



Alejandra Pizarnik: de la desintegración del sujeto a la multiplicación infinita

por Federica Rocco

El proyecto literario y existencial de Alejandra Pizarnik (1936-1972) no puede prescindir de sus escritos en prosa, de los cuales, además de *La condesa sangrienta* (1971), en vida de la poeta se publicaron cuentos, reseñas, notas, artículos de crítica literaria y algunos fragmentos de su diario íntimo¹, el texto con el cual toda su obra está estrechamente vinculada (Rocco 2006; 2012; 2016). En Pizarnik el surgimiento de la escritura² coincide con la aparición de Alejandra³ o el “personaje alejandrino”, el *alter ego* que representa el primer desdoblamiento al que se aboca la escritora, quien

¹ Como señala Cristina Piña (2007: 148-164) la “obra completa” de Alejandra Pizarnik todavía no está publicada.

² Debido a que Pizarnik solía reelaborar el material en prosa contenido en sus anotaciones, en mi opinión la escritura diarística empieza en 1950, año al que se refieren implícita y explícitamente cuatro fragmentos incluidos en el apartado “Antes de 1960” de la edición más reciente de los Diarios (2014a: 988-992). Sin embargo, en el “Intento de prólogo al estilo de ellos, no del mío”, escrito en 1966, Pizarnik declara escribir desde hace quince años (2002: 302), lo que hace suponer que la escritura poética se remitiría a 1951.

³ Pizarnik se llamaba Flora, nombre utilizado en el ámbito familiar y escolar junto a Buma (flor en idish), Bumita o Blímele (diminutivos de Buma). A partir de la adolescencia utiliza el nom de plume Alejandra, que aparece en el diario como un “tú” al que se dirige el “yo” de la escritura. Desde los años parisinos Pizarnik utiliza también Alex, Sacha o Sasha, diminutivos del nombre ruso Aleksandr elegidos tal vez por remitir a su origen eslavo y/o por su ambigüedad en cuanto al género sexual.



se dirige a su doble ficticio utilizando la segunda persona del singular, lo que termina reproduciendo el monólogo interior mediante el cual, en el diario, el yo se exorta a la acción, se consuela a sí mismo y/o se juzga. En una entrada del 9 de noviembre de 1962, Pizarnik aclara:

No hay ninguna fuerza para seguir portando el propio nombre. [...] Mi justificación – ante nadie – es mi enfermedad. [...] Por eso hablo en segunda persona del singular. Lo que digo no me importa, no soy yo mi destinataria. Alguien en mí se quema. Canción de la quemada al alba. Te quemas y yo te hablo, te espíe, te reprobé y te condené. No es mi lucha con el Ángel lo que narro (*Diarios* 2014a: 522-523).

Además de registrar sus inquietudes y la posibilidad de “salvarse” mediante la escritura, el diario de Pizarnik es un laboratorio de esbozos literarios que la autora re-elabora y re-escribe también en función de una novela que nunca vio la luz. A partir de 1955 Pizarnik ensaya con la escritura diarística con el fin de encontrar una voz en prosa mediante la cual redactar un texto de argumento autobiográfico, cuyo estatuto formal no está claro: novela autobiográfica en tercera persona, novela epistolar, novela en forma de diario dirigido a Andrea (*Diarios* 2014a: 41 y 56)⁴. El 8 de diciembre de 1957 Pizarnik anota:

Vuelve la obsesiva – o siniestra – necesidad de escribir una novela. [...] observo con risueño dramatismo que mi vocación literaria oscila entre los poemas metafísicos, los diarios o confesiones que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir (lo que no contradice con los poemas) y – ahora viene lo peor – una suerte de teatro de títeres en el que todo el mundo revienta de risas. Pero la aspiración oculta es ésta: la historia de una muchacha, es decir, una suerte de «retrato de la artista adolescente», novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias (*Diarios* 2014a: 210).

Pizarnik comparte con algunos de los grandes poetas franceses que ama – Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Artaud – “el haber anulado – o querido anular – la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida” (Pizarnik “El verbo encarnado” 2002: 269), por eso sus proyectos narrativos son todos (pseudo)auto-biográficos. De hecho, basada en el desdoblamiento entre sujeto y objeto de la narración, la escritura auto-bio-gráfica se caracteriza por un estatuto formal híbrido que oscila entre la realidad y la ficción.

