



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

Hors-série | 2023
Pizarnik y París

Alejandra Pizarnik: el exilio de la lengua

Anahí Mallol



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/13929>

DOI: 10.4000/lirico.13929

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Anahí Mallol, «Alejandra Pizarnik: el exilio de la lengua», *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2023, Publicado el 26 mayo 2023, consultado el 02 agosto 2023. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/13929> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.13929>

Este documento fue generado automáticamente el 2 agosto 2023.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Alejandra Pizarnik: el exilio de la lengua

Anahí Mallol

Dice Alejandra Pizarnik en la entrada de su *Diario* (2003: 331) del 6 de noviembre de 1962: “El lenguaje me es ajeno” (286), y en la del 11 de abril de 1963 habla de “mi exilio del lenguaje”. Estas inscripciones corresponden al período de su estancia en París. Si se siguen las reflexiones en torno al lenguaje y la escritura que se suceden en sus años parisinos y figuran tanto en los *Diarios* como en la *Correspondencia*, resulta evidente que en ese período su relación conflictiva con el lenguaje se agudiza. La cuestión tiene al menos tres aspectos: la confrontación entre las formas del español y las del francés (lee al barroco del Siglo de Oro simultáneamente con los poetas malditos, los surrealistas y algunos otros poetas franceses); la tensión entre el verso y la prosa (o la poesía y la novela, lo lírico y lo novelesco); y el contrapunto entre el humor y lo trágico. Estos tres ejes son fundamentales en su concepción y su construcción del lenguaje poético¹ y marcan tanto los poemas que publica durante ese período (*Árbol de Diana*, en 1962) como lo que está escribiendo en el momento.

Extranjera

Pizarnik construye su poética como una extranjería respecto de la lengua llamada materna. La no identificación, la falta de transparencia o fluidez entre el sujeto y el lenguaje, es la que la obliga a una investigación en torno a los materiales, al método poético: trabaja los poemas como cuadros, y no cesa en la búsqueda del tono y la palabra precisos. Esta lucha se hace evidente en los paratextos, y deja su huella en los poemas. Conlleva además otra zona de fricción: la relación entre el lenguaje, el sujeto y los objetos. Todo el lenguaje se construye en base a un “acto de fe”, una cierta creencia en, al menos, el funcionamiento más o menos exitoso del lenguaje. La poesía, podría decirse, también. Sin embargo Pizarnik construye su poética sobre la duda, la incerteza acerca de la correspondencia entre significante, significado y referente, y su deseo fluctúa entre un lenguaje puro y uno espurio. En ese trayecto, busca apresar aquello

que del lenguaje no puede ser apresado: el vacío constitutivo, la hendidura que separa al signo de lo designado, y aún del sentido. Los poemas son las huellas de ese trayecto. El problema es entonces ese hiato entre el sujeto, las palabras y las cosas. “No comprendo el lenguaje, y es lo único que tengo. Lo tengo, sí, pero no lo soy” (22 de febrero de 1963, (2003: 325), dice. Se define como poeta, se construye como poeta, es decir, en gran medida, como un ser del lenguaje, y sin embargo no está ahí. Se abre la cuestión entre el ser, el tener, y la lengua, la posesión de la lengua como bien o como casa propia, o el intento de posesión de una lengua extraña a la lengua de todos los días como búsqueda poética, pero también como una hermenéutica subjetiva, es decir, una posibilidad de concebir una subjetividad unificada en un pronombre personal.

Los biografemas

La crítica y los lectores de Pizarnik han insistido una y otra vez en la dimensión trágica de la obra de Pizarnik, subrayando sus experiencias y su sufrimiento como causas de su poética. Estas lecturas son discutibles. En primera instancia, suponen una transparencia del lenguaje concebido como vehículo de transmisión de sucesos exteriores. En segundo lugar, el trabajo artístico sobre el lenguaje se considera, en una concepción así, como elemento secundario. En tercer lugar, ponen el acento en sucesos biográficos que se consideran causa de la escritura. Se podría decir que estas formas de leer traicionan la poética misma de Pizarnik².

Pocos poetas han reflexionado sobre la poesía y han trabajado el lenguaje con una concepción poética y un proyecto tan claros como los de Pizarnik. No se trata solo de los señalamientos teóricos sobre el poema, valiosos de por sí, sino del cuidado en la corrección de textos, las reflexiones acerca de los textos que lee y del lenguaje, constantes en sus anotaciones, y de una escritura incansable que se ejercita en diversos géneros (poesía, cuentos, traducciones, ensayos, diarios, cartas, comentarios de lecturas). No hace falta mencionar más que el hecho de que pasara en limpio los propios diarios, corrigiéndolos, para estar seguros de que el objetivo era más estético que confesional, uno de los rasgos que acerca su diarística a la de Kafka (Lerman 2014).

Sin embargo hay datos biográficos interesantes para vincular con la construcción de una poética. Cristina Piña (1991: 22) cuenta de una infancia cruzada por el ruso y el iddish, idiomas de sus padres, situación no monolingüe en la que la niña poseía más de un nombre: Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha. Se explaya Piña: Buma para la madre y el padre, Flora en la escuela, Blímele en la Zalman Reizien Schule, la escuela judía, Alejandra desde la adolescencia y como poeta, Sasha como nombre secreto o íntimo (17).

