LITERATURA O LA POLITICA DEL JUEGO EN ALEJANDRA PIZARNIK

POR

ISABEL CAMARA

Duke University

Desde el título mismo del libro, *El deseo de la palabra*, Alejandra Pizarnik nos prepara para la lectura de un texto poético que se nombra y autorreflexiona incesantemente. El texto despliega un complicado tejido de ecos que revela y al mismo tiempo oculta el signo poético. Mediante el cuento/manifiesto «El hombre del antifaz azul», Alejandra Pizarnik articulará una nostalgia y una pasión cuya máxima expresión surgirá en los poemas.

La lectura del cuento nos lanza irremisiblemente a otro cuento, a otro texto archiconocido: *Alice's adventures in Wonderland*. Desviando la atención del lector hacia el texto de Lewis Carroll, Pizarnik logra ocultar su propio texto, camuflando éste con una destreza singular, dentro de una estructura de diferencias o desemejanzas sutilmente entretejida. Lo que resulta de esta maniobra es una doble escritura, y de ahí, una doble lectura. El texto carrolliano imprime un estrépito, una interferencia que silencia u oculta el texto intercalado, de manera que la lectura se convierte en una tarea de excavación de un signo depositado en otro. Lo que se anuncia en el poema «Cold in hand blues», se materializa literalmente en «El hombre del antifaz azul»: «y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo / y qué es lo que vas a hacer / voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo»¹.

El programa de ocultarse en el lenguaje, en este caso dentro del texto de Carroll, comienza desde el título mismo del cuento y se confirma en el párrafo de apertura. Al leer el título, el lector espera enfrentarse a un texto en el que aparecerá, o al menos se hará alusión a un personaje cuyo

¹ Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra* (OCNOS, Barral Editores, 1975). Citas sucesivas indicadas con número de página.

rostro se oculta tras una máscara, y el párrafo inicial comienza no con una palabra (como cabría esperar), sino con la primera letra del alfabeto, que casualmente es la inicial de la protagonista del cuento de Carroll y de la autora del cuento que nos ocupa. El título prepara el ánimo del lector para la lectura de un cuento de intriga o misterio, mientras que la letra que lo inicia anula inmediatamente el marco de intriga remitiéndonos a otra historia conocida de antemano.

A. empezaba a cansarse de estar sentada sin nada que hacer (p. 107).

Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank and of having nothing to do: ²

Las primeras líneas del cuento no sirven para centrar al lector en el relato que prosigue, sino para desplazarlo a otro. El lector es arrojado en el centro de un juego que parece haber comenzado ya, y se ve obligado a participar en la búsqueda de algo que se oculta y aparece sin cesar, viéndose convertido en parte activa del relato. El desplazamiento del lector hacia el cuento de Carroll no dura mucho tiempo porque las diferencias entre los dos textos comienzan a perfilar la sombra de otro relato más elusivo, relato que habrá que rescatar del estrato o ruido en que se inscribe. El cuento está dividido en cuatro partes subtituladas separadamente: «La caída», «El centro del mundo», «Cuando nada pasa» y «Relaciones sociales». Estos subtítulos no están elegidos arbitrariamente, sino que aspiran a eliminar (de manera muy literal) la fisura entre el nombre (subtítulo) y lo que éste designa (relato). Ambas heroínas se disponen a iniciar una jornada cuyos desenlaces diferirán de la forma más intensa. El subtítulo «La caída» nos emplaza inmediatamente en el ámbito de lo mítico y de lo literal del relato en sí. Antes de iniciar su jornada subterránea, A. —a diferencia de Alicia— se encuentra en un no-espacio; aquí nos hallamos con la primera discrepancia entre los cuentos. Espoleada por la curiosidad al ver y oír al hombrecillo enmascarado, A. decide seguirle e introducirse tras él en la madriguera. No existe ningún preámbulo que sirva para emplazar la narración en una dimensión familiar al lector: una que no sea la del lenguaje mismo. Si el guía de Alicia es un conejo angustiado que consulta el reloj nerviosamente, el de A. es un hombrecillo enmascarado, también con prisa, que consulta una pistola como si ésta fuera capaz de designar el tiempo. «Sin embargo, cuando el enmascarado sacó de un bolsillo una pistola, y después de consultarla como a un reloj aceleró el

² Lewis Carroll, *Complete Works* (New York: Vintage Books, 1976). Citas sucesivas indicadas con número de página.