⁴ La asunción de la narración impersonal en tercera persona permite el desdoblamiento del “yo”, pero siendo muy rígida, impide hablar de sí mismo/a como si uno/a fuera otro/a (Battistini 1990: 144). En cambio, la novela epistolar, que carece de narrador y de narratario dominantes, porque los correspondientes se turnan en uno y otro rol, impide dirigirse directamente al lector (Rousset 1986: 83). Se insinúa entonces la posibilidad de una novela en forma de diario, pero decidir que la escritura diarística, aunque ficticia, tenga un destinatario explícito, impide la espontaneidad y la sinceridad de la escribiente.



En toda la producción pizarnikiana el sujeto de la enunciación se desdobra y se multiplica continuamente⁵, lo que complica el tema acerca del yo originario de la autora⁶, la cual, en búsqueda de una voz en prosa para escribir su novela, viaja a París donde reside entre 1960 y 1964⁷. Pizarnik “fetichizaba la prosa, una forma que continuamente postulaba como imposible de lograr (y por lo tanto deseable)” (Chávez-Silverman 2010: 174), por eso no es casual que en Francia la poeta empiece a re-escribir tanto sus diarios⁸ como fragmentos de obras ajenas (*Alice in Wonderland* y *Through the Looking-glass* de Lewis Carroll y los *Cantos de Maldoror* de Leautréamont).

Ya de vuelta en Buenos Aires, Pizarnik escribe una reseña de *La comtesse sanglante* (1963), una biografía novelada de Erzébet Báthory, la condesa húngara acusada de haber asesinado a centenares de jóvenes mujeres⁹, escrita por la surrealista Valentine Penrose. El estilo de la nota se vuelve el modelo de prosa a seguir (*Diarios* 2014a: 841-842) y a finales de los años 60 el artículo se transforma en un texto biográfico-ficticio autónomo que Pizarnik publica en 1971¹⁰. Dividido en once escenas precedidas por una “Premisa”, también *La condesa sangrienta* de Pizarnik se desarrolla alrededor de la figura de la protagonista que termina encerrada en su castillo. A menudo los biógrafos vierten su propia autobiografía en la biografía del otro y, después de la simbiosis emotivo-intelectual, como vampiros asimilan a su víctima alterando su fisionomía originaria (Battistini 1990: 178-199). No es casual, entonces,

⁵ Si bien “it has become something of a critical commonplace to contrast the lyrical voice of her early poems with the biting, self-destructive and obscene voice of the later prose and theatrical work” (Mackintosh y Posso “Introduction” 2007: 6), en mi opinión en los poemas y en las prosas de la escritora argentina hay cierta similitud en el intento de silenciar al enunciante utilizando, además de la segunda persona del singular, una tercera persona del singular, una primera persona del plural, el habla impersonal y, a veces, hasta la tercera persona del plural. De hecho, “la voz en Pizarnik nunca es unívoca: no controla ni estabiliza al sujeto de la enunciación, no lo completa ni ratifica. Siempre, a su lado, hay la conciencia de la pluralidad de voces que lo habitan, del divorcio entre sujeto, mundo y palabra, de la otredad (indiscernible del tú) que es el yo” (Negroni 2003: 77).

⁶ Por lo que se refiere a la escritura diarística, la multiplicación de las instancias de la enunciación no impide al discurso íntimo, en el cual el significado textual está invadido y dominado por la supremacía del yo, organizarse alrededor de una primera persona del singular que recobra su unidad repitiendo que todo sustituto es solo un simulacro del yo y de sus relaciones consigo mismo (Didier 1976: 154). El 5 de agosto de 1955 Pizarnik escribe: “Me siento delirar. Me duele mi existencia sin objeto. Yo misma soy un objeto. ¡Qué mundo enfrentar si sola nada soy! ¡Qué mundo explicar si sola nada sé! [...] La individualidad exalta mi pluma. Yo. Yo. Yo. Yo. Soy la mujer más egoísta del mundo. No sólo vivo por y para mí, sino que exijo de los demás que den elementos que en mí no hallo, elementos que se refieren a mí, siempre a mí” (*Diarios* 2014a: 128).

⁷ El alejamiento del entorno familiar representa la segunda etapa de la trayectoria iniciática de Pizarnik, siendo la primera la adopción de un “nuevo” nombre (Rocco 2006: 45 y ss).

⁸ De los cuadernos parisinos de fecha corrida quedan otras versiones: *Resúmenes de varios diarios 1962-1964*; *Les tiroirs de l’hiver (1960-1962)*; *1961-1962*; *1962 y Lenguaje* (Pizarnik 2014a: 993-1094).

⁹ Algunos historiadores hipotetizan que los crímenes de la condesa Báthory fueron inventados para limitar su poder y repartir entre los parientes – varones – sus posesiones (Thorne 1998).