De una familia judía de una zona de clase media baja en el Gran Buenos Aires, Avellaneda, alumna de una escuela estatal, un borde se marca como periferia doble en los detalles de una pronunciación peculiar en que la identidad (ya desde el cambio de apellido, que era originalmente Pozharnik), es una pregunta y una aspiración, más que un punto de partida. Testigos han hablado de una cierta tartamudez, una vacilación al comenzar una palabra o frase (31). Bordelois dice que cortaba las palabras de manera improbable, lo que producía un ritmo peculiar, y “cierto hipnotismo”. Y agrega: “La pronunciación también era tan alienada como alienante [...] Su elocución era a la vez lenta y tambaleante, sus vocales, espejos engañosos, siempre insólitos; y el todo,

irremisiblemente extranjero (Piña 1991: 56-57). Lo mismo le ocurría en francés. Pero cada palabra caía en el lugar preciso.

Hay, desde el inicio, una pregunta por la lengua materna. Porque parece no haber lengua materna en tanto tal, sino como traición, como mezcla, como espacio dialogal o de cruce de tensiones, en la zona fronteriza que habitan los inmigrantes. Dice Derrida (1997) que no hay lengua que no sea colonial (el monolingüismo es una ficción de estado), y no hay lengua que no sea imaginaria o imaginarizada, para decirlo más lacanianamente, es decir, una construcción de identificación identitaria siempre en riesgo de disolverse que se reafirma como performance en cada emisión. Si la lengua materna es una experiencia con la lengua dada, una lengua inmigrante, mezclada, “mal pronunciada”, en la que se tensa el origen con el deseo de adaptarse a una nueva cultura receptora, puede transformarse en no identidad, o en resistencia, puede ser también plataforma de lanzamiento hacia otras lenguas de llegada. Puede ser la lengua que no cobija, que no materna, o la lengua violenta de la ley. En todo caso, es, como decíamos, para Alejandra Pizarnik, una pregunta por la consistencia misma de la lengua y su capacidad de hospedar y/o hostigar (Derrida 1997).

Una lengua que no materna

Delfina Muschietti (2013), en su trabajo teórico sobre la traducción, se ha preguntado por estas experiencias de lengua materna conflictiva y en las relaciones de hospitalidad-hostilidad con la lengua (de la nación, de la madre, de la infancia, o la lengua primera). Construirse como sujeto es también, o quizás sobre todo, dice, apropiarse de una lengua, hacer una casa en el lenguaje, sobre todo para un poeta. Pero esta casa en el lenguaje es un trabajo, y puede no ser nunca más que la tierra prometida, la que se alcanzará el próximo año: lenguas elegidas para vivir, o para morir, o para intentar sanar³ lo que hay de ausente en el lenguaje mismo.

Según Winnicott (1998) la lengua materna es ya una lengua extranjera. “[...] hay ya algo extraño en lo familiar, la inquietante extrañeza de la madre que se oculta”, dice Winnicott, quien concibe la lengua materna en relación con la madre que da y quita de Melanie Klein, esa madre buena y mala, presente y ausente, que hace las delicias y los tormentos del infans. Hay un juego de fort-da (está-no está; lo quiero-lo rechazo), unas escondidas entre madre e hija, entre lengua materna y lengua privada, hay una búsqueda y una construcción, hay un ideal y un fracaso.

Alejandra Pizarnik era agudamente consciente de estas tensiones, y escribe sus textos como recorridos desde y hacia ese núcleo auto-contradictorio que Derrida resume magistralmente en *El monolingüismo del otro*: “Tengo una lengua. No es la mía”. El bilingüismo es doble en Pizarnik, o, para ser más exacta, es un multilingüismo. No está solo el bilingüismo concreto de que nos habla su biografía, y el bilingüismo “de estructura” de que nos habla Derrida (en tanto la lengua se construye con universales, y hay que inscribir lo singular de la experiencia, hay que poner una cuña en el lenguaje, para poder inscribir lo propio en esa máquina impersonal), sino también la tensión con la lengua que impone el trabajo poético⁴. La lengua es la dura materia a trabajar, una materia difícil de domesticar, que muestra su propia autonomía, se resiste, o se independiza de la “realidad” (hay una anécdota interesante: en una ocasión le regalaron a Pizarnik un ramo de lilas, creyendo que esas flores le gustaban porque aparecen en los poemas, y ella contestó que lo que le gustaba era la sonoridad de la

palabra “lilas”, no las flores). En todo caso siempre le resulta a Pizarnik extraña, no natural, incluso ajena.

