

CUERPO / PENSAMIENTO, ¿BINOMIO IMPOSIBLE?  
LA RESPUESTA DE ALEJANDRA PIZARNIK  
A LAS IDEAS TEATRALES DE ANTONIN ARTAUD

Núria CALAFELL SALA  
Grupo “Cuerpo y Textualidad”  
namour\_20@hotmail.com

**RESUMEN:** En el presente trabajo se analizan los conceptos de ‘cuerpo’ y ‘pensamiento’ según la concepción artaudiana de los mismos. Para ello, se establece como punto de partida la noción de una “materia en revulsión” que contemple el carácter combativo del concepto de ‘materia’: porque ella es el pivote alrededor del cual el escritor francés hizo girar su voluntad de transformar el teatro burgués —psicológico y dialógico—, y porque su naturaleza meta-física le permite replegarse sobre una superficie carnal que es, ante todo, superficie de conjura. Desde aquí se aplicarán estos términos a la construcción pizarnikiana de un personaje que deambula por los territorios limítrofes de su identidad, enmarcada siempre en un intermedio entre el ser y el parecer. A tal fin, se utilizarán las fotografías que circulan en algunos de los libros dedicados a su figura (real o imaginaria).

*Palabras clave:* cuerpo, pensamiento, materia en revulsión, Alejandra Pizarnik.

**ABSTRACT:** This essay analyses the concept of ‘body’ and ‘thought’ according to Antonin Artaud’s conception. In that way, one will depart from a concept of “matter in revulsion” that contemplates the combative character of the item “matter”: because it is the center around which the French writer rotated his will to transform the bourgeois theatre —psychological and dialogical—, and because its meta-physical nature allows it to retract on a carnal surface that is, first of all, a conspiracy surface. From here, these terms will be applied to the pizarnikian construction of a personage who strolls through the bordering territories of her identity, always framed in an interval between being and looking. In order to get there, one will use the photographs that circulate in some of the books dedicated to her figure (real or imaginary).

*Key words:* body, thought, “matter in revulsion”, Alejandra Pizarnik.

## 1. LA BÚSQUEDA DEL ENCANTAMIENTO

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento* (Artaud 2001: 51-52).

Hay en esta larga cita del escritor francés una serie de ideas que me parecen fundamentales para dar comienzo a un trabajo de estas características, puesto que sus palabras son, de un modo tan sutil como subversivo, el punto de partida de una paradoja que pautará todos y cada uno de los recorridos de lectura que aquí me propongo realizar. Y es que teorizar sobre lo que apenas unas líneas antes había denominado “*metafísica-en-acción*” (Artaud 2001: 50), es decir, sobre los modos y estrategias que llevarían al pensamiento a adoptar actitudes físicas, utilizando, precisamente, un lenguaje que se quiere destruir, puede parecer, a simple vista, uno de los tantos sinsentidos que pueblan su universo. Y, sin embargo, lo es en tanto que se efectúa como experiencia total de creación: se reniega del carácter lógico y racional que toda palabra parece contener, pero se sigue buscando, en su naturaleza vacía, la huella de una presencia que tan pronto determine su entrada en la dinámica del pliegue que todo espectáculo activa (Deleuze 2004), como favorezca una suerte de desdoblamiento por el que la palabra misma “dice lo que dice, pero añade un excedente mudo que anuncia silenciosamente lo que dice, y el código según el cual lo dice” (Foucault 2000: 333).

No se olvide que, tal y como señaló Jacques Derrida, “Artaud no reclama una destrucción, una nueva manifestación de la negatividad [...]. Sino que *afirma*, produce la afirmación misma en su rigor pleno y necesario” (Derrida 1989: 318), lo que supone reivindicar en él la noción nietzscheana de una afirmación liberadora y creadora: de la vida, pero sobre todo, de la vida en relación al teatro y a lo que éste compromete de (ir)representable. Por eso, continuará el crítico francés: “El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida 1989: 320), es decir, su huella más profunda, aquello que, sin estar nunca presente del todo, avanza aplazado hasta su relación con el espectador, habiendo sido ya espectáculo previo.