paso, A, se incorporó...» (p. 107). Desde el principio nos percatamos de la anulación o sustitución de dos dimensiones en el relato: el espacio físico donde se supone que tendría lugar la narración —en el caso de Alicia, en un banco que se encuentra en el campo— es sustituido por el espacio del lenguaje, y el tiempo lineal es detenido, como más tarde indicará el título «Cuando nada pasa». Las circunstancias del descenso son comparables, pero sendos paisajes están poblados de objetos muy distintos: «Después miró a los lados y observó que las paredes del pozo estaban cubiertas de armarios llenos de objetos. Vio, entre otras cosas, mapas, bastones de caramelo, manos de plata asidas a un piano..., bracitos de muñecos, guantes de damas antiguas...» (p. 108) («Then she looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and book-shelves: here and there she saw maps and pictures hung upon pegs», p. 18). Los objetos que pueblan el paisaje de descenso de A. son más bien objetos-palabras, fragmentos fuera de contexto o vacíos de sustancia e instalados en un desorden caótico: guantes sin manos, manos sin guantes y lámparas que sirven para no alumbrar. La jornada de A. procede por los vericuetos de un lenguaje caótico, pre-formal. Antes de la conclusión del descenso encontramos un punto de intersección en el discurso de ambas heroínas. Las dos vuelven del revés una proposición y se preguntan por el sentido de la transformación resultante:

A. comenzaba a sentir sueño; mientras seguía cayendo se escuchó preguntar: ¿Y qué pasa si uno no se muere? ¿Y qué muere si uno no se pasa? (p. 108).

And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dream sort of way, 'Do cats eat bats... Do bats eat cats?' (p. 20).

En el caso de Alicia, la transformación genera una proposición con un sentido remoto aunque posible dentro de todos los mundos posibles. En cuanto a A., la transformación no genera una proposición ni siquiera elemental, genera el no sentido, un instante caótico pre-formal del lenguaje, cuyo límite revela asimismo el límite del mundo que no puede designar. La transformación, pues, ha generado el silencio, una especie de muerte. Estas meditaciones hunden a las dos en sendos sueños, pero éstos son de índole muy distinta. Mientras Alicia persigue en su sueño la preocupación de quién se come a quién, A. sueña que conduce un camión de transporte de antifaces; es decir, A. es el vehículo de objetos que sirven para ocultar, sueño que, podríamos decir, es consistente con las vivencias y preocupaciones de su «consciencia». El descenso termina en ambos casos de forma

similar. A. se encuentra de golpe ante otro túnel (así como en Alicia), y el lector comienza la segunda parte del cuento titulada «El centro del mundo». Las dos se encuentran en una habitación llena de puertas, aunque todas están cerradas; ambas descubren que las puertas son infranqueables y, en los dos casos, dan con una pequeña puerta que se les había pasado inadvertida; aquí empiezan las discrepancias en el relato y las pesadillas de las protagonistas. Alicia encuentra una llave dorada en la cerradura de la puerta, mientras que A. encuentra con sorpresa que la llave está en su mano, y ésta encaja a la perfección en la cerradura:

Abrió la puerta verde y vio un pasillo no mayor que una bañera para pájaros. Por un hueco en forma de ojo, miró el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado... (p. 109).

Alice opened the door and found that it led into a small passage not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw (p. 21).

No hay que pasar por alto la diferencia que existe entre el paisaje que contempla Alicia y el que contempla A. En el primer caso se nos describe un jardín y en el segundo un bosque en miniatura. La diferencia entre jardín y bosque es obvia; el bosque no tiene forma, es el producto del azar dentro del designio de la naturaleza, mientras que el jardín aspira a imitar el estado original del bosque, aunque sin poderse liberar de la arquitectura rígida impuesta por la mente «civilizada» del imitador de la naturaleza. El bosque en miniatura, al que tanto anhela llegar A., es descrito en términos misteriosos y extraños a la concepción convencional que se tiene de un bosque; esta descripción revela la intención del cuento, y, como veremos más tarde, será la llave que abra las puertas que custodian el hermetismo del signo poético del libro.

Es un pequeño lugar perfecto aunque vedado. Es un lugar peligroso. El peligro consistiría en el carácter esencialmente inseguro y fluido, *sinónimo* de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas (p. 110; subrayado mío).