No es casual que sea justamente durante su estadía en París, cuando el francés es su lengua cotidiana, y lee en francés, y traduce del francés, que decide profundizar su investigación en torno al barroco español⁵, ese momento de esplendor de la lengua castellana, con figuras como Cervantes, Calderón, Góngora y Quevedo. Se aplica, diríamos, a estudiar ese período como un proyecto de investigación sobre su “lengua materna”, el español. En 1962 se aplica a la lectura del *Quijote*. Luego retoma la poesía de Góngora y Quevedo, también Calderón y *La vida es sueño*. El barroco mismo, a su vez, hay que recordarlo, es un trabajo de torsión inusitado del idioma español, un forzamiento sintáctico, sobre todo en el caso de Góngora, que lleva al lenguaje a un punto tal que resulta imposible restituir la dimensión del sentido o recuperar el orden habitual de los sintagmas para reconstruir la frase. Si Pizarnik lee, en su departamento de París, textos en español, parecería que quisiera reencontrarse con su lengua materna, pero si esos textos son justamente los del barroco, lo que hace es abrir la fisura de una separación insalvable con ella.

El camino de Pizarnik parece ser el de aguzar la no pertenencia lenguaje-poeta para clavar ahí su cuña, levantar un estilo. Estilo que de alguna manera tiene que ver con la traducción, una traducción interna, desde el español antiguo al actual, del francés al español. Es llamativo observar en sus diarios, cuando consigna los autores que está leyendo, la superposición de textos españoles y franceses, de diferentes períodos y orientaciones estéticas: Bataille y Quevedo, Reverdy y Góngora⁶. Esta especie de investigación doble tampoco es casual, si tenemos en cuenta que lo que rescata de Nerval y de Lautréamont como virtudes estéticas es lo siguiente: “Ver Lautréamont (comentario de Blanchot) y Nerval (Aurélia. Estilo purísimo). En ambos: *décalage* entre estilo clásico y fondo convulsivo” (1 de mayo de 1966, 2003: 412).

Sabemos que existía en Mallarmé respecto del francés la intención de traducir la sintaxis del inglés elegida por Poe y de encontrar para las elecciones de traducción a su lengua las que mimaran cierto efecto de síntesis y aglutinación mediante las opciones léxicas y sintácticas que resultaran más aproximadas a los términos del inglés y a su gramática (Percia 2014). En la base de su propia poética está esta actitud que lo lleva a “dejarse conmocionar por la otra lengua” para encontrar la propia, un francés poético que superara la hegemonía de la métrica y de la rima como dos determinaciones para definir la versificación. “Por esa vía la poesía había rigidizado el verso francés alcanzando su punto álgido en el *Parnasse contemporain*. De modo que para Mallarmé se trata de agudizar las tentativas de desbordar el alejandrino y defender el verso libre introducido por Verlaine”, dice Percia (2014: 1288).

Esa búsqueda no es, se entiende, sólo estética: es una búsqueda vital, casi una operación de salvataje para resguardar al lenguaje de la banalización y la mercantilización de la sociedad contemporánea, con sus medios masivos, su publicidad. Dice Mallarmé en “Crisis del verso” en la traducción de Percia (2013: 208): “Las lenguas imperfectas en tanto que muchas, falta la suprema: pensar siendo escribir sin accesorios, ni clichés sino tácita aún la inmortal palabra, la diversidad, en tierra, de idiomas impide a cualquiera proferir las palabras que, si no, se encontrarían, por un golpe único, ella misma materialmente, a la verdad”.⁷

Es esta búsqueda de una verdad en el lenguaje, de un decir lo verdadero, imposible, la que deja las huellas de un desgarramiento en la escritura poética. Es, a la vez, la tensión que da la marca del estilo como su orientación en tanto lengua suprema.

Pizarnik, como Mallarmé al inglés, recurre una y otra vez al francés para aligerar el peso de ese español que le parece alejado de la verdad⁸, mucho más alejado de ella que el francés.

“15 de octubre: Ayer, después de haber leído *La vida es sueño* sentí un dolor increíble al pensar que ésa es mi lengua. Mi actitud será infantil. Lo es, sin duda. Pero mi sufrimiento era real y casi decido «olvidarme» del español y comenzar a escribir en francés. Me acerqué al libro de Calderón llena de fervor y hasta tenía el oscuro plan de leerme todo el teatro del Siglo de Oro. Pero si la obra más famosa es tan fatigosamente enervante, ¿cómo serán las demás?” (2003: 280).

Hay otra entrada que es interesante porque se trata incluso de la lengua cotidiana, no ya de literatura: “Me obsede lo que me dijo uno de los empleados de la sección Expedición. Le pregunté –mientras hacíamos paquetes– si no se siente muerto de fatiga por las noches. «Apenas llego me pongo el pijama, cocino las legumbres (porque yo las compro crudas), como, y enseguida me meto en la cama y leo, calculo...» Pero en francés era: «je lis, je calcule...» Todos estos días me pregunté qué podría calcular este hombre. Tiene voz de barítono, voz histérica, con inflexiones que asocio a los cantos napolitanos. Y dicho con su voz tensa: «je calcule...», había anotado el 7 de diciembre de 1961 (2003: 210). Esta entrada pone de relieve lo que se jugaba para ella en esa diferencia, una diferencia casi al borde de lo indefinible, pero que parece recaer por el lado de una sonoridad, una pronunciación, una acentuación, una música, algo que buscará explorar y definir en esa construcción que piensa entre-lenguas como definitoria de su poética. Pizarnik se deja permear por el francés, pero más por “lo francés”, como ideal de entrega a la escritura y referente de prestigio intelectual, como lugar anhelado y Jerusalén de las Letras. “Me temo que no sea posible codificar el quehacer poético. Pero en París podía. Pero tal vez allí estaba en perpetuo estado de poesía” (11 de julio de 1968, 2003: 555)⁹. Sin embargo la dificultad respecto del lenguaje y la escritura no cejan nunca.