¹⁰ *La condesa sangrienta* representa una especie de “bridge or fulcrum. Stilistically it shares the lapidary, highly aestheticized and static qualities of Pizarnik’s earlier poetry. Thematically, however, it represents the Rabelaisian and monstrous sexual excess of the positive [gendered and sexualized] charge, emblemized in its protagonist, the Hungarian Countess” (Chávez Silverman 2007: 15).



que la condesa se transforme en un doble de la escritora y, lo mismo que el diario, en el espejo que restituye a Narciso-Pizarnik, la imagen unitaria de un cuerpo de otra manera fragmentado (Rocco 2009)¹¹. En “El espejo de la melancolía” se lee:

Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. [...] nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía (Pizarnik 1976: 47-48, el subrayado es mío).

Como toda biografía novelada, el texto de Pizarnik oscila entre realidad y ficción y se caracteriza por una prosa diáfana y aséptica, en la que la instancia de la enunciación se esconde detrás de la tercera persona del singular, la primera persona del plural y el habla impersonal¹², recursos que permiten ignorar el género del sujeto que se oculta detrás de lo que cuenta y que se refiere a la obra de otra. Sin embargo, en *La condesa sangrienta* hay también unos pocos casos en que la narración está a cargo de una primera persona del singular, cuya presencia es tan silenciosa que termina por “neutralizarse”¹³: “Resumo” (Pizarnik 1976: 29); “Esta escena me llevó a pensar en la Muerte” (Pizarnik 1976: 31); “El libro que comento en estas notas...” y “Quiero recordar...” (Pizarnik 1976: 51). Antes de escribir la nota, el 3 de diciembre de 1962 Pizarnik había escrito en su diario:

Encuentros entre lo que sucede y lo que se sueña. Si hablo en género neutro es porque no sé. Acarreo sustancias caóticas, venidas de todas mis memorias y de todos mis olvidos. Me gustaría escribir como cuando hablo en sueños: silenciosamente (*Diarios* 2014a: 532).

¹¹ Me parece interesante señalar que el texto de Pizarnik tiene algo en común con ciertas biografías noveladas que se difunden a mediados del siglo XX y que Preciado (2007) define un “nuevo género de biografía transexual novelada en la tradición gótica de la mutación monstruosa (historia de vampiros, etc.), donde el personaje principal, desdoblado, dividido entre anatomía e imagen de sí, termina por ofrecerse a la investigación científica. [...] La identidad de género opera como un *script*, una narración, una ficción performativa en la que el cuerpo es al mismo tiempo el argumento y el personaje principal”.

¹² Además del fragmento citado en el texto hay otros ejemplos tanto de la primera persona del plural (“Volvemos a las costurettas y a las sirvientas” y “Sabemos algo de sus noches”, Pizarnik 1976: 32 y 68), como del habla impersonal (“Cabe advertir que...”, “se ignora si compartían” y “es preciso detenerse”, Pizarnik 1976: 39 y 49).

¹³ Algo parecido pasa también en la poesía de Pizarnik, donde se asiste a una “progresiva exasperación del descentramiento subjetivo, el cual llegará a extremos en sus últimos dos libros, sin que por ello se quiebren la subjetividad ni la enunciación. [...] en *Extracción de la piedra de locura* [...] en el poema que da título al libro [...] la enunciación casi se vacía, pues hay diversos momentos de este extenso texto en que se desvanece el anclaje enunciativo y no sabemos quién o qué habla” (Piña 2012: 113-114).



Para “acarrear sustancias caóticas” y escribir “silenciosamente” Pizarnik intenta, igual que su amado Artaud, *forcener le subjectile*, es decir empujar su yo bien hasta el fondo para transformarlo en una especie de sustancia porosa que está tendida debajo y que se deja atravesar (Derrida 2005: 18 y ss.)¹⁴.

A finales de los años 60 Pizarnik trabaja incesantemente con escritos propios y ajenos, transforma todo en prosa en búsqueda de una representación lingüística y textual para lo que ella solía expresar solo oralmente: el humor y el erotismo. La obsesión con la escritura es inseparable de la obsesión con la sexualidad – en su caso libre, antidogmática, anti-burguesa e iconoclasta –, es por eso que en los últimos años de vida la poeta se dedicó a escribir unos cuantos diálogos eróticos-humorísticos de difícil publicación¹⁵. Entre el 10 y el 16 de agosto de 1969 Pizarnik escribe en el diario:

Hace diez días, más o menos, que me consagro a *Los triciclos*, mi primera OBRA [...] teatral. [...] Los diálogos me resultan fáciles, creo que tengo un talento innato para esta suerte de teatro absurdo que me fascina. [...]