Para llegar a este lugar perfecto, a este *axis mundi*, A. no duda en beberse la poción que la convertirá en otra, que le robará su identidad: «Bécheme y serás la otra que temes ser» (p. 110). La hazaña que intenta emprender A. requiere que la heroína se someta a un rito que la inicie

en el sendero que conduce al espacio sagrado³. El precio es alto, pero como todos los héroes que emprenden la jornada en busca del «centro», A. se percata de la dificultad del camino y se dispone a superar los obstáculos, pese a la pérdida de su propio yo. «A. estaba segura que su estado de pequeñez valía la pena. Sabía que los caminos que llevan al centro son variadamente arduos: rodeos, vueltas, peregrinaciones, extravíos de laberinto» (p. 110). Mircea Eliade describe la peregrinación al centro en los siguientes términos: «El camino que lleva al centro es un camino difícil... El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y a la eternidad; de la muerte a la vida... El acceso al 'centro' equivale a una consagración, a una iniciación...»⁴. En su libro *Imágenes y símbolos*, Mircea Eliade enumera los nombres de los obstáculos más comunes que simbolizan los momentos críticos más peligrosos en la jornada del héroe: «La puerta estrecha, el filo de la navaja, el puente angosto y peligroso... el paso difícil, por lo demás, no agotan la riqueza de este simbolismo... El héroe de un cuento de iniciación debe pasar por 'donde se encuentran la noche y el día', o hallar una puerta en un muro que no ofrece ninguna...»⁵. El brebaje ha surtido efecto y A. se vuelve minúscula, pero aquí no acaban las dificultades, sino que comienzan. En efecto, la poción ha tenido un resultado doble y contradictorio; ha perpetrado el cambio en la heroína para permitirle la llegada al «centro», y al mismo tiempo, y debido a la maniobra de ingestión, ha alejado la llave que dará acceso a aquél de la órbita física de A. Los esfuerzos por alcanzar la llave son inútiles. Como es de esperar —y la lectura del cuento de Carroll nos prepara para ello—, A. encuentra una segunda botella con una extraña etiqueta: «Bébeme y verás cosas cuyo nombre no es sonido ni silencio» (p. 111). Obviamente, la pérdida de identidad sufrida con la esperanza de llegar al espacio deseado no basta para lograr el deseo. Sobre la primera metamorfosis ha de operarse otra. «Si esto me hace crecer —dice A.—, alcanzaré la llave, y si me empequeñece, podré pasar por debajo de la puerta» (p. 111). A. está dispuesta a todo para llegar al espacio privilegiado, a ese «centro» que describe como un bosque en miniatura y que configura un espacio «cualitativamente distinto del espacio profano», donde verá cosas cuyo nombre «no es sonido ni silen-

³ «Por eso el centro (que en este cuento es un bosque en miniatura) configura un espacio cualitativamente distinto del espacio profano» (p. 110). Véase la simbología del centro en *El mito del eterno retorno*, de Mircea Eliade.

⁴ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno* (Madrid: Alianza/Emecé, 1982), pp. 25-26.

⁵ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1979), pp. 90-91.

cio». La segunda poción tiene el efecto contrario, y aunque alcanza la llave y abre la puertecita, sólo logra ver el pasillo: «En cuanto a atravesarlo, ¿qué más difícil para una gigante?» (p. 111). Al darse cuenta de la imposibilidad de llegar al centro, A. comienza a llorar y acaba por formar una laguna con sus lágrimas, a la que nombra «Laguna de la Disonancia». Con este segundo fracaso se cierra el fragmento titulado «Cuando nada pasa». Y en efecto, nada ocurre en el transcurso de este trozo de relato. En el término del cuarto y último fragmento, A. vuelve a fracasar y al mismo tiempo establece una extraña relación con una muñeca, suceso que parodia el encuentro de Alicia con el ratón en «The pool of tears».

