

LA QUE POR UN CISNE

Tamara Kamenszain

Mientras el blanco immaculado del cisne de Darío señala, según Saúl Yurkievich, un “acuerdo pánico entre lo celeste y lo terrestre” (hay pánico, es cierto, pero también hay acuerdo) el de Delmira Agustini ya arrastra, enrojecido, la estela de un desacuerdo subjetivo que sangra por la herida. Cincuenta años más tarde, en la poesía argentina de fin de siglo, se irán tendiendo otras líneas de flotación. El cisne perlongheriano, manchado, embarrado (“un cisne de alas manchadas interroga a la estela” dice Perlongher) se termina hundiendo en ese lago que el poeta llama “estanque final”. Pizarnik, por su parte, monta sobre la superficie mítica del lago un tablado escénico. Porque en *Los poseídos entre lilas* y en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, esas inclasificables prosas que la poeta escribió en la última etapa de su corta vida (años 70 y 71), el formato privilegiado es el teatro. Hay diálogos, personajes y también indicaciones imposibles para una puesta en escena (pide por ejemplo “en la pared, junto a la puerta, un cuadro dado vuelta como un hombre orinando en un parque”) Es un teatro caprichosamente lírico, cuyos personajes, lejos de cobrar independencia, son la prolongación agónica de ese narrador femenino que Pizarnik bautiza *laloc* (escrito todo junto). Laloc, entonces, podría abreviar a una tal laloca pero también refiere (en una nota al pie) a “la locutora”, ese reservorio de voces insistentes que a veces se encarna en un “pájaro loco” y otras en un loro (“soy un periquito que perora para Pizarnik”).

Y es justamente el loro el que increpa a Leda en el breve texto de *La bucanera* titulado “La que por un cisne”. Se los leo:

Rió el loro al ver a Leda encamada con un cisne.
– Y vos dale que dale con el blanco paxarito. ¿Y si te deja enjinta?
– Pinto la cinta de la finca – Leda dixit.
– Abrí ese traste sotreta – dijo el cisne quien, sibilino cual cerrajero de Silos, descerrajóle el ano a la enana que, mojada cual mojarrita comprando en Harrods una jarra, no reparó que el arúspice, munido de su gran ápice, le hacía ver las estrellas.

Laloc, esa loca-locutora-loro-pájaro loco habla aquí — con el fin de hacerlas públicas — por boca de las voces que se escuchan (“voces, rumores, sombras, cantos de ahogado, no sé si son signos o una tortura”). Ya en *Extracción de la piedra de la locura*

(1968) el yo lírico anunciaba: “hablo como en mí se habla”. Pero cómo se podría hablar por boca de una pluralidad de voces cuando en realidad la locura, ese extracto que decanta en lengua, es de piedra, es decir, es insistencia unívoca, pura idea fija: “Quiero existir como lo que soy: una idea fija” dice Pizarnik en *Los textos de sombra*, esos poemas digamos “civilizados”, previsibles para sus lectores, que ella estaba escribiendo paralelamente a estas inesperadas e insólitas “prosas corrosivas”. “El pájaro loco es idea fija, el paj loc se muda de la sombra hasta la sombra” contesta una voz en eco en *Hilda la polígrafa* como mostrándonos que hay un pasaje para decir la misma loca verdad que va de los *Textos de sombra* a la sombra de los textos. Para transitar ese pasaje, la lengua conocida y traducible que los lectores venían identificando con el estilo Pizarnik, se disloca. Es el disco de laloc. Un disco salido de frecuencia que hiere el tímpano no sabemos si “como signo o como tortura”. Anahí Mallol llamó a esa molesta polifonía rizomática “la lógica de la polígrafa”: “es la de la acumulación de palabras y giros idiomáticos en diversas lenguas y diversos registros que aparecen yuxtapuestos, superpuestos, interpuestos, en un caos que al mismo tiempo es ridículo”.

Habría que preguntarse aquí si este conglomerado de términos que a veces podemos traducir y otras nos deja traducidos a nosotros, es decir, nos devuelve a nuestras propias significaciones conocidas, es una lengua más, otra entre las tantas que podría manipular la destreza de la polígrafa, o si en realidad estamos ante una no lengua. No lengua o, mejor dicho, lengua anterior a las lenguas, meteorito previo a todo estallido, cuando laloc se escribía en bloque, antes de la formación calcárea de artículos y sustantivos. Así escribe Lacan ese concepto que él llama lalengua “esta lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quien, lalengua llamada, y no en balde, materna”. La destreza de la polígrafa, entonces, no consiste en inventar ninguna lengua nueva sino en saber devolverse a ese afuera materno (asunto de cada quien, voces, sombras) que queda antes, adelante de toda lengua articulada, de toda lengua separada de sí por su artículo.