La Obra la empecé en la última semana de julio, ¿y qué si la termino en marzo? [...] Final: acaso Car y Seg resultan ser una sola persona (Car) que juega este juego en ausencia de Seg.

a) una escena en que Car hace de los dos y otra en que Seg hace de los dos.

b) Luego los cuatro personajes pueden ser una fantasía de la dactilógrafa = ella sería los cuatro. (*Diarios* 889-893)

En la pieza de teatro en un acto, cuyo título cambia y pasa a ser *Los perturbados entre lilas* (1969), todas las convenciones sociales, sobre todo las conectadas con la inocencia infantil y las costumbres sexuales, son objeto de irrisión (Fishburn 2007: 41). La ambientación escénica atemporal y onírica de tipo surrealista remite al teatro del absurdo¹⁶ y al de la crueldad y la acción se desarrolla en una especie de guardería porteña en la que todos se mueven montados en triciclos. En el escenario hay dos parejas especulares que dialogan incesantemente: por un lado Segismunda (Seg, la artista) y Carol (Car, su doble masculino y andrógino) que parecen estar despidiéndose; y por el otro Macho y Futerina, que fornican constantemente, lo que

¹⁴ Para explicar su trabajo con y en el lenguaje Artaud retoma la noción de ‘subjectil’ – *subjectil* – que pertenece al código de la pintura y que remite a lo que está tendido debajo, como una sustancia, un sujeto o un súcubo. Existen dos clases de subjectil en el arte: el que se deja atravesar (sujetos porosos que se dejan atravesar como el yeso, la madera, el cartón, el tejido, el papel) y el que no permite el pasaje (metales o fusiones de metales) (Derrida 2005: 14-15). Di Cío (2007) menciona el mismo concepto para indicar que la poeta establece una asimilación entre sujeto y obra convirtiendo el propio cuerpo en *subjectil*.

¹⁵ Pizarnik era bisexual, pero la homosexualidad producía en ella cierto rechazo hasta homofóbico. Es posible que haya decidido no publicar las últimas prosas y los otros inéditos por temor a perder su ‘persona poética pública’ y por una rígida autocensura que, en sus últimos años de vida, abarcó sobre todo lo que se refiere a la (homo)sexualidad (Mackintosh 2010 y 2011).

¹⁶ Negroni señala que la obra teatral de Pizarnik es una re-escritura de *Fin de partie / Endgame* de Samuel Beckett (2003: 81).



impide a Seg dormir y soñar. El eje central de este teatro grotesco e infantil¹⁷ es “la dactilógrafa de la ventana de enfrente”, es decir la “mujer que escribe” cuya fantasía produce los personajes en los que termina por reflejarse, en un juego de espejos en que cada reflejo encarna aspectos de un mismo “yo”, que a su vez remite al de la autora de la *pièce*. No es casual, entonces, que el 4 octubre de 1969 Pizarnik haya escrito en su diario:

[...] mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿Cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos (*Diarios* 2014a: 824).

De hecho, la despedida entre Seg y Car se articula como una teatralización del subconsciente (Piña 1999: 181), una comedia trágica de la desintegración del “yo” en que todas las voces remiten al mundo interior de la *hacedora* que las produce. Se trata de una performance lingüística de una entidad reflejada y multiplicada infinitas veces hasta borrar toda huella de su presencia, que al mismo tiempo, tomando como punto de partida la contraposición entre lo femenino y lo masculino, rompe con las normas y las categorías binarias¹⁸. La escritura permite experimentar con las formas y con los géneros – literarios y sexuales – por eso no es casual que, a pesar de que la invasión de los textos humorísticos-eróticos provoque en su autora cierto malestar, y su lectura tenga escaso éxito entre los oyentes, Pizarnik siga redactando unos cuantos diálogos que confluyen en *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* (1970). Acompañada por un perro de niebla, el loro Pericles, Flor de Edipo Chú¹⁹ y la Coja Ensimismada²⁰, Hilda, pirata y polígrafa latinoamericana hija de inmigrantes europeos, entra en un

¹⁷ En la opinión de Fishburn la *pièce* convoca el ‘grotesco criollo’, movimiento teatral argentino experimental escrito por y para inmigrantes a mitad del siglo XX en el que predomina la alienación social, lo que sugiere que la obra se interprete como precursora del ‘neogrotesco’, “in which national myths and values are grotesquely parodied and aggression has become ritualized” (2007: 41).