Leer desde la poética

Desde esta aguda concepción lingüístico-poética expresada por Pizarnik, y su posición de extranjería respecto de la lengua en la que escribe y publica, se pueden leer otras cuestiones en los poemas que van más allá de lo autobiográfico. Así, se puede afirmar que el poema 13 de *Arbol de Diana* (1990: 207):

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome

es posible no por, o no solo por, un desgarramiento interior que haya tenido que ver con desarraigo, orientación sexual disidente, deseo de morir, u otra interpretación desde lo biográfico o vivencial¹⁰, sino porque está dentro de las posibilidades del lenguaje hacer ese uso duplicado, díscolo y auto-contradictorio, del pronombre personal. Es decir, existe en el español la posibilidad gramatical de agregar un complemento de lugar referido a la situación en el espacio del emisor (de mí) y existe la posibilidad de adjuntar a un verbo de movimiento la forma de pronombre personal de primera persona en dativo. Lo que no está habilitado es la posibilidad lógica. Porque no

se puede quedar en un lugar y partir al mismo tiempo, quedarse y ser llevada. Y sin embargo está dentro de lo pensable, lo figurable, si el poema lo dice y la poeta lo expone, señalando ese uso extranjero de la lengua, una extranjería padecida en la vida que deja su huella en la poética como búsqueda y disonancia, una extranjería que la hace “ir hasta el fondo”¹¹ de las posibilidades de la lengua que elige para escribir.

El procedimiento, lo sabemos, se repite con variaciones a lo largo de sus libros, y es incluso llevado a la exasperación, como en “Sortilegios”, de *Extracción de la piedra de locura* (1990: 270):

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonrío pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión.

El afecto que construye este poema puede sonar patético, o desgarrado por el dolor, pero ello no debería obliterar el enorme trabajo literario que lo talla: no se trata solo de un cruce de géneros, donde las reminiscencias a Drácula y la literatura de terror son evidentes, sino también sus relaciones intertextuales con *La condesa sangrienta*, la de Penrose y la propia, la Dama de Rojo propiamente hablando, pero, además de las citas literarias, el ensayo de una posición inusitada como la de ser hija de esa Dama, o la de concebir a una madre vampiro, ya un hallazgo, se potencia en la gramática: hay una exasperación en el uso de la primera persona en todas sus posibilidades (24 apariciones, si contamos por tres el tuve que aprender (a comer, a beber, a respirar) sobre 174 palabras, 14 por ciento): el pronombre personal enunciado y presente también en la terminación verbal de primera persona; el pronombre de primera como posesivo, como dativo.

Y los refuerzos constantes, como predicativos o frases, de la posición de aislamiento de ese yo (tuve que aprender sola, y lo que tuvo que aprender es lo que nadie aprende sino llevado por su madre, a comer, y beber, y respirar) más los intensificadores (el lado más interno, perpetua), en una intimidad o interioridad corporal (la nuca, la entretela de la respiración) de ubicación de lo ajeno (lo siniestro), de modo que el refuerzo del yo es una imposibilidad de deshacerse de lo otro extraño: madre, lengua, sangre, entretela de la respiración..

Lo que yo quisiera es escribir una novela

Está también la tensión permanente en su escritura entre verso y prosa, lo poético y lo narrativo, en el estilo que ya practicaba en la conversación, la correspondencia, el diario, y que desemboca en una serie de textos inclasificables, desde *La condesa sangrienta*¹², pasando por *Los poseídos entre lilas*, que yuxtapone el grotesco lingüístico a citas de sus propios poemas, y frases que funcionan como poesía, hasta los textos de sombra, y eso que ella llamará cuentos, pero son también prosas poéticas, hasta que hace estallar en *Hilda la polígrafa* un tipo de escritura que ya trabajaba desde antes en las

cartas, el diario y la conversación. Esta tensión es una tensión entre las posibilidades de los géneros literarios y aún discursivos, resumida por ella misma bajo el par cantar-contar (poesía-narrativa), y manifiesta en los diarios sus imposibilidades respecto de ambos. Si bien escribe poesía (canta) dice que lo hace porque no puede hacer otra cosa, pero que lo que quisiera es escribir una novela, a la que imagina, en su utopía contra la tartamudez, como una relación de facilidad con el lenguaje.

Es decir, al mismo tiempo que la poesía es su presente, su modo de anclar en ese presente, porque no puede, según dice, anidar un transcurso temporal en su escritura, sueña con esa novela que nunca escribirá. Habita entonces también el género literario como extranjera, o mejor, como *border*: entre prosa y verso, entre narración y lirismo, los textos, los versos, migran, se reducen o se expanden, se exploran.