*El teatro y su doble*, reza el ensayo más conocido de Antonin Artaud. Se podría ser un poco tramposa y decir: el teatro y la vida, porque para alcanzar la vida, aquella verdadera que ni es ni debe ser justificada, es necesario crear y recrear un teatro que, al mismo tiempo, desestructure el círculo de sentido y redefina el significado de la vida en ese punto “[...] donde el hombre se adueña impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer” (Artaud 2001: 15). Ahora bien, ¿qué es aquello que no existe? Y lo que es más importante: ¿dónde encontrarlo sin caer en el nihilismo de la nada y del desprecio? Si, como él mismo afirma en «El teatro y la peste», “[e]

teatro esencial se asemeja a la peste [...] porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu” (Artaud 2001: 34), se puede empezar considerando el lugar de entredós que suscita la puesta en contacto entre la crueldad y el espíritu, y que no es otro que el de una “materia en revulsión” permanente.

“Toda materia comienza por una perturbación espiritual” (Artaud 2005: 123), había escrito en «En tinieblas o el bluff surrealista». Pues bien, a la luz de esta contradicción, creo que puede entenderse mejor el porqué de mi subrayado: no se trata sólo de que la materia sea el pivote alrededor del cual hará girar la transformación requerida, sino de que su naturaleza meta-física —siempre en un más allá trascendente que la impulsa a moverse en una semiosis ilimitada de huellas (Asensi 2008: 24) y a demostrar “[...] que la pureza de los conceptos no se funda en ningún “en sí” ni en ningún vacío, sino que se conquista sobre la impureza radical de la que surge la lengua y que permanece oculta por la creencia en las categorías gramaticales” (Dumoulié 1996: 109)— la conducirá a replegarse sobre una superficie carnal que, preciso es señalarlo, pronto se convertirá en un campo de batalla —“El eterno conflicto entre la razón y el corazón [escribirá en «Manifiesto en lenguaje claro»] se resuelve en mi propia carne, pero en mi carne irrigada de nervios” (Artaud 2005: 86)— y en la única línea de fuga posible por la que hacer realidad la revuelta espiritual que deslice el pensamiento hacia el gesto y viceversa.

No en vano, hacia el final de «El teatro y la crueldad» había concluido: “Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento” (Artaud 2001: 97). Este dominio de las sacudidas es el que se desarrollará en el exterior del escenario, por lo que su lugar ya no podrá ser el de la palabra escrita, sino el del signo; en definitiva, el del Cuerpo hecho materia y, por consiguiente, escritura microscópica (Asensi 2008: 24). Del mismo modo que ha existido y pervivido una poetización del teatro, lo que ahora deberá darse es una teatralización de los sentidos, el salto de una poesía “del” lenguaje a una poesía “en” el espacio que nazca directamente en escena y que, por ello mismo, “exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras” (Artaud 2001: 46).

Por otro lado, teniendo en cuenta que, según el DRAE, la revulsión es el “[m]edio curativo de algunas enfermedades internas, que consiste en producir congestiones o inflamaciones en la superficie de la piel o las mucosas, mediante diversos agentes físicos, químicos y aun orgánicos” (DRAE 1980: 1.147), y sabiendo que “[e]n nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu” (Artaud 2001: 112), puede explicarse también el porqué de mi elección.

En 1933, en la cuarta de sus cartas sobre el lenguaje, el francés había perdido:

[...] que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico

y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida (Artaud 2001: 135-136).

Una palabra que asimile el movimiento de la vida, una palabra que aparente hasta tal punto las circunstancias de la vida que llegue a compararse y a asemejarse con ellas. La mimesis del referente es sustituida por una impostación, y en el salto de una a otra tiene lugar un proceso de recomposición lingüística y de reestructuración subjetiva que no olvida, antes bien potencia, el desbordamiento que se deriva de ambas acciones. En un gesto de sabotaje que descubre el peso corporal y lo subraya como parte significativa —en el sentido de que otorga un significado—, Antonin Artaud se deshace de la incomodidad de una *imitatio* como fundamento creativo, ya que, como bien señala Jacques Derrida en su trabajo anteriormente citado, “más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblarse y surcar por la negación” (Derrida 1989: 321). A lo que cabría añadir: por una negación que obtura aquello que constituye la esencia misma de un espectáculo, a saber, “[...] un elemento físico y objetivo, para todos perceptible” (Artaud 2001: 106) y que sepa combinar el conjunto de gritos, sonidos, ropajes y máscaras que, en definitiva, forman parte de una vida marcada por los signos de la crueldad.