¹⁸ La necesidad de salirse de la voz poética lleva Pizarnik a buscar una performance donde “el arrebató dionisiaco de los *calembours* y los clichés y el retorcimiento obsceno de refranes y frases hechas muestra que en ellos las palabras se desvincularon de cualquier posibilidad de ligarlas al control de una figura autorial. La emisión [...] no surge del lugar de lo femenino representado sino de otro lugar de la escritura, que carece de cualquier tipo de posición de género reconocible. El juego del lenguaje, que es de una riqueza combinatoria extrema y también de una extrema restricción – ya que lo cómico supone una restricción tajante del *pato* – implica que las palabras viven sin vinculación con algún modo de pervivencia de una ‘esfera subjetiva’ [...]. La performance femenina mantuvo la escritura de Pizarnik bajo control; el abandono de esa postura la entregó al puro y salvaje trance de la lengua; por ello, en este segundo estilo existe ese notorio predominio de contorsiones de frases hechas, de cuyo valor siniestramente expresivo no se puede dudar” (Catelli 2013: 145-146).

¹⁹ La actitud de la escritora con respecto a la obra de Sarduy es contradictoria (Pizarnik 2014b: 117 y 122; 2014a: 901 y 902), sin embargo Flor de Edipo Chú parece ser la parodia de Flor de Loto, vedette travesti de la novela de Sarduy, *De donde son los cantantes*, que Pizarnik leyó en 1969.

²⁰ En *La bucanera...* aparecen entre otros: Pesta Chesterfield, Bosta Watson (un matrimonio donde marido y mujer llevan el mismo nombre), Bety Laucha Betinotti, Zacarías, Nicomaco, Vernacula Dracula, el Hada Aristóteles, A., el exhibicionista, laloc(utora).



pequeño castillo de papel donde se dedica a saquear textos. El viaje empieza cuando la voz de “pizarevitch Alexander Pericoff” comunica que Pericles es el “pobre periquito que perora para Pizarnik y para nadie más” (Pizarnik 2002: 159). El loro es el hablante, pero lo que cuenta remite a Hilda, la cual no puede hablar y cuya imaginación produce todos los demás personajes. A su vez, Hilda es el producto de la imaginación de su doble: la “boluda Sasha” (Pizarnik 2002: 133), es decir Pizarnik. Todos son criaturas puramente verbales, títeres que dialogan incesante y obscenamente sobre el escenario cruel del teatro interior e íntimo de Hilda/Pizarnik, llegando al paroxismo de ser todas máscaras de un mismo ente, ese “subjeto” que está en el fondo de la que escribe silenciosamente y que resurge a pesar de estar “neutralizado” por el exuberante juego polifónico de sus “voces vivas”²¹. El lenguaje provocativo, audaz y hasta soez de *La Bucanera...* es una especie de obsceno *pastiche* en el cual las palabras remiten siempre a algo más, donde la espiral de significados y de significantes estalla en una glosolalia plurilingüe, un glíptico desesperado y desesperante en el cual:

Los signos, liberados de su referencia, entran en un proceso de reproducción ilimitada, cuyo resultado visible es una suerte de cataclismo, a la vez lingüístico, metafísico y moral. Se trata de probar una premisa audaz, a saber que, liberado a su arbitrio, el lenguaje revela su verdadera vocación: aludir, compulsivamente, a aquello que ha sido suprimido, reprimido y expulsado de él, lo sexual (Negroni 2003: 92).

De hecho, las últimas prosas de Pizarnik están dominadas por imágenes eróticas y sexuales, insertadas en un lenguaje exuberante a cargo de enunciaciones que se desplazan entre distintas personas gramaticales y/o entre distintos sujetos discursivos cuya identidad – sexual, étnica y/o cultural – es periférica y marginal, y por eso transitiva y transgresiva. Además, *La bucanera...* no presenta una estructura argumentativa coherente y no hay linealidad espacio-temporal, estrategias lingüísticas y textuales que aluden a la representación simbólica y crítica de la sexualidad, y remiten a las obras del Neobarroco, el cual, situado en el marco de la postmodernidad, época en que entran en crisis los discursos totalizadores y las identidades fijas, cuestiona los patrones estables de la identidad impuestos por el orden occidental (euro-norteamericano) heteronormativo²².

²¹ Cristina Piña (2013: 183) se refiere a *La bucanera...*, como una obra “a mitad de camino entre el parlamento teatral y la narración [donde] tanto el registro teatral como el narrativo resultan invalidados por los juegos lingüísticos, que se prodigan en la pluralidad casi vertiginosa de voces que pueblan los textos y entre las que se cuenta la narrativa, ya que los breves momentos de narración que sostienen las voces están casi sin excepciones en primera persona del singular. Esto la lleva a participar, en su carácter de voz, del inagotable juego lingüístico con el significantes típico de aquellas, de la misma manera en que participaba de la actitud no dialógica con el oyente”. Paradójicamente también la elección dramática alude a la escritura diarística: creando cierta continuidad entre el dominio del visible y del espectáculo, y el registro de lo privado y secreto, el diario íntimo permite la permanente teatralización y puesta en escena del ‘yo’, lo que facilita su transcripción (Didier 1989: 149).