Dice: “Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme. Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria. Preferiría estar cinco horas junto al escritorio y escribir solamente dos líneas que estar dos horas y escribir cinco páginas que luego deberé reducir a dos líneas. Lo que me molesta es la escoria.” (27 septiembre 1962, 2003: 275).

Y también: “Mi anhelo más grande es estudiar y escribir una novela (25 noviembre 1958, 2003: 168), “Contar en vez de cantar” (26 junio 1961, 2003: 210).

Cuando no hay casa propia sino siempre una ajenidad amenazando la densidad de lo más cercano, la experiencia es la de lo siniestro. Este siniestro, cuyo primer eslabón, como decíamos, es el lenguaje mismo, la lengua materna, es constitutivo de la experiencia y de la poética pizarnikiana. Se da en sus dos modulaciones, la de la poesía que se presenta como pura, desde el primer poema de *Árbol de Diana* (1990: 201):

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

Acá el cuerpo se vuelve ajeno, pero también la voz, que emana, así, de un punto ilocalizable, y da cuenta de un sujeto dividido, difuso, incorporal, incluso fantasmático (sabemos que esto también se irá profundizando, hasta hablar desde el otro lado de la propia muerte).

Hablar en lenguas

Pero lo siniestro se hará patente sobre todo en las prosas burlescas, ese grupo de textos difíciles de encuadrar por crueles, absurdos o confusos que o aparecen considerados por la crítica desde la falta de sentido o directamente no aparecen. En cualquier caso, por su ausencia o por el modo en que son presentados, figuran como una vertiente que se alejaría mucho de la anterior en base al establecimiento de pares dicotómicos que opondrían un lenguaje puro a otro espurio, la delicadeza a la obscenidad, una inteligibilidad recóndita al sinsentido, la seriedad a la humorada. Esta tensión se subraya agudamente en su etapa parisina, aún sin resolver. Dice Pizarnik: “No sé qué escribo. Qué digo. Putear sí, con toda la garganta. Y nada de lirismos” (10 agosto 1962, 2003: 258).

Cristina Piña (1991: 144), en la biografía de Alejandra Pizarnik, trabajo en que intenta relacionar las vivencias intelectuales, y también las cotidianas, de la poeta con sus producciones poéticas, dice: “hay entonces una especie de duplicidad esquizofrénica

entre los contradictorios caminos por los cuales se irá desarrollando su experiencia lingüística y vital de París. Pues a medida que se agudiza hasta extremos que parecen insoportables su padecimiento interior se exaspera su humor; en la medida en que el amor aparece con mayor claridad como el imposible y la carencia, la obscenidad ocupa un lugar mayor en su habla". E interpreta la procacidad y la crueldad como armas defensivas ante el dolor.

Sin embargo, si analizamos los procedimientos lingüísticos puestos en juego en estos textos, vemos que la lógica de la polígrafa es otro modo de hacer estallar una lengua materna no unificada, de resaltar hasta la exasperación esa incomodidad. Trabaja mediante la acumulación de palabras y giros idiomáticos en diversas lenguas y diversos registros (con reescrituras paródicas de versos y frases muy conocidas de entre otros Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y Borges) que aparecen yuxtapuestos, superpuestos, interpuestos, en un caos que al mismo tiempo es ridículo, en su juego de repeticiones y diferencias. Es la enervación del Barroco hecha procedimiento paródico, pero es también un juego con el significante, que delata su im-propiedad, se autonomiza, estalla, muestra un sustrato gozoso y sexual, que anticipa al neobarroco de Perlongher y su picaresca¹³. El lenguaje se desquicia, elude el dominio del hablante y cobra vida propia¹⁴. En ese movimiento sus potencialidades se despliegan siguiendo la dirección del absurdo. Las palabras, y hasta las sílabas, se combinan de acuerdo con el sonido, rimas internas y aliteraciones, homofonías y compuestos que crean entes que sólo existen en la grieta del vacío abierta por el "lenguaje roto a paladas"¹⁵. Si antes los pronombres personales viraban de la primera a la tercera persona, pasando por la segunda, para referirse a un yo que también era ella, y un tú que era ella, el amado o la amada, la poesía, ahora son unidades inferiores a la palabra y que se sustraen a la asignación de sentido las que se repiten y se referencian unas a otras. Así lo explica desde el inicio:

Aclaratoria: alguien me pide que explique a los horribles lectores lo siguiente:

- 1) Cada vez que un nombre empieza con pe designo fatalmente al loro Pericles
 - 2) Mismo método aplicado a la Coja Ensimismada. Ella es todo lo que empieza con Co.
 - 3) Ídem para Flor de Edipo Chú. Todo lo que empieza con Chú es él y viceversa.
- (1990: 120)

Pero si por momentos el procedimiento compositivo parece acatar la receta dada por Carroll para el nonsense (o la dada por Tristan Tzara para componer un poema, que es casi igual¹⁶) en todo caso las palabras y los fragmentos de palabras que han sido introducidos en la bolsa han sido cuidadosamente seleccionados de modo tal de permitir la combinación y superposición aberrante de, por ejemplo, la fraseología y palabrería características de la constitución de la nación desde la institución escolar y de la fraseología y la palabrería "prohibidas" de la obscenidad.