Por eso es tan importante delimitar los contornos del concepto: “*Cruor* es la violencia, pero la violencia en nosotros: la sangre de nuestra sangre, la vida-muerte que se agita allá abajo, bajo la piel, en esa carne que no somos y sin embargo fuera de la cual no existimos” (Dumoulié 1996: 23). Entendida, así, como el instante de reconocimiento del mal que afecta por igual a un teatro separado de la vida y a un espíritu alejado del cuerpo, sólo a través de ella se puede entrever el resquicio de una apertura: la que conduce a la recuperación del aspecto conductivo de una piel que es también, y sobre todo, texto y letra, símbolo de una materia que se desata en el seno mismo de nuestro espíritu y de nuestro pensamiento, y que reescribe sobre la superficie carnal los signos de una guerra de la que siempre quedan los despojos.

No es de extrañar, pues, que en sus escritos sobre el lenguaje el escritor abogue, en cambio, por la dificultad de una *adsimilatio* pantomímica, en la que el lenguaje se aparte de la influencia del *logos* y se instale en los márgenes de su propia diferencia: su sonoridad, su fisicidad, incluso su respiración, se ponen en movimiento y, por una suerte de parábola retroactiva, arrastran consigo la construcción de un cuerpo nuevo que será rehecho a partir de los restos de uno anterior y defectuoso. Se consolida, así, una poética de lo Otro que late en el reverso de lo Mismo, preparada en cualquier momento por estallar y romper en mil pedazos la frágil estructura de una identidad construida sobre esa enfermedad que, en palabras de Antonin Artaud, “afecta al alma en su más profunda realidad y que infecta sus manifestaciones. El veneno del ser. Una verdadera *parálisis*. Una enfermedad que arrebató el habla y el recuerdo, que desarraiga el pensamiento” (Artaud 1976: 30).

Desde aquí, y volviendo por última vez a la cita que encabeza este apartado, se puede concluir que “[...] considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*” es, ante todo, verlo como agente de un proceso performativo<sup>1</sup> que cambia, como la magia, el estado de las cosas; que lo cambia, pero no lo inventa de nuevo. La puntualización es aquí necesaria, y más si se recuerda lo dicho al inicio: la condición de posibilidad de la teoría artaudiana se fundamenta sobre una base paradójica que concibe en términos de lenguaje, pero que quiere, precisamente, desligarse de la concepción de causa-efecto del mismo. Cuando, en su reflexión en torno a la enfermedad del sujeto contemporáneo, hace referencia al veneno del ser y a la parálisis que se apodera del habla y del pensamiento, está poniendo de manifiesto las múltiples limitaciones que la construcción discursiva impone en cuanto a los movimientos de un sujeto y de su cuerpo, pero no está rechazando el papel del discurso como parte interna del procedimiento.<sup>2</sup> Por eso mismo, el lenguaje, el sujeto y el cuerpo serán reclamados en lo que tienen de verdaderamente original a través de una exterioridad discursiva que los hará bailar al son de los distintos elementos que conforman el espectáculo teatral:

[g]ritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor, frío, etcétera (Artaud 2001: 106).

Así las cosas, mientras el lenguaje será desplazado hacia su referencialidad más corporal —“un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas” (Artaud 2001: 44)—, el sujeto será metamorfoseado en un jeroglífico animado y su cuerpo puesto en escena en su metafisicidad más carnal: porque, “[...] en el teatro más que en cualquier otra parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo, pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen, y que tienen un sentido material” (Artaud 2001: 149). Material, en tanto que confronta el pensamiento con su imposibilidad de devenir expresión concreta y directa, y en tanto que atraviesa el cuerpo y lo divide en dos modos, diferenciados

1. Y cabe recordar que una de las definiciones deleuzianas del pliegue lo ve como ese punto de inflexión a partir del cual buscar “[...] una unidad de las artes como *performance*, y atrapar al espectador en esa misma *performance*” (Deleuze 2004: 159).