²² Por su carácter descentrado, “la escritura neobarroca se presta de manera especial al examen de los procesos de formación de identidades culturales periféricas y marginales” (Kulawik 2009: 22). En



La performance lingüística en Pizarnik parece el producto de una escritura andrógina²³, en la que ese “algo” o “alguien” no explicita y/o define su género, resistiéndose de este modo a la “normalización” binaria impuesta por la sociedad heterosexual dominante²⁴.

Sin embargo, sea cual fuere la intención de Pizarnik acerca de la enunciación andrógina que contiene la multiplicación rizomática de todas sus máscaras, su devenir minoritario, excéntrico, ilimitado y hasta esquizo genera identidades infinitas (Deleuze y Guattari 2002). En la entrada del diario relativa al 24 de enero de 1971, se lee:

Como si escribir me estuviera prohibido. ¿Y por qué no me estaría? La escritura, el sexo: mi ausencia actual de estos dos pilares de la sabiduría. Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo escribir mi diario (*Diarios* 2014a: 981).

La escritura y el sexo, las dos obsesiones más profundas y lúcidas de Pizarnik, son al mismo tiempo los dos ámbitos de su vida que le hacen temer por su salud mental y física²⁵. El hecho de que una mujer se “desviviera” por escribir y por tener sexo tanto

el Neobarroco “el travestismo y la androginia, atribuibles a los personajes y a las voces narrativas constituyen actos discursivos y son poses performativas y estéticas desestabilizadoras en la constitución de la identidad del sujeto individual (sexual) y cultural (racial, nacional, entre otros). [...] Como actitudes y poses transgresivas, el travestismo y la androginia revelan, a través del discurso narrativo experimental y exuberante, los propios mecanismos deconstructivos en la formación de una identidad nueva: múltiple, móvil, transitiva” (Kulawik 2009: 23).

²³ La teoría *queer* promueve la definición del género como performance, donde lo queer es lo que se resiste a la normalización. El término queer “ha dejado de ser un instrumento de represión social para convertirse en un índice revolucionario. El movimiento ‘queer’ es post-homosexual y post-gay. Ya no se define con respecto a la noción médica de homosexualidad, pero tampoco se conforma con la reducción de la identidad gay a un estilo de vida asequible dentro de la sociedad de consumo neoliberal. Se trata por tanto de un movimiento post-identitario: ‘queer’ no es una identidad más en el folklore multicultural, sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. El movimiento ‘queer’ [...] es un movimiento [...] de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay [...]. Cuando se habla de teoría ‘queer’ [...] se habla de un proyecto crítico heredero de la tradición feminista y anticolonial que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que nos han conducido a la invención del cuerpo blanco heterosexual como ficción dominante en Occidente y a la exclusión de las diferencias fuera del ámbito de la representación política” (Preciado 2012).

²⁴ Judith Butler (2001) utiliza el concepto de máscara para analizar la producción de la femineidad en la performance drag queen, es decir, el artificio mediante el cual un hombre biológico ‘performa’ de manera hiperbólica la femineidad, lo que permite develar el carácter imitativo del género. Butler redefine la performance teatral en términos de performatividad lingüística, concluyendo que los enunciados de género son performativos (y no descriptivos), son invocaciones o citas ritualizadas de la ley heterosexual (2002: 323-324). Sin embargo, en la opinión de Preciado (2007), el concepto de “identidad performativa, no permite tomar en cuenta los procesos biotecnológicos que hacen que determinadas performances ‘pasen’ por naturales y otras, en cambio, no”.