El choque hace estallar el lenguaje ahora a un nivel de acto de habla, traiciona sus implicancias y normas supuestas, y si en la poesía pura hacía trizas al yo lírico, ahora son los géneros discursivos, incluida la poesía que amaba, la que se atomiza, se repite, se transforma.

El sinsentido como efecto de los textos delata toda la violencia que yace escondida tras el gesto aparentemente irresponsable de una poeta que juega, en el doble movimiento que se imprime en la desacralización paródica y disparatada y por el privilegio de la mezcla de lo institucional con las funciones corporales degradadas y por el carácter festivo con que esta mezcla se efectúa (se celebra):

-Presidentes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo ..
 -iSexual'- gritaron.
 -géneo, burutos. Nuestra apatria es homogenua. Quiero decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos somos iguales.
 - iBrave' iPi,h I -dijo la Mame Gruau. (1990: 164)

El lugar común explota desde su literalidad, o su exageración, o su reubicación en un contexto insólito (tal como ocurre en el cuadro alucinado de los refranes de Brueghel). Se extraña y se desplaza desde la aceptación hacia el ridículo, y entonces puede mostrar la sinrazón que habita el discurso sensato y devela el carácter profundamente ideológico que permanece oculto tras la automatización, así como la dislocación con los pronombres hacía trizas la idea de sujeto unificado, de su aquí y de su ahora.

Si el lenguaje común o la lengua madre es la que pone al hombre en la sensación de estar a salvo, el grotesco lingüístico de Pizarnik trabaja en contra de la lengua materna, porque descubre, como afirmaba Villiers, que “en la sintaxis viven más animales extraños que en las profundidades del océano”, y quebranta la confianza ingenua en el lenguaje como casa. Al destruir el habla, destruye con ella los conceptos y las cosas, y deja al lector sumido en el silencio y en la inseguridad.

Conclusiones

Este es el mundo de lenguaje que Pizarnik habita, la casa portátil (Muschiatti 2013) a la que quiere llevarnos: lengua mestiza, no maternante sino siniestra, tensada por el deseo utópico del francés como casa de las letras que admira, por la utopía de la facilidad de una prosa que fluyera, y socavada por el corte de verso de la poesía, la dislocación de los pronombres y el estallido verbal de las voces y los géneros discursivos mezclados. Nos conduce así a lo siniestro que habita en el corazón de toda lengua, suelta la manivela de la sensatez consensuada por las instituciones (escuela, nación, religión, literatura) más allá de la lógica, por el rodeo de las citas, de los otros idiomas, de los bordes de la gramática, hasta llegar a ese punto de cese de la lengua por donde estallan la muerte y lo obscuro (Milner 1998¹⁷). Desde la repetición de lo siempre igual, resalta lo idiota de los idiotismos, lo que desposee de los pronombres posesivos de primera persona, la ignorancia respecto de la propia lengua, para mostrarnos no su desgarramiento personal, sino el modo en que la repetición, lejos de cobijar, exilia, o la medida en que todos y cada uno estamos, en el borde de las entre-lenguas, ahí donde lo más personal no puede ser dicho sino solo entonado en la pronunciación, exiliados de la lengua materna. Ello nos remite a Derrida, y antes, a Mallarmé, quien, celebrando el advenimiento de un verso “polimorfo” (2003: 207) con el cual se pudiera alcanzar una alta libertad de experiencia [“une haute liberté d’acquire, la plus neuve” (2003; 207)], teorizaba que todo individuo aporta una prosodia, nueva, provocada por su respiración o soplo (2003: 209). En efecto, estableciendo una relación recíproca entre la respiración, la modulación y el sentido, algo se anuda de la unicidad de lo individual en la trama indiferenciadora de lo colectivo (por eso dice Pauls que la herida que pone en escena Pizarnik es el estilo).

Erramos entonces por redes de signos, sonidos y sentidos, que no nos contienen, ni explican, ni asignan un significado, pero somos, al mismo tiempo, libres de inscribirnos allí. Como búsqueda, tanteo, como poema, en lo singular de la marca en el lenguaje.

Dice Lezama:

Pero le estaba reservado a Mallarmé, el secreto de las inmensas acumulaciones exigidas por el movimiento del verso o por las penetraciones de la estrofa. El temblor que sigue a sus poderosos recursos verbales, cuando tiene que lograr sus transmutaciones en el verso, venía a perseguirlo hasta el límite de la indiferencia o el rehusamiento, pues el acto mismo de la creación parecía extender su onda hasta el escriba o el escucha dispuestos a abandonarse a las mismas pesquisas, a idénticos éxtasis o tormentos

Ahí, la poesía es una invitación, un desafío, y un llamado. Pizarnik retoma el guante de ese desafío, y lo lanza nuevamente.