2. De hecho, si atendemos a las consideraciones de Camille Dumoulié, “[...] cuanto más quiere Artaud llegar al fondo de su pensamiento, más lo gana la afasia y más se hace sensible la “ausencia”. Las “*Lettres à Jacques Rivière*” lo muestran desgarrado entre la voluntad de llegar al estiaje del sentido [...] y el deseo de acceder a la máxima exactitud de la expresión —pero la claridad, porque nace de la razón, detiene el sentido, captura lo vivo. Ese “imponder” del pensamiento, Artaud lo atribuye a la enfermedad fatal del hombre: Dios, la presencia divina en el seno del lenguaje. Y desea extirpar a Dios de nuestros cuerpos, mediante ejercicios espirituales y corporales que son otras tantas experimentaciones de la muerte” (Dumoulié 1996: 135).

sólo por una frágil frontera de significación: por un lado, el cuerpo obsceno, aquel con el que se vive la crueldad de la vida; y, del otro, el cuerpo sin órganos, comprendido como una escritura anterior al *logos* donde no existe la distinción entre el sentido y la carne. Entre uno y otro, la articulación de un cuerpo *in-mundo* (Dumoulié 1996: 144) que deambula por los territorios limítrofes de su mundanidad —pues, “[...] si no está en el mundo, tampoco está fuera del mundo” (Dumoulié 1996: 144)— y de su pureza —pues, si no está en el mundo, no se comprende, y, si tampoco está fuera del mundo, está vinculado a la muerte—, dará lugar a la proyección de un grito que tan pronto despojará al yo de lo que le es más próximo —el nombre propio— como recodificará la palabra en un sistema onomatopéyico de glosolalias y obtendrá el cuerpo en aras de una reconstrucción carnal.

## 2. EL ENCANTAMIENTO PIZARNIK

Herederas directas de esta concepción material, en una anotación de 1961 Alejandra Pizarnik escribe:

Luego el miedo se va y sólo queda el sexo como morada del sentimiento trágico de la vida: en él se cumple un rito de criaturas ávidas que esperan a alguien que no vendrá porque no existe. Mientras tanto, mientras no viene, bebo alcohol, abrazo, me abrazan, mis amigos no son mis amigos, son sexos, los que me rodean son sexos, todo es sexo, y yo voy abierta y ultrajada, a la espera, y aunque me acueste con todos no es eso lo que mi sexo espera, lo que mi sexo espera es una orgía absoluta de gritos gritados por alguien que grita con todo, grito desde lejos y desde cerca, alguien grita tanto que todo se obstruye bruscamente (Pizarnik 2003: 201).

Emblema de una espera que jamás tendrá fin, el sentido místico del sexo deja paso a su manifestación erótica; la violencia más extrema se desata y el sujeto empieza a sufrir en sus propias carnes los estigmas de una abyección. Alcoholicada, disuelta como ser constituido en pasividad, rajada y violentada, lo único que es capaz de sentir es la brutal escisión de un sexo que, contrariamente a lo que cabría esperar, se erige en espacio contradictorio de resistencia. Abandonando su lugar como objeto deseado, se coloca en el lugar del sujeto deseante para, desde ahí, generar su propio lenguaje de rebelión: el grito gritado con todo, el grito que destruye las coordenadas espacio-temporales, es también el que taponas los orificios del cuerpo y lo devuelve a su estatus original como materia silenciosa, pese a que ello supone aceptar previamente la invasión de un otro exterior y amenazante y sentir, en el seno de la estructura subjetiva, una posesión aniquiladora.

Ello explicará, en primer lugar, el gesto amputador que la reconvertirá en personaje desde la segunda de sus publicaciones: de Flora Alejandra Pizarnik a Alejandra Pizarnik y, de ahí, a una escisión entre la autora publicada y la mujer-niña-amante-amiga de sus cartas personales, donde se desdobra en infinidad de nombres y diminutivos —Alexandra, Alex, Sacha, una simple A. o Buma/Bumita— (Bordelois 1998). En segundo lugar, el

acto de encubrimiento por el que el referente fenoménico y el semiótico son entendidos como partes en conflicto de una dualidad dialéctica. En efecto, en el cara a cara que mantiene con el texto, el sujeto pizarnikiano evidencia la (im)posibilidad de un cuerpo que se desborda más allá de los límites de la página en blanco, y crispa todos y cada uno de los elementos que ella contiene: desde la identidad de una mujer que se mueve entre el ser, el parecer y el deber ser, hasta las características ideogramáticas de la letra impresa, pasando por este mismo cuerpo que experimenta en su superficie la fuerza desestabilizadora de una *performance* genérica.