²⁵ El temor a la locura (a la esquizofrenia) se vincula a las posibles (y temidas) consecuencias tanto de la ingesta de medicamentos – anfetaminas, ansiolíticos, antidepresivos, antipsicóticos y otros



con hombres como con mujeres no era lo común y corriente, y no solo en la sociedad argentina. En los últimos dos años de vida, Pizarnik intentó suicidarse más de una vez y por eso fue internada en el hospital Pirovano, donde, para “curar su disfuncionalidad”²⁶ terminaron por inhibirle tanto la sexualidad como la escritura. De sus “encierros” en el hospital Pizarnik habla en los diarios²⁷, en algunas cartas²⁸ y en “Sala de psicopatología” (1971), poema redactado durante una de las internaciones, en el cual la poeta escribe:

[...]
y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada,
y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo,
aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18,
persuadiéndome día a día
de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido,
tenemos destino [...]
Y
sí,
aquí en el Pirovano
hay almas que NO SABEN
por qué recibieron la visita de las desgracias. [...]
Entonces:
adiós sujeto y objeto
todo se unifica como en otros tiempos [...]
De modo que arrastré mi culo hasta la sala 18,
en la que finjo creer que mi enfermedad de lejanía, de separación
de absoluta NO-ALIANZA con Ellos
–Ellos son todos y yo soy yo–
finjo, pues, que logro mejorar, finjo creer a estos muchachos de
buena voluntad [...] me podrán ayudar, [...]
Sala 18
cuando pienso en laborterapia me arrancaría los ojos en una casa en ruinas

remedios – como de su desenfreno sexual. A esto se añade la sugestión producida por su psicoanalista – Pichón Riviere – cuando señala el “castigo” al que estarían destinadas las lesbianas, es decir la internación en el hospital psiquiátrico.

²⁶ Los hospitales psiquiátricos son instituciones totales de encierro, como las cárceles, creadas por la sociedad moderna como dispositivos disciplinares de acuerdo a la lógica del panóptico de Bentham que permite controlar constante y permanentemente los cuerpos, las mentes y las prácticas de los internados. El objetivo explícito es el de la curación, mientras que lo que en realidad se busca es el control de lo que la sociedad define ‘anormalidad’ (Foucault 2005).

²⁷ En los *Diarios* Pizarnik registra su internación el 9 de octubre de 1970 cuando escribe: “Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes, quise envenenarme con gas” (2014a: 978). El 21 de noviembre del mismo año, Pizarnik anota: “El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua” (2014a: 979).

²⁸ En 1971 en dos cartas a Antonio Fernández Molina, Pizarnik escribe: “perdón por mi horrible silencio. van dos meses que estoy en el hospital” y “te escribo después de haber yacido cinco meses en un hospital” (2014b: 276 y 280) y en una carta sin fecha a Julio Cortázar: “(Hace dos meses que estoy en el hospital. Excesos y luego intento de suicidio –que fracasó, hélas.) La locura, la muerte” (2014b: 397).



y me los comería pensando en mis años de escritura continua, [...]
El alma sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no
restaños la herida que supura.
[...] ellos se casan,
procrean,
veranean,
tienen horarios,
no se asustan por la tenebrosa
ambigüedad del lenguaje [...]
El lenguaje
-yo no puedo más,
alma mía, pequeña inexistente,
decidíte;
te la picás o te quedás, [...]
yo, por mi parte, no puedo más.
(2001: 411-417).

“Sala de psicopatología” es una especie de amargo y lúcido “delirio narcisista y acusatorio” mediante el cual la corporeidad vigilada, sancionada y transformada de la poeta evade las categorías binarias – mujer/hombre, joven/vieja, sana/enferma, normal/anormal – y los patrones de la sociedad disciplinaria. Sin embargo, la vida-obra de Pizarnik y el andrógino subjetil, ese “algo” o “alguien” que habla un lenguaje que no puede entenderse, son incompatibles con las demandas de una sociedad que no perdona ni justifica su multiplicación infinita y que por eso termina “suicidándoles”.

BIBLIOGRAFÍA

Battistini A., 1990, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna.

Butler J., 2001, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, México.

Butler J., 2002, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.

Catelli N., 2013, “Los Diarios: estrategias de lectura” en A. de Chatellus y M. Ezquerro (eds.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, L’Harmattan, Paris, pp. 141-150.

Chávez-Silverman S., 2007, “Gender, Sexuality and Silence(s)” en F. J. Mackintosh y K. Posso (eds.), *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Tamesis, Woodbridge, pp. 13-35.

Chávez-Silverman S., 2010, “Ensayos de contención: otra mirada a la locura (y sus desplazamientos chez Pizarnik)” en I. Bordelois y P. Cuperman (eds.) *Alejandra, Point of Contact*, Syracuse NY vol. 10, n. 1-2 (2010), pp. 169-179.

Deleuze G. y F. Guattari, 2002, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.