Sean Diarios, poemas, prosas, Cartas, Alejandra Pizarnik, quien creía que la poesía no puede desentenderse ni de su libertad ni de su verdad, nos lleva al lugar que construyó como nadie más en la poesía argentina, y dice, con Kierkegaard, “entre los hombres y yo se levanta un muro de desavenencias. Ya no tengo con ellos un idioma común”, al mismo tiempo que logra que no paremos de leerla.

BIBLIOGRAFÍA

- Bordelois, Ivonne, *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Copello, Fernando, “Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español”, Funes, Leonardo (coord.), *Hispanismos del mundo*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Davoine, Hélène “L’exil de la langue dans la poésie d’Alejandra Pizarnik et de Claude Vigée”, Tesis doctoral en curso, inédita, Université Paris Nanterre.
- Di Cío, Mariana, *Une calligraphie des ombres*, Paris, Manuscrits Modernes, Université Paris VIII, 2014.
- Derrida, Jacques, *Schibboleth*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- , *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Kamenzain, Tamara, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Kierkegaard, Sören, *Diarios 1842 - 1844*, Barcelona, Ibero, 2017.
- Lerman, Julieta, “La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los Diarios”, *Zama*, vol. 6, n° 6, 2014.
- Lezama Lima, José, *Algunos tratados en La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Mallol, Anahí, “Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Orbis Tertius*, vol. 1, n° 2-3, 1996.
- , *Distanciamiento y extrañeza en la obra poética de Alejandra Pizarnik* (Tesis de grado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Licenciada en Letras, 1995, Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.160/te.160.pdf>

- , “El exilio de la lengua: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik”, Salto, Battiston, Bertón (comps.) *Médanos fugitivos. Poética y archivo en Olga Orozco*, Teseo-UNLPam, Universidad Nacional de La Pampa, 2019.
- , “Le poème en don: Alejandra Pizarnik et Arturo Carrera”, *Cahiers Bataille*, en prensa, 2022.
- Mandiargues André Pieyre de, Pizarnik Alejandra, *Correspondance*, París-Buenos Aires 1961-1972, edición y postfacio por Mariana Di Ció, París, Ypsilon, 2018.
- Milner, Jean-Claude, *El amor de la lengua*, Madrid, Visor, 1998.
- Molloy, Silvia, “ «Una torpe estatuilla de barro»: figuración de Alejandra Pizarnik”, *Taller de letras*, n° 57, 2015.
- Muschietti, Delfina (comp), *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, bajo la luna, 2013.
- Ostrov, Andrea (ed.), *Cartas*, Alejandra Pizarnik/León Ostrov, Córdoba, Eduvim, 2012.
- Pauls, Alan, “El fondo de los fondos”, *El interpretador*, número 21, diciembre, 2005.
- Percia, Violeta, “Stéphane Mallarmé: poesía y traducción. Sobre la invención y la actualidad de las nociones de palabra total y nudo rítmico para la práctica de traducción”, *Actas del VI Congreso Internacional de Letras*, 2014, p.1287-1295.
- Piña, Cristina y Venti, Patricia, *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, Buenos Aires, Lumen, 2022.
- Pizarnik, Alejandra, *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- , *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.
- Willson, Patricia, *La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.
- Winnicott, Donald, *Los bebés y sus madres. El primer diálogo*, Barcelona, Paidós, 1998.

NOTAS

1. Una idea que Hélène Davoine conceptualiza como “el drama del lenguaje”, en su tesis doctoral, aún en etapa de redacción.
2. Como bien señala Sylvia Molloy (2015:77): “el recurso al humor, sobre todo a lo grotesco y lo paródico, de algún modo complica el bibelot, trabaja contra la imagen trágica (y reduccionista) de Pizarnik, introduciendo un elemento lúdico y bajo”.
3. Para la idea de la escritura como sanación, ver Deleuze 2006.
4. En un giro muy interesante, Alan Pauls define el estilo logrado como Pizarnik justamente a partir de la idea de herida, para decir que “la herida es el estilo”.
5. Agradezco la observación de Fernando Copello, quien ha consultado la biblioteca personal de Pizarnik y ha aclarado que esa inquietud es previa a la estancia parisina, pero se reafirma en ese período. En su artículo “Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español” (2016) hace notar que de acuerdo con lo consignado en el *Diario* empieza a leer el Quijote el 19 de febrero de 1959, y la segunda parte al iniciar su estancia en París de 1962, mientras que su trabajosa entrada a Góngora es en 1955.
6. “29 de diciembre, sábado Estoy leyendo los siguientes poetas: Jiménez, Góngora, Reverdy, Éluard, Trakl, Ant[ología] de la poesía amorosa. Además: Cervantes” (Año 1962, 2003: 301).