Al comenzar la lectura de «El hombre del antifaz azul», el lector familiarizado con la literatura de la época mantiene la sospecha de que el relato será un rendimiento —con espíritu jocosos al estilo del personaje borgiano César Paladión⁶— de la obra de Lewis Carroll. Pronto se desvanece la sospecha cuando las variantes en la narración comienzan a destacar, prefigurando un relato diferente a todo trance. A modo de la presencia del «Cheshire Cat» en el cuento de Carroll, el relato entretejido por A. Pizarnik surge y desaparece en un juego de presencias y ausencias que evoca el juego tan serio del «escondite», tan popular entre los niños. La autora, siguiendo astutamente el postulado de Borges en «El libro de arena»⁷, ha ocultado su texto dentro de otro. La tarea del lector es participar en este perverso juego del escondite e intentar desvelar aquello que se quiere encubrir. Ahora bien: la política y éxito de este juego estriban en la dificultad de acceder al objeto que está oculto, y no en la imposibilidad de hallarlo; esto implicaría el fin del juego y contradeciría el carácter lúdico, bien que serio, del cuento. Por otra parte, el juego determina una red interdependiente de vínculos o relaciones entre el objeto o la persona que se oculta, el lugar donde se oculta y la persona que emprende la búsqueda. Podrían ser múltiples los subrelatos que la autora esconde en el texto de Carroll, pero la natural subjetividad del lector/indagador tendería a determinar el objeto que se descubre. Como veremos a continuación, la obsesión por un lenguaje privilegiado, que surge del tejido narrativo, se manifiesta a lo ancho de la labor poética.

«La poesía se enfrenta ahora a la pérdida de la imagen del mundo. Por eso aparece como una configuración de signos en dispersión: imagen

⁶ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1980), p. 19.

⁷ Jorge Luis Borges, *El libro de arena* (Madrid: Alianza Editorial, 1980): «Recordé haber leído que el mejor lugar para ocultar una hoja es en el bosque» (p. 99).

de un mundo sin imagen»⁸. Este infierno de vivir entre signos lo expresa mejor Pizarnik, siendo ésta una de sus más grandes obsesiones: «Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo» (p. 19). El poeta se impone la más alta misión, aquella que Dios otorgara a Adán. «Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales» (p. 149). Y no puede otorgar nombres a las cosas porque no encuentra su voz. «No puedo hablar con mi voz sino con mis voces» (p. 13). «No puedo hablar para nada decir; por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes» (p. 14). No canta la falta de correspondencias entre las palabras y las cosas, entre el signo y el referente; no hay nada que decir, porque no existe nada que el poeta pueda cantar sino el mismo lenguaje. La misión, pues, de nombrar las cosas con nombres esenciales se transforma en otra más temible: si no existe el mundo, hay que imponerse el cometido de nombrar lo que no existe: el caos, el no sentido⁹: «Ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe» (p. 78). El verbo ha devorado el mundo y al poeta: «Hablo de un poema que se acerca. Se va acercando mientras a mí me tienen lejos» (p. 156). El sacrificio total de la voz poética se consume en el poema «Solo un nombre»: «alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra» (p. 95). El sujeto, es decir, el poeta, desaparece¹⁰ dos veces en este poema: una porque el poeta se transforma en poema, en objeto; otra porque al desvelar o destapar la palabra que nombra al poeta/poema, no encontramos debajo el objeto nombrado, sino un pronombre. Si en el poema «En esta noche en este mundo» la voz poética está herida —«mi persona está herida / mi primera persona del singular»—, en «Solo un nombre» el poeta ha sido devorado por el poema, por el lenguaje. Debajo de un nombre hay otro nombre, o lo que es peor, un pronombre, y debajo de

⁸ Octavio Paz, *El signo y el garabato* (México: Joaquín Mortiz, 1975), p. 12.

⁹ «Le non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais que, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. Et c'est ce qu'il faut entendre par non-sense» (p. 89). Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969).

¹⁰ La arquitectura del poema en el folio sugiere simultáneamente una sepultura y el epitafio —un nombre sin apellido y en minúscula repetido dos veces, dos veces sin identidad— bajo el cual yace el nombre escrito, de nuevo con minúscula. El epitafio/poema parece decir: Aquí yazgo, sin identidad en la muerte como tampoco la tuve en la vida.

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra (p. 95)