Si, como recordaba Antonin Artaud, “[e]l secreto del teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres y la discontinuidad dialéctica de la expresión” (Artaud 2001: 128) y si *El teatro y su doble* puede ser definido como “[e]sa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata” (Pizarnik 2003: 455), reclamar el (im)poder de un cuerpo polisémico adquirirá un valor espectacular que será necesario tener en cuenta. Más cuando se observa que, en el esbozo del personaje alejandrino o pizarnikiano, tiene lugar una clausura de la representación por la que la vida de su protagonista —esta Alejandra Pizarnik disgregada en múltiples y variadas voces, de tonos breves o delirantes— sólo será aprehensible en contacto con la energía cruel de la muerte, es decir, cuando se acepte que no es más que la huella de una presencia que debe todavía acontecer, habiendo previamente acontecido. Quizá por ello sea tan importante la serie de fotografías de la autora que, a modo de inter/para-texto, circulan en textos propios y ajenos.

En otro lugar (Calafell 2009) propuse leer la simbiosis que pronto se estableció entre la escritura —crítica, sobre todo— y la fotografía como un movimiento retroactivo de recuperación del yo: se le devuelve a la biografía el *auto* que le ha sido amputado y se lo dota de un cuerpo totalmente rostrificado. No obstante, a la luz de lo dicho hasta ahora, pienso que otra interpretación es posible, puesto que la fotografía no deja de ser también —ya lo dijo en su momento Manuel Asensi— una escritura codificada “[...] en la que el referente, incluso como ilusión trascendental, juega un papel de primer orden, hecho que no impide pensar en ella más como jeroglífico que como una ventana natural abierta al mundo” (Asensi 2004: 202). Del mismo modo que Antonin Artaud reclamaba para el nuevo espectáculo teatral un desplazamiento de la referencialidad que convirtiera el referente real en una suerte de palimpsesto de múltiples y variadas significaciones, la fotografía así entendida postula la importancia de un enigma que conferirá capacidades (per/de)formativas al referente y lo ficcionalizará.

Veamos algunos ejemplos. Una imagen cubre la portada de la edición de los *Diarios* (Figura 1):

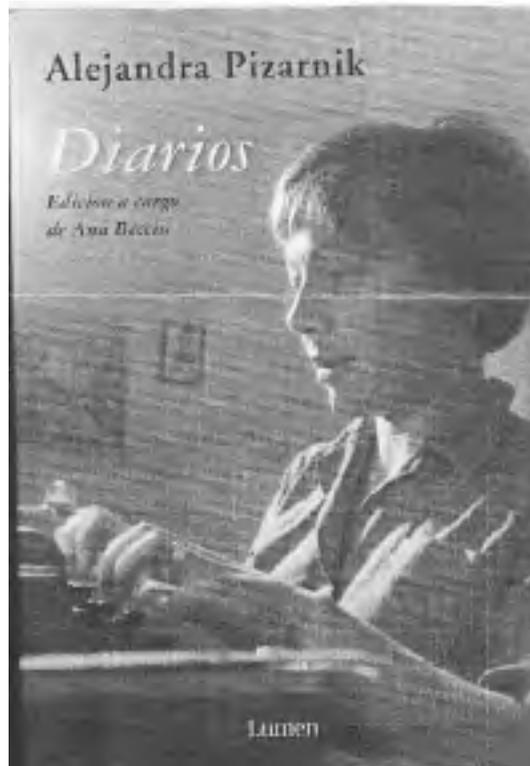


Figura 1

Alejandra Pizarnik aparece en ella con el pelo corto y una camisa masculina, y está escribiendo a máquina, representando el papel de escritora que la selección tanto se afana en potenciar. En el fondo, dos cuadros difuminados marcan el límite de nuestra mirada. Sigamos con algunas portadas<sup>3</sup>.

3. Escojo éstas porque son el medio de difusión más evidente. No obstante, no son las únicas que utilizan la fotografía de un rostro como presentación de la autora. Los artículos de Becciu (1984), Beneyto (1983), Fernández Molina (1994) o Suárez Rojas (1997), todos ellos recogidos en la bibliografía final, también lo hacen.



Figura 2



Figura 5

La pseudo-biografía de Juan-Jacobo Bajarlía (Figura 2) prefiere el formato menor propio de las fotografías y nos muestra una Alejandra Pizarnik acorde con la temática del libro: es joven, de pelo igualmente corto, mirada cansada y cara granulada por los efectos del acné<sup>4</sup>. El principio de lo que parece ser una gabardina se aventura en los márgenes del recuadro.