7. “Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l’immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s’y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu; mais, sur l’heure, tourné à de l’esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l’instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un”.
8. Lezama Lima, el gran teórico y poeta cubano del Neobarroco, rescata justamente de Mallarmé esta idea de ajenidad y verdad, cuando rescata justamente en su lectura de Mallarmé al “hombre absorto ante las provocaciones y burlas de las palabras, el desmesurado precio que nos cobran desde que exhaladas recobran su suspensión y se diluyen en el ajeno laberinto. Persiguiendo con total reverencia y acatamiento los dictados de su llamado o de su visión” (1971: 93).
9. Una tradición argentina fuertemente arraigada en la historia, ya que los miembros de la clase privilegiada enviaban a sus hijos a estudiar y formarse en París, y llegaban incluso a considerar al francés como segunda lengua, hasta aproximadamente los años cincuenta, en que después de la Segunda Guerra Mundial se da una nueva configuración geopolítica y geocultural (Willson 2017).
10. Mariana di Cío, quien ha trabajado con los manuscritos del archivo de la Universidad de Princeton, propone desde el inicio de su investigación, que, al acceder a sus procesos de escritura, queda en claro que a pesar de que la poesía de Pizarnik ha sido leída preferentemente desde este marco, hay un profundísimo y extenso y lento trabajo literario en sus textos, que los alejan de la autoexpresión. Se subrayan también, en los trabajos más serios, las profundas influencias literarias, las citas, apropiaciones, reescrituras de versos y sintagmas de diversas tradiciones, por ejemplo en el ya mencionado texto de Copello, por citar alguno.
11. Nos referimos a su último poema, en el que dice “No quiero ir nada más que hasta el fondo”.
12. Mallol 2022.
13. Tiene puntos de contacto también con *Ova completa*, de Susana Thénon, poemario del año 1987 en que la poeta juega con diferentes registros lingüísticos, reescribe citas y dichos, mezcla lo coloquial con la tradición lírica, para poner en crisis un estado de la lengua y una idea normativizada acerca de lo literario, del lenguaje, de las historias oficiales. (Mallol 2001)
14. Esto se nota tempranamente en su correspondencia, antes de aflorar en los textos en prosa. (Bordelois 1998, Mandiargues 2018, Ostrov 2005)
15. *El infierno musical*.
16. “Para hacer un poema dadaísta: Toma un periódico./Toma unas tijeras./ Elige en el periódico un artículo de la longitud que quieras darle al poema./ Recorta el artículo./ Recorta en seguida y con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y mételas en una bolsa./ Agítala suavemente./ Ahora saca las palabras, una tras otra./ Cópialas meticulosamente/ en el orden en que las has ido sacando./ El poema está listo. Se te parece./ Eres ya un escritor absolutamente nuevo y de una sensibilidad arriesgada, aunque incomprendida por los ignorantes”.
17. Dice Milner (1998:29) “el acto de poesía consiste en el seno de la lengua misma y por las vías que le son propias un punto de cese de la carencia de escribirse. En ello consiste

la relación de la poesía con la verdad, puesto que la verdad es, por estructura, aquello donde falla la lengua, así como con la ética, puesto que el punto de cese, una vez delimitado, exige ser nombrado [...] podría llamarse también punto de poesía: para unos es la muerte, para otros lo obscuro, o el sentido más puro, que se alcanza arrancando las palabras del círculo de las referencias ordinarias”.

RESÚMENES

El trabajo indaga la relación con el lenguaje en Alejandra Pizarnik bajo tres aspectos: la confrontación entre las formas del español y las del francés (lee al barroco del Siglo de Oro simultáneamente con los poetas malditos, los surrealistas y algunos otros poetas franceses); la tensión entre el verso y la prosa (o la poesía y la novela, lo lírico y lo novelesco); y el contrapunto entre el humor y lo trágico. Estos tres ejes son fundamentales en su concepción y su construcción del lenguaje poético y tienen efectos estéticos que serán analizados en este artículo.

L'ouvrage interroge le rapport au langage chez Alejandra Pizarnik sous trois aspects: la confrontation entre les formes de l'espagnol et celles du français (elle lit le baroque de l'âge d'or en même temps que les poètes maudits, les surréalistes et quelques autres poètes français); la tension entre le vers et la prose (ou la poésie et le roman, le lyrique et le romanesque); et le contrepoint entre l'humour et la tragédie. Ces trois axes sont fondamentaux dans sa conception et sa construction du langage poétique et ont des effets esthétiques qui seront analysés dans cet article.

The work investigates the relationship with language in Alejandra Pizarnik under three aspects: the confrontation between the forms of Spanish and those of French (she reads the baroque of the Golden Age simultaneously with the cursed poets, the surrealists and some other French poets); the tension between verse and prose (or poetry and the novel, the lyrical and the fictional); and the counterpoint between humor and tragedy. These three axes are fundamental in her conception and her construction of poetic language and have aesthetic effects that will be analyzed in this article.

ÍNDICE

Palabras claves: Exilio, lengua, poesía, grotesco, Pizarnik

Keywords: Exile, language, poetry, grotesque, Pizarnik

Mots-clés: Exil, langue, poésie, grotesque, Pizarnik

AUTOR

ANAHÍ MALLOL

IdIHCS (CONICET-Universidad Nacional de La Plata). Universidad Nacional de las Artes

anahimallol@yahoo.com.ar