimos que es escritura de una escritura: está poniendo de manifiesto que no se refiere más que a sí misma una y otra vez, sin exterior, permaneciendo en el entre. El siguiente fragmento quizá pueda darnos una idea del movimiento de esta escritura que no narra:

... tanto desentrañar el silencio de la noche de los cuerpos, cuando ella se abre como una boca y él le pone algo mejor que una tapa, esto es: algo de un color altivo, de sonidos delicados y temibles como un pífano haciendo el amor con una jeringa. En fin, algo parecido a un dios que entra a los tumbos en un alma donde la noche oscura se inflama por silencio y por escalas celestes, ya no hay qué contar, pues todo se convierte en el silencio de la noche (139).

La narración del acto amoroso, utilizando el discurso parodiado de la poesía mística, abre el abismo de la escritura: el momento del orgasmo es el punto donde este vacío tiene lugar y el lenguaje resulta insuficiente; y no sólo eso sino que expresa esa insuficiencia en una negación rotunda, intensificada por el adverbio temporal inicial: “ya no hay qué contar”. Quizá podría ser ésta una de las claves de interpretación del texto que dice obsesivamente lo sexual, tanto para descubrir las vinculaciones entre sexualidad y lenguaje y ostentar lo obscuro (Piña, 1991: 52), como para pensar la escritura. Si en términos de Derrida, la diseminación (que juega con la similitud entre *sema* y *semen*) se produce por el pliegue del texto que puede abrir ciertos blancos [15] que se reflejan y se repiten, produciendo réplicas que pluralizan el sentido hasta el infinito, todo el discurso sexual diseminado por el texto (ya sean las expresiones, las palabras, los morfemas o incluso los sonidos como /j/), puede estar abriendo el espacio abismal de un “orgasmo textual” que hace obsoleta la historia o la materia del texto: “ya no hay qué contar”, sólo queda la escritura [16].

El espacio también es indefinido y múltiple. La mención de espacios inventados que nos resultan imposibles de imaginar, porque no hay marcas textuales que los definan y que por asociaciones fónicas nos disparan en diversas direcciones, continúa disolviendo la referencia extratextual y abriendo nuevos vacíos en esta escritura. Incluso cuando se alude a nombres de ciudades “reales” (*Jaén, Pernambuco, New York*), no son más que eso: nombres cuyos fonemas entran en el juego caótico y desaforado de la sustancia fónica. Los lugares no son espacios tal como los conocemos, sino también espacios intermedios, provisionales que al punto que son nombrados se disuelven y se reconfiguran en otros, similares pero igualmente otros, como sucede por ejemplo, con la *boutique de Cocó Panel* y la *botica rocó de Cocó Anel*.

Con respecto a este punto, es interesante observar cómo hacia al final del texto se menciona un país inexistente: *Dentáfrica* y que, sin embargo, sirve de justificación a la hora de asegurar (en una provocación extrema y singular) la relación del texto con el realismo: “*Algunos -yo la primera- me reprochan el «realismo»: situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierto, la verosimilitud torna mi relación intolerable*” (157). Esta cita resulta terriblemente repulsiva y contradictoria, estableciendo una fuerte paradoja (propia del lenguaje de Pizarnik) con todo el resto del texto [17].

Por último y fuertemente relacionado con el siguiente apartado, es posible rastrear las referencias al espacio textual que se diseminan por todo el texto. Expresiones tales como: *entrar en mi castillito de papel, salir de este texto temprano, pasear por este texto* (y muchas más que se encuentran desperdigadas por todos los fragmentos de *La bucanera...*) y las consideraciones sobre la precariedad de los espacios construidos a lo largo del texto, hacen pensar en la precariedad de este mismo texto que resulta sólo un espacio efímero, provisorio, sin seguridad, sin definición y vuelve a surgir, entonces, la idea de que esta escritura es sólo un espacio del afuera, donde el sujeto al practicarla, se arriesga a permanecer en ese afuera del ser, del mundo, de la ley, sin poder volver, porque ya no hay a dónde volver; como expresa Blanchot: “La escritura [y podríamos decir también la lectura] no sólo es, en esencia, incierta sino que escribir ya no es conservarse intacto en la pureza del círculo cerrado, es atraer a las alturas las fuerzas oscuras, entregarse a su extrañeza perversa y tal vez vincularse a lo que destruye” (Blanchot, 1993: 314). Evidentemente, el cierre cada vez más profundo y asfixiante del programa estético-vital de Pizarnik por la constatación de la falta esencial del lenguaje, la llevó a permanecer en este afuera de la escritura sin posibilidades de volver, descubriendo al final de su vida cuál era “La tierra más ajena” que, quizá sin saberlo, ya había evocado en el título de su primer poemario.

Diseminación infinita

*¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a
lo estéril, a lo fragmentario...
 (“Piedra fundamental” en *El infierno musical*, 1971)*

Habiendo analizado en *La bucanera...* las rupturas extremas del lenguaje y la (des)configuración de las categorías textuales y habiendo concluido en que todas estas estrategias no hacen más que romper radicalmente el vínculo del lenguaje con lo real, es necesario, ahora, reparar en cómo el texto se constituye a sí mismo (lo cual ya fue atisbado en el análisis), prescindiendo de toda referencia y multiplicando (diseminando) su sentido hasta el infinito. De este modo, la puesta a prueba de la condición de esta escritura (ya sea como experiencia de vida y de muerte o como único instrumento para representar el mundo y, a la vez esencial y definitivamente insuficiente) se da en el devenir de la escritura misma, que deja de decir el mundo, para corporalizarse, hacerse a sí misma.

Para tratar de descubrir este proceso de constitución de la escritura, es necesario retomar la noción de escritura paragramática elaborada por Kristeva y ponerla en estrecha relación con la operación textual propuesta por Derrida llamada *diseminación*, porque ambos “conceptos” consideran el espacio textual como un espacio de movimiento de unidades sémicas que prescinden de las referencias externas y pluralizan el sentido sin poder “reconocer el trayecto de la letra” ni poder “otorgarle un lugar fijo al sujeto” (Derrida, 1975: 338), al cual cuestionan al mismo tiempo que al código y que a la lógica racional [18], configurando otra fuera-de-la-lógica, que permanece aparte del ser (como dice Kristeva).

Como hemos analizado hasta ahora, *La bucanera...* es una escritura que ha abolido lo referencial “a paladas”, de modo que todo el texto está tejido para no imitar nada, no referirse a ninguna realidad exterior y volverse sólo sobre sí misma y, a la vez, remitirse también a otras escrituras, que lo cruzan y amplían el movimiento de proliferación sémica.

Es interesante reflexionar de qué modo la escritura se vuelve sobre sí misma, constituyéndose sin exterior posible, diseminando sentido infinitamente. Pero antes, resulta necesario recordar cómo Derrida analiza este fenómeno en los textos de Mallarmé. En primer lugar, advierte la presencia de ciertos “blancos” que se presentan en el texto **como** un objeto empírico conocido, como un “tema” (sólo en apariencia); sin embargo, ese sema (o semas) es, en realidad, un pliegue que, mediante un movimiento trópico (metáforas o metonimias) se vuelve hacia todas las unidades sémicas que podríamos identificar en relación al mismo “tema” (que no existe en sí), abriendo y cerrando el abanico textual [19]. El movimiento de este abanico despliega y repliega las diversas valencias semánticas relacionadas con el blanco y abre el espaciamento, es decir, el himen entre todos los efectos de sentido generados por ellas, que son puestos en relación de diferencia y semejanza. El blanco, entonces, puede ser leído como la totalidad de esas valencias semánticas

relacionadas con él, pero sin embargo, no es una valencia más porque no tiene sentido. Y aquí es donde el uso del término “blanco” (como no-color) se relaciona íntimamente con la poética de Mallarmé, porque Derrida identifica que en la aparición de cada contenido “blanco”, es decir, de cada blanco “pleno” (nieve, cisne, papel, virginidad, etc.) es el tropo (metáfora o metonimia) del blanco “vacío”, que es ese no-sentido del espaciamiento, la desaparición, el vacío que abre el himen en la escritura y que convierte la finitud polisémica en infinitud. Ese blanco vacío está en todo el texto y sin embargo, no está en ningún lado; es replicado por diversas representaciones (entre ellas, el blanco gráfico de los márgenes), inserta al blanco (vacío) como blanco (contenido) entre las valencias semánticas e inserta al himen uniendo las valencias en una serie y poniendo sus sentidos en relación entre sí, de modo que resulta imposible llegar a reunirlos y dar con una descripción del propio blanco. Según Derrida, el blanco (vacío) en Mallarmé no sólo se inserta en la serie de blancos (temáticos) sino en todas las series semánticas y produce efectos de cadena y ruptura de sentido que se propagan en todo el texto, haciendo fracasar la “lista de temas” y constituyendo una “estructura topológica que circula infinitamente sobre sí misma, mediante el suplemento incesante de una vuelta de más” (Derrida, 1975: 377- 397); y en esto consiste la diseminación.