éste, nada. Es la hora en que la voz poética contempla todos sus nombres, todas sus voces en un universo vacío de objetos y poblado de palabras, de signos ahogados en la ausencia de referentes. «Contemplar a cada uno de mis nombres / ahorcados en la nada» (p. 90). La poesía de A. Pizarnik se desenvuelve en un universo de palabras en la ausencia de las cosas. El bosque al que alude A. configura un lugar privilegiado del lenguaje y su tierra prometida, el poema (p. 243). La jornada que emprende A. es un desandar el camino para llegar al punto de partida, al manantial, a la raíz, a la «fuente prenatal». Pizarnik ejecuta en este cuento —y en distinta forma en su poesía— lo que Paz propone en *El mono gramático*: «Deberíamos remontar la corriente, desandar el camino, y de expresión figurada en expresión figurada llegar hasta la raíz, la palabra original, primordial, de la cual todas las otras son metáforas»¹¹. Pizarnik se adjudica esta difícil tarea: «tuya es la soledad a media noche / tuyos los animales sabios que pueblan tu sueño / en espera de la palabra antigua» (p. 174). A la crisis ontológica del universo material sucede la crisis de aquello que lo nombra: el lenguaje; el sendero que transita A. no llega a parte alguna, desemboca en la nada. La palabra primordial, original (el bosque en miniatura), no existe. La jornada ha sido materia de sueño hostigado por el deseo de la palabra, el sendero conduce a las tinieblas. «Maravillosa ira del despertar en la abstracción mágica de un lenguaje inaceptable» (p. 161).

No es de extrañar que A. Pizarnik haya escogido la voz de Carroll para que ésta articule la pasión que abarca su obra, ya que ambos comparten la misma obsesión por la naturaleza opaca del lenguaje. La gran diferencia entre ambos es que Carroll se complace en revelar el «sinsentido» inherente en el lenguaje, añadiendo a éste los «sinsentidos» de su propia cosecha y poniendo en evidencia la naturaleza arbitraria del signo. Pero lo que es satisfacción en Carroll es padecimiento en Pizarnik.

El pasaje caroliano que mejor ejemplifica la obsesión que traspasa la obra de A. Pizarnik es el episodio del Caballero Blanco en el cuento «Through the looking glass». Este ofrece cantar una canción a Alicia para sosegarla:

The name of the song is called the 'Haddock's Eyes'.

Oh, that's the name of the song, is it? Alice said.

No, you don't understand, said the Knight a little vexed. That's what the name *is called*. The name really is "The Aged Aged Man".

Then I ought to have said "That's what the song is called"?

¹¹ Octavio Paz, *El mono gramático* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 27.

No, you oughtn't: that's quite another thing! The song is called 'Ways and Means'. But that is only what is called, you know!

Well, what is the song, Then? said Alice.

The song really is 'A- sitting On A Gate' (p. 244; subrayado mío).

Y esta proyección podría continuar al infinito. A. Pizarnik acaso aspire a un lenguaje que contenga un nombre «b» para el sentido de un nombre «a», según lo expresa en el poema «En un otoño antiguo»: «¿Cómo se llama el nombre? / Un color como un ataúd, una transparencia / que no atravesarás. / ¿Y cómo es posible no saber tanto?» (p. 45).

Los obstáculos que implacablemente aparecen en el trayecto de Alicia modifican su discurso, y esta modificación opera una transformación en la identidad misma de la heroína. Esos obstáculos, esos «mot-valises» o palabras-regalo¹² con que tropieza la niña incesantemente han hecho que la percepción de sí misma —y del mundo a su alrededor— entre en crisis. La lógica del sentido de las palabras y las cosas paulatinamente asimilada por Alicia en su vida «anterior» es usurpada por la lógica de un discurso que revela una temible correspondencia entre las palabras y las cosas. El resultado de la jornada de Alicia es la pérdida de su discurso y de su identidad¹³. Por otro lado, el trayecto de A. revela una realidad espantosa: ese discurso, ese espacio privilegiado del lenguaje (el bosque diminuto) que quiere rescatar y del cual quiere apoderarse, resulta inaccesible. Por tanto, la voz poética ha devorado el mundo, y devorando aquello que lo designa, se ha devorado a sí misma.

¹² “«I think I should understand that better», Alice said very politely, «If I had it written down: but I can't quite follow it as you say it.» «That is nothing to what I could say if I chose», the Duchess replied, in a pleased tone. «Pray, don't trouble yourself to say it any longer than that», said Alice. «Oh, don't talk about trouble!», said de Duchess. «I make you a present of every thing I've said as yet.» «A cheap sort of present!» thought Alice” (p. 98).

¹³ “«I'm sure those are not the right words», said poor Alice, and her eyes filled with tears again as she went on, «I must be Mabel after all... if I'm Mabel, I'll stay down here! it'll be no use their putting their heads down and saying 'Come up again dear!' I shall only look up and say 'Who am I, then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come up: if not, I'll stay down here till I'm somedoby else'...” (pp. 29-30).