Lalengua de laloc entonces, sería algo así como una desarticulación en bloque. Porque por un lado está toda junta pero por otro es, como la define Jean Claude Milner, “no toda”: “lalengua es no toda, se deduce de ello que hay un algo que no cesa de no escribirse en ella”. Es decir, lalengua sería algo así como la toda imposibilidad de decirlo todo. Sin embargo Milner alude a lo que él llama “un punto de cese” para esa imposibilidad. También lo llama “punto de poesía”, un punto cuya resistencia (el concepto lezamiano echa luz sobre esa pulsión) se daría a conocer como hermetismo,

como muerte o como obscenidad. No se trataría, por cierto, de que la poesía logre colmar o suturar la carencia de la lengua. Más bien muerte, hermetismo y obscenidad aparecen como las grandes elocuencias en el arte de no decir nada.

Y Alejandra Pizarnik parece haberse encontrado, en su poesía pura, con una resistencia que se escucha como muerte mientras en las prosas de la polígrafa la estaba esperando un exceso vaciado de obscenidad. Creo que nadie dudaría en tildar de obsceno “La que por un cisne”, el texto que acabo de leerles. Pero ¿qué es lo que convoca a la obscenidad en esta fábula de radioteatro? ¿Un cisne gauchesco violando a Leda ante los ojos de un loro voyeurista o el devenir loro de una escritora ante la mirada atónita de sus voyeuristas lectores? “Escribir también es devenir otra cosa que escritor” dice Deleuze aludiendo, a su manera, al no toda de la lengua. Pero el devenir no consiste en una identificación, imitación, o Mimesis, sino en “encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, un animal o un átomo”. “Cuando entrás en el seno de la obscenidad nunca más se te ve salir” le dice un personaje a otro en *Los poseídos entre lilas*. Perderse en lo obsceno es devenir animal para no salir nunca más de ese reino más que como sombra. Deleuze privilegia el entre en ese estado de devenir (“entre los sexos, los géneros o los reinos algo pasa”, dice). Podríamos decir que en Pizarnik se está *entre* cuando se está en sombras, es decir, cuando la fijeza enloquecedora queda fuera de foco. Cuando la locura pierde el artículo que la antecede y queda abreviada, la loca se vuelve obscena y repite como loro, más allá de las lenguas, lo imposible de decir. Polígrafa apasionada, ella se encargará de descifrar lo que el hermetismo, la muerte y la obscenidad tienen de animal. Pero no lo hará porque se considera escritora, lo hará, lisa y llanamente, por un cisne, es decir, por la literatura.

Y en las sucesivas reencarnaciones que van sacando a esa que va no siendo escritora de su fijeza para ir volviendo loca, locutora, loro, pájaro loco y así devolverla a la literatura, hará falta, también, transformar al lector, obscenizarlo, animalizarlo, ubicarlo entre, desubicarlo, ponerlo a la sombra. “Lectoto o lecteta mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor”. Así le habla a un ex lector futuro la que devenida animal se recuerda autora. Como Macedonio Fernández, que en *El museo de la novela de la eterna* promete escribir una *Biografía del lector* — “has sido por fin encuadrado en la continuidad inesperada de tu leer” — Pizarnik conoce las debilidades de ese lector que, desde los *Textos de sombra* hasta la sombra que proyectan las prosas corrosivas, se niega a quedar transformado. Es el que antes se consideraba

lector de poesía y ahora se quiere ganar la tranquilidad como lector de teatro. Pero un loro “picosucio” le advierte: “vos lector, pedís diálogos no paisajes. Pero en este lago caen lamentos, palabras, nombres, yo no sé lo que he oído”. Queda claro entonces, que en la superficie del lago ahora puede caer de todo. Hay que estar preparado porque si “yo no sé lo que he oído” puedo incluso oír a un cisne diciendo obscenidades y distraerme para dejar que a la sombra de esas voces, en el entre, su decir prospere como punto de poesía.

EL MANIERISMO FUNESTO

Lacan había dicho que la lengua era “asunto de cada quien”. Podemos arriesgar ahora que de esta materia privada están hechas las cartas de Delmira Agustini, escritas en lo que se da en llamar una “media lengua”. Mitad que duplica el sentido, este lenguaje restado dice mucho de lo que en los poemas de Agustini no parecía tener cabida (“esquivo más de lo que debería”, había anotado La Nena). Las cartas de Pizarnik que corresponden a la época en que estaba escribiendo *Hilda la Polígrafa*, están redactadas (como era de esperarse) en un idioma idéntico al de esa prosa. Como si fuera el mismo asunto de cada quien el que se dirime en ambos campos. Se trata de una lengua y media que, a diferencia de la de Delmira, siempre dice más de lo que debería. Osías Stutman, poeta