4. Una fotografía prácticamente idéntica es la que muestra el ensayo de Bernardo Ezequiel Korembli (Figura 5). La única diferencia notable es que en ésta Alejandra Pizarnik no mira al objetivo, pero sí al frente.

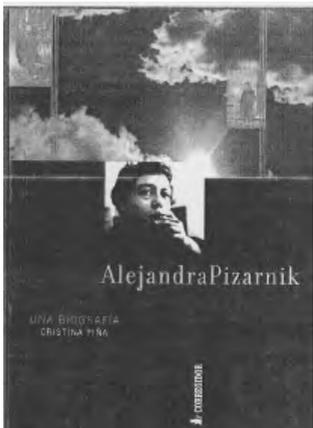


Figura 3



Figura 4



Figura 6

Menos poéticas en sus pretensiones, las biografías de Cristina Piña (Figura 3) y César Aira (Figura 4) escogen el retrato de una Alejandra madura, fumando<sup>5</sup> y mirando directamente al objetivo en un caso, y con la cara apoyada en la mano y la mirada perdida en el otro. También aquí los rasgos se repiten: el pelo corto, grandes ojeras, ningún rastro de maquillaje o bisutería —exceptuando un anillo corriente— y lo que se intuye como un vestuario masculino. Todos ellos insisten en un único punto: el rostro, de perfil o de cara, con la mirada directa o escondida, con la piel de niña o de mujer, con el pelo siempre corto. ¿Por qué esta repetición sí, según ella, hay un enorme abismo entre el rostro de sus retratos y su persona?

Gilles Deleuze ya nos enseñó que toda reiteración supone el despertar de una diferencia, y que, por lo mismo, constituye el motor de una performatividad que tiene en el exceso el punto de partida para una creación (Deleuze 1998; 2004). Cuando la cara de Alejandra Pizarnik se instala en la lógica del primer plano —lógica inexistente, en el sentido de que “[e]l primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función [individuante, socializante, relacional o comunicante]” (Deleuze 1984: 147)—, no sólo está poniendo de manifiesto el fracaso de querer representar lo que no puede serlo de ninguna manera, el sujeto. Al mismo tiempo, y de forma paradójica, está evidenciando un deseo por construir su identidad como algo esencial: sin apenas accesorios, sin nada de maquillaje, con el ofrecimiento de un rostro desnudo que casi nunca enfrenta la mirada del que está del otro lado del objetivo. De esta manera, sus fotografías adquieren el valor de una teatralización que se realiza en el límite de su imposibilidad, repitiendo lo que no se repite —el ser, su

5. También Frank Graziano (Pizarnik 1992) (Figura 6) opta por una fotografía en la que la escritora aparece fumando mientras lee un libro. La actitud, así como la imagen que se proyecta, le confiere al sujeto pizarnikiano una calidad andrógina de sumo interés.

esencia— y develando la diferencia en el conflicto de las distintas realidades que se reproducen.

No creo que sea casual, pues, que el referente convocado sea el rostro, centro aglutinador de los órganos de los sentidos cuya significación trasciende lo puramente físico y se enmarca en el territorio de lo misterioso. Al ser entendido como el inicio de una alienación y de una lucha por recuperar aquello que le ha sido sustraído —“Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás —aprisionado— del que tengo. Todos mis esfuerzos han de tender a salvar mi auténtico rostro. Para ello, es menester una vasta tarea física y espiritual” (Pizarnik 2003: 130)—, su naturaleza simbólica obligará al sujeto portador a colocar su identidad en la apariencia del ser, es decir, a aceptar como fundamento identitario el juego de una mascarada que se desata, incluso, en el espacio de la página en blanco. Por eso, se lamentará:

Un rostro. Un rostro que no recuerdo, ya no está en mi memoria. Ahora es el combate con la sombra, con las nubes difusas y confusas. Le he dado todo. Lo hice y lo puse en mí. Le di lo que los años me quitaron, lo que no tengo, lo que no tuve. Ahora falta mi vida, falto a mi vida, me fui con ese rostro que no encuentro, que no recuerdo. No podrá conmigo ese rostro. Es tarde para andar otra vez invadida por una presencia muda. Ya no más los amores místicos, un rostro clavado en el centro de mí.