- Derrida J., 2005, *Antonin Artaud: Forsennare il soggettile*, Milano, Abscondita.
- Di Cío M., 2007, "Una escritura de papel: Alejandra Pizarnik en sus manuscritos", *Recto/Verso* 2(2007), <<http://www.revuerectoverso.com>> (16/12/2016).
- Didier B., 1976, *Le journal intime*, PUF, Paris.
- Didier B., 1989, "Le discours amoureux dans le journal de Stendhal" en A. Dolfi (ed.), *'Journal intime' e letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, pp. 141-161.
- Fishburn E., 2007, "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik" en F. J. Mackintosh y K. Posso (eds.), *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Tamesis, Woodbridge, pp. 36-59.
- Foucault M., 2005, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires/México.
- Kulawik K., 2009, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt a.M.
- Mackintosh F. J. y K. Posso, 2007, "Introduction", en *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Tamesis, Woodbridge, pp. 1-12.
- Mackintosh F. J., 2010, "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts", en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXVII, n. 4, pp. 509-535.
- Mackintosh F. J., 2011, "Autocensura y la imposibilidad del amor en Alejandra Pizarnik (1936-1972)" en M. Fuentes y P. Tovar (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, URV, Tarragona, pp. 421-428.
- Negrón M., 2003, *El testigo lúcido*, Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- Piña C., 1999, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Corregidor, Buenos Aires.
- Piña C., 2007, "The 'Complete' Work of Alejandra Pizarnik? Editors and Editions" en F. J. Mackintosh y K. Posso (eds.) *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Tamesis, Woodbridge, pp. 148-164.
- Piña C., 2012, "El descentramiento del sujeto en la poesía de Alejandra Pizarnik" en A. Donati, E. Leonardi, G. Minardi y A. Polizzi (eds.), *'En la otra orilla de la noche'. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*, Aracne, Roma, pp. 109-117.
- Piña C., 2013, "La profanación e inversión del proyecto narrativo" en A. de Chatellus y M. Ezquerro (eds.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, L'Harmattan, Paris, pp. 175-186.
- Pizarnik A., 1976, *La condesa sangrienta*, López Crespo Editor, Buenos Aires.
- Pizarnik A., 2001, *Poesía completa*, Lumen, Barcelona.
- Pizarnik A., 2002, *Prosa completa*, Lumen, Barcelona.
- Pizarnik A., 2014a, *Diarios*, Lumen, Barcelona.
- Pizarnik A., 2014b, *Nueva correspondencia Pizarnik* (ed. a cargo de Ivonne Bordelois y Cristina Piña), Alfaguara, Buenos Aires.
- Preciado B., 2007, "Biopolítica del género" en AA.VV. *Biopolítica*, Ají de pollo, Buenos Aires, ahora también en <<http://server2.docfoc.com/uploads/Z2015/11/21/RkqK4Q5dre/b4eba5cf28772a770c070cb86d5cf208.Pdf>> (28/11/2016).
- Preciado B., 2012, "Queer, historia de una palabra", en *Parole de Queer*, 4, <<http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-or.html>> (10/10/2016).



Rocco F., 2006, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Mazzanti Editori, Venezia.

Rocco F., 2009, "Alejandra Pizarnik: La condesa sangrienta e le metamorfosi dello specchio", in *Letterature d'America*, año XXIX, nn. 126-127, pp. 133-151.

Rocco F., 2012, "Los Diarios de Alejandra Pizarnik: del desdoblamiento a la multiplicación del sujeto" en A. Donati, E. Leonardi, G. Minardi, A. Polizzi (eds.), *'En la otra orilla de la noche'. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*, Aracne, Roma, pp. 137-152.

Rocco F., 2016, "Los Diarios de Alejandra Pizarnik: el loco afán por (re)escribir(se)", en A. Gallego Cuiñas, Ch. Estrade y F. Idmhand (eds.) *Diarios latinoamericanos del siglo XX*, Peter Lang, Bruxelles, pp. 199-209.

Rousset J., 1986, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Libraire José Corti, Paris.

Thorne T., 1998, *La Contessa Dracula. La vita e i delitti di Erzsébet Báthory*, Mondadori, Milano.

Federica Rocco es profesora asociada de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Udine. Su exégesis se centra en las formas de la escritura autobiográfica; la literatura de la migración, de la diáspora y del exilio; la novela histórico-ficcional. Ha dedicado estudios a las obras de Andruetto, Bellessi, Benedetti, Dujovne Ortiz, Gambaro, Gerchunoff, Lemebel, Molloy, Negroni, Pizarnik, Poletti, Poniatowska, Saer, Shua, Steimberg, Suez en volúmenes y revistas nacionales e internacionales. Ha publicado las monografías: *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik* (2006) y *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina* (2012). Actualmente está trabajando en una nueva monografía dedicada a la obra de Alejandra Pizarnik.

federica.rocco@uniud.it