Ahora bien, como decíamos, se podría pensar que la “noción” de blanco de Derrida está fuertemente ligada a la poética de Mallarmé, que apela de forma recurrente a figuras o imágenes blancas, luminosas que, de algún modo, resplandecen en su reflexión sobre la escritura (aún cuando esa luminosidad sea también la claridad eneguedora del abismo).

Sin embargo y teniendo en cuenta el epígrafe del apartado, sería posible pensar que en la escritura de Pizarnik más que hablar de “lo blanco” podríamos hablar de “lo negro” [20], y no sólo por elegir otro no-color, contrario al blanco y que aún puede tener el mismo efecto de vacío, sino porque realmente las valencias semánticas que se replican, resuenan y repercuten en toda la escritura son oscuras, estériles, fragmentarias (tal como expresa el epígrafe). Los negros “contenido” (como podríamos llamarlos) son muchos y, tal como decíamos, se repiten no sólo en *La bucanera...* sino también en *El infierno musical: la oscuridad, la sombra, la noche, la locura/loca, el silencio, la desnudez, la rosa como símbolo de la muerte, el naufragio o la náufraga, la risa negra, la muerte, la nada, el espejo, el jardín (como el no-lugar de la escritura), la bruja, la negra demonia, el miedo, la lejanía, la tinta china...*

De este modo, los diversos semas que aluden, generan o se caracterizan por lo negro o lo oscuro se vuelven metáforas o metonimias del negro “vacío”, que abre el texto a la infinitud polisémica, impidiéndole cerrarse en una totalidad de sentido, aún cuando esta totalidad esté conformada por una multiplicidad de sentidos; porque ésa es justamente la diferencia entre “polisemia” (tal como es entendida por la crítica actual) y “diseminación”: la primera apunta, considerando la multiplicidad, a un horizonte final de sentido; en cambio, la diseminación no cierra nunca el texto, al contrario, lo amplifica, lo dispersa lo agrieta, lo “disemina” en infinitas trayectorias que resulta imposible juntar en algún punto [21]. Cada vez (y no son pocas) que uno de estos términos o “valencias semánticas” (en términos de Derrida) aparece en la poética de Pizarnik, (re)produce esta apertura que no se deja cerrar en un único sentido ni en la primera lectura ni en las incontables lecturas siguientes. Y no sólo eso, sino que, además, cruza la serie sémica autorreferencial (entre otras series que se podrían rastrear) constituida por: *lector, texto, escritor, escribir, lenguaje, lengua, verosimilitud, palabra, frase, cuento, leer, voces, canto, cantar, etc.*, tiñiéndola de esta oscuridad abismal y abriendo esta escritura sobre la escritura al espacio del afuera, del entre, al no-lugar, donde el sujeto se diluye, se corre, desaparece. Una vez más, entonces, podemos volver sobre el epígrafe: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentario”. El sujeto avanza (y se pierde), junto con su escritura, en una carrera perpetua hacia el abismo: “¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?” No hay respuestas; nunca o siempre; imposible saberlo; sólo queda el silencio de lo negro que repite una y otra vez la abertura, imposible de cerrar.

Y estos negros, que se diseminan por todo el texto, intervienen no sólo en la serie sémica con la que se identifican, sino en todo el resto de las series, generando un juego que “desarticula la palabra, la despedaza, hace trabajar sus parcelas” (Derrida, 1975: 382). Si bien esto puede funcionar en un texto donde el nivel fonológico/morfológico no está quebrado visiblemente, podemos pensarlo como un juego mucho más subversivo y radical en este texto donde, como vimos, las rupturas que fracturan todos los niveles del lenguaje **constituyen** el texto. Como decíamos, esta escritura que trabaja en contra de la capacidad referencial del lenguaje no tiene más remedio que utilizar ese mismo lenguaje del que reniega para constituirse, y aún así, logra romper con todas las redes referenciales para constituirse como escritura que no tiene más referencia que sí misma y sus propias operatorias.

Sobre la poética de Pizarnik se cierne, entonces, una oscuridad que la cubre y que transforma la escritura en el punto vacío del que no hay retorno: “*Vos, lector, pedís diálogos, no paisajes. Pero en este lago caen lamentos, palabras, nombres, yo no sé lo que he oído, sólo digo que ahí estaban los que miran con ojos de un color imposible*” (159). El color imposible es ese negro “vacío” y abismal que hunde al sujeto en la noche de lo desconocido.

Conclusión

Por todo lo dicho, podemos concluir en que *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* es una escritura sobre la escritura. A través de las diversas operatorias analizadas, logra poner en cuestión y socavar el vínculo del lenguaje con la realidad, y, al mismo tiempo, reflexionar acerca de la escritura misma, como espacio nuevo, plural, donde emerge el lenguaje, pero donde el sujeto ya no tiene lugar.

Así como dice el epígrafe general del trabajo: “*El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealidad*”, este texto destruye el lenguaje y lo reconstruye para poder diseñar un nuevo espacio donde el mundo real no tiene cabida, porque toda tentativa de ponerlo en la escritura ha fracasado. El lenguaje resulta una falta esencial que el sujeto experimenta como extremadamente dolorosa; toda su experiencia vital se encuentra comprometida en esta imposibilidad radical que signa la escritura. Ante esto, no hay más caminos que volver una y otra vez sobre la misma escritura, que constituye este no-lugar donde ninguna categoría se mantiene, donde todo se trastorna y desaparece en el abismo de lo negro. La irrealidad de la que habla la cita se podría pensar como una “anti-realidad”, porque las operatorias del lenguaje que presenta este texto se vuelven, voluntariamente y de modo fuertemente subversivo, en contra de la realidad; no es sólo negarla, sin considerarla en lo absoluto, sino producir un movimiento que decididamente trabaje en socavar todos los cimientos sobre los que se funda la ilusión referencial del lenguaje.

Aún a pesar de no haber sido casi considerado por la crítica, el texto de Pizarnik resulta, de este modo, una instancia insoslayable en este proceso de cuestionamiento del lenguaje y de postulación del espacio de la escritura como un espacio entre, como un no-lugar, donde el lenguaje emerge con todos sus poderes oscuros y magníficos, sin otro fin que sí mismo y diluyendo, sin remedio, al sujeto que permanece en ese devenir de la escritura, aún a costa de su propia existencia.

Notas

- [1] Este verso pertenece a *El infierno musical* (1971), poemario que escribe al mismo tiempo que *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Si bien el poemario es una “conversión” del texto teatral *Los poseídos entre las lilas* en un texto lírico, también se encuentra fuertemente relacionado con el texto que será analizado en este trabajo, como veremos.
- [2] En ocasiones, se mencionará inevitablemente a Maurice Blanchot, quien como “padre de los post-estructuralistas” ya delinea los “conceptos” (por llamarlos de alguna forma) de los pensadores que formaron parte del post-estructuralismo francés.
- [3] En relación a esto, fue elegido el epígrafe del apartado. La aliteración de la letra r que da idea de conmoción, temblor, movimiento en relación a las palabras *cimientos* y *fundamentos* que aluden a las bases o puntos de partida, podemos relacionarlas con estas rupturas de los niveles más básicos del lenguaje desde donde comienza la construcción del significado al momento de enfrentarse a un enunciado. Los fundamentos mismos del lenguaje se encuentran conmovidos en esta escritura revulsiva al extremo, que deconstruye uno a uno esos niveles mencionados.
- [4] Se utilizará la terminología de Patricia Venti en relación a estas dos voces femeninas que dialogan en el texto: *la voz párodica* y *la voz poética*, porque resulta útil para diferenciar las operaciones de cada voz.
- [5] De este modo, no sólo los personajes presentan indefiniciones de identidad, de aspecto, de sexo, sino también las palabras desde lo sintáctico y lo semántico se transforman, se disfrazan.
- [6] En este caso, el segundo paréntesis continúa abriendo el sentido del primero, a la vez, que despliega el sentido de lo inmediatamente anterior.
- [7] La transposición implica siempre “una nueva articulación de las posiciones (sujeto/objeto), ya que el pasaje de un sistema de signos a otros supone un *intermediario pulsional común*”. Es decir, la modificación de la articulación significante-significado (tética) provoca un estallido, una pluralización de los términos participantes (del objeto denotado y del sujeto separado de sus objetos por la enunciación), los cuales no pueden conservar su unidad. Es el momento en el que la significación se pluraliza y la multiplicidad de objetos connotados produce la polisemia que trastorna la significación. Kristeva considera esto como un primer nivel de transposición: el pasaje de lo semiótico al campo de lo simbólico (que ya analizamos anteriormente); luego, el segundo nivel, consiste en el entrecruzamiento, en un texto, de enunciados extraídos de otros textos, o en la

integración de enunciados anteriores, de citas, reminiscencias, en resumen, en la penetración de cualquier texto “extraño” en la red de la escritura (Cf. Le Galliot, 249-251).

- [8] “El texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas en otro texto” (Kristeva, 69)
- [9] Como veremos en el último apartado, este concepto de escritura paragramática se encuentra fuertemente relacionado con el “concepto” de diseminación de Derrida, que, a su vez, resulta subsidiario del pensamiento de lo neutro de Blanchot
- [10] Afirma Kristeva: “Atribuir a lo que no es existente para el habla el estatuto de lo lingüístico enunciándolo, y por lo tanto, atribuirle de algún modo una existencia segunda, distinta de la existencia lógica que tiene el habla (...) Esa *extra-habla, fuera-de-la-lógica* se objetiva en el enunciado artístico” (Kristeva, 61).
- [11] Derrida también retomará la idea de un espacio “vacío” o, mejor dicho, el espacio regido por la lógica del himen, por la que “nada tiene lugar” y pondrá en cuestión la constitución del sujeto ante la imposibilidad de asignarle un lugar único y definido (ver Derrida, 337).
- [12] Incluso podríamos pensar en la indecisión, choque o diálogo de esas dos voces a partir de la disyunción que presenta el título que reúne los veintitrés fragmentos: *La bucanera de Pernambuco o Hilda, la polígrafa*; dos títulos posibles, ambos a la vez, o anulándose mutuamente: *bucanera*, que como veíamos, al modo pirata, saquea la cultura occidental pero también el propio discurso y lo ofrecen fragmentos “deshilachados” al mejor postor (que podría ser identificada, en ocasiones, con la voz paródica); *polígrafa* es aquella que se dedica a escribir de distintos modos secretos y extraordinarios, de suerte que lo escrito no sea inteligible sino para quien puede descifrarlo (podríamos pensar en la voz poética o también en la otra). La condición de esta(s) voz(ces) (muy cercana a la del canto de la Josefina de Kafka, que también tiene un título constituido por una disyunción) es una proliferación incesante de un lenguaje nuevo, cifrado e indescifrable, que proyecta el poder de la escritura al infinito, en detrimento del sujeto.
- [13] También resulta interesante leer estas preguntas en íntima correlación con el final del poemario *El infierno musical* donde los interrogantes se multiplican y su indicación de no-respuesta es más rotundo, porque allí termina la obra y se abre el abismo nunca cerrado de la incertidumbre, plagado de pronombres personales sin referentes o la proliferación de pronombres interrogativos que terminan preguntando por sí solos, sin más referencia. Allí es donde la escritura ejerce su poder oscuro y magnífico y donde el sujeto se pierde y se borra, donde sólo queda el lenguaje preguntando una y otra vez, profundizando, con cada pregunta, el abismo del “más allá del ser”, del afuera (en términos de Blanchot):
- ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si todos están muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?* (“Los poseídos entre las Lilas”, en *El infierno musical* [1971], 296)
- [14] Podemos observar una condensación de estos fenómenos en el verso que constituye el epígrafe de este apartado: el sujeto indeterminado que evoca el indefinido *alguien*, la presencia del *jardín* como ese espacio aludido reiteradas veces en la poética de Pizarnik y que posee múltiples significaciones en relación al lenguaje y a la poesía y el verbo *demora* contrapuesto a la expresión: *el paso del tiempo*. Las tres coordenadas son conmovidas.
- [15] Que podríamos llamar significantes sin ser exactamente eso, de acuerdo a Derrida: “lo debe a la estructura de propagación del himen, un texto no estará nunca formado por «signos» o «significantes». (Eso no nos ha impedido, desde luego, utilizar por comodidad la palabra «significante» para designar en el antiguo código aquello que de la huella se separa del sentido o del significado)” (Derrida, 393).
- [16] Frente al goce sexual o frente a la escritura, el lenguaje referencial resulta insuficiente, precario, inútil; Jugando con ambas dimensiones, YA NO HAY QUÉ CONTAR es la frase que cruza este texto y puede remitir a su lugar y al movimiento de deconstrucción que pone en funcionamiento dentro del ámbito de la cultura occidental.
- [17] En este caso, es posible pensar también en el espacio de lo neutro (intuido por Blanchot) que se abre hacia la infinitud de lo desconocido y se mantiene en el espacio del entre, abierto por paradojas sin solución como ésta: “Lo neutro no anula, no neutraliza esta infinitud de doble signo, sino que la lleva a manera de enigma” (Blanchot, *El diálogo*, 127).

- [18] En este sentido, está fuertemente ligado con el pensamiento blanchotiano que asegura que permanecer en la escritura es permanecer fuera del ser, fuera de la ley, fuera del código, fuera de la lógica racional... es decir, permanecer fuera del pensamiento tal como Occidente lo concibe.
- [19] El mismo texto de *La bucanera...*, hace referencia a la figura del abanico textual (seguramente extraída de Mallarmé) de modo que, fingiendo que habla de otra cosa, el texto no hace más que hablar continuamente de sí mismo: “*Pero la radio -esa abortadota de aventuras metafísicas- tornó a dilatarse y a contraerse cual abanico (...) al punto que todo lo existente tintineó por obra y gracia del término GOOL que emitieron voces otrora humanas*” (“Cinabrio en Cimbabue”, 128)
- [20] Sí podríamos considerar lo blanco (aunque también como negro) en Pizarnik, en términos de Derrida, los blancos gráficos abiertos entre las partes del texto. Por ejemplo, en “Diversiones públicas”, luego de cada escena textual que juega repulsivamente con el lenguaje y otros discursos (como el religioso, el poético, entre otros) se abre un blanco que aumenta la imposibilidad de cerrar el sentido de estos fragmentos; ante el desconcierto del lector, el blanco gráfico no hace más que rodear estas palabras de un abismo vacío que multiplica el sentido hacia el infinito. También se producen blancos gráficos cuando habla la voz poética y es reprendida por la voz paródica. Una vez más, estos blancos (o negros también) amplían el vacío de significado que esta voz disonante ya ha abierto con su intervención (producto del fenómeno del injerto mencionado). También los márgenes o los espacios posteriores a los títulos pueden pensarse según esta lógica.
- [21] Incluso en *La bucanera...*, son llamativas las recurrentes repeticiones de fragmentos enteros que, aún siendo réplicas exactas, se vuelven totalmente otras, resignificándose y resignificando las apariciones anteriores. Cada repetición amplía y disemina aún más el sentido del texto.

Bibliografía

El corpus seleccionado corresponde a las siguientes ediciones:

Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 1994.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2005.

Bibliografía teórica y crítica

Blanchot, Maurice (1969). *El diálogo inconcluso*. Venezuela: Monte-Ávila.

Blanchot, Maurice (1993). *De Kafka a Kafka*. México: F. C. E.

Derrida, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.

Kristeva, Julia (1981). “Poesía y negatividad” en *Semiótica 2*, Madrid: Espiral/ensayo.

Le Galliot, Jean (1981). “Escritura y textualidad” en *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Buenos Aires: Hachette.

Negróni, Marta (2001). “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual” en *Inti, Revista de literatura hispánica*, 2001, n° 52-53, 169-178.

Piña, Cristina (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.

Piña, Cristina (2005). *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.

Venti, Patricia (2003). “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Marzo-Junio 2003, n° 23, año VIII. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pizarnik.html>

Venti, Patricia (2007). “Innocence & no sense: el cuerpo fraudulento de la lengua en los textos póstumos de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense

© *María Clara Lucifora* 2011

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/escpizar.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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