Pero sé que mi vida sólo tiene sentido cuando amo como ahora no quiero amar, cuando intento un rostro y un nombre, que colorean mi silencio, que me permiten seguir buscando y no encontrando, que me permiten lo que de otra manera es hastío, tiempo en que nada pasa (Pizarnik 2003: 167).

Un rostro ajeno que se intenta —por seguir con el vocabulario de la argentina— y uno propio que camina hacia el desastre final, ambos componen el derecho y el revés de la moneda, o, lo que es lo mismo, las dos partes de una dualidad dialéctica que se escenifica como abyección. Si bien el primero permite una interpretación divina o divinizable, no es menos cierto que su asociación a una serie de expresiones cuyo campo semántico habla de una ocupación acabará por despersonalizar el referente y por favorecer la proyección de un resto como imagen identitaria. Así, mientras en algunos fragmentos parece sustituir la palabra “rostro” por el pronombre interrogativo “quién” o el indefinido “alguien” —“Quién está ausente. Quién se esconde. Quién se hace humo y presencia imposible [...]. Lo repito: quién me eligió para encarnar la alegoría del amor imposible” (Pizarnik 2003: 252) o “*No, no estoy sola. Alguien —tal vez muchos— tiembla a mi lado*” (Pizarnik 2003: 342)—,<sup>6</sup> en otros lo transforma en una “máscara” de importantes consecuencias —“Quítate la máscara. Y detrás o debajo hubo una ausencia de cara” (Pizarnik 2003: 297)—.

6. La cita entera dice así: “*Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien —tal vez muchos, tiembla a mi lado*” (Pizarnik 2003: 342). Por el subrayado, se trata de una de las reescrituras pizarnikianas que forman parte del *collage* de la edición (Pizarnik 2003: 235).

Abandonado en un lugar de vacío significativo, el rostro se erige en custodio de un secreto que se va revelando a medida que el cuerpo empieza a exponerse en su forma más descarnada y abyecta. De hecho, no debe perderse de vista que él es el excluido de las fotografías, el elemento extranjero que sólo puede ser asimilable a través de una escritura que dramatiza su entrada en escena, pues lo descubre como una realidad fragmentada en proceso constante de ex-pulsión y pérdida (Calafell 2008).

#### BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, C., *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega 2001.
- ARTAUD, A., *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa 2001.
- , *El arte y la muerte / Otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra Eda 2005.
- , *Textos. 1923-1946*. Buenos Aires: Caldén 1976.
- ASENSI, M., «El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido», en: M. Torras / N. Acedo (eds.): *Encarna(c)iones. Teoría(s) de los cuerpos*. Barcelona: UOC 2008, 15-30.
- , «Joan Colom y el devenir puta del fotógrafo», *Quaderns de filologia de la Universitat de València. Estudis literaris* IX (2004), 201-211.
- BAJARLÍA, J.-J., *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto [s.a].
- BECCIU, A., «Alejandra Pizarnik: un gesto de amor», *Quimera* 36 (1984), 7.
- BENEYTO, A., «Ocultándose en el lenguaje», *Quimera* 34 (1983), 23-27.
- CALAFELL, N., «Figuras de papel: la recepción de la obra de Alejandra Pizarnik en el discurso crítico peninsular», en: VV.AA.: *Actas del IV Congreso Internacional de ALEPH: "Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos" (27-20 de abril de 2009)*. En prensa.
- , *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Babel 2008.
- DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós 2004.
- , *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós 1984.
- , *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama 1998.
- DERRIDA, J., «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en: J. Derrida: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos 1989, 318-343.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe 1980.
- DUMOULIÉ, C., *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI 1996.
- FERNÁNDEZ MOLINA, A., «Alejandra Pizarnik. Mensajera de la luna», *Quimera* 123 (1994), 50-51.
- KOREMBLIT, B. E., *Todas las que ella era*. Buenos Aires: Corregidor 1991.
- FOUCAULT, M., *Historia de la locura en la época clásica II*. México/Madrid: FCE 2000.
- PIÑA, C., *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor 2005.
- PIZARNIK, A., *Diarios*. Ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen 2003.
- , *Semblanza*. Ed. de Frank Graziano. México: FCE 1992.
- SUÁREZ ROJAS, T., «Alejandra Pizarnik: ¿la escritura o la vida?», *Espejo de paciencia* 3 (1997), 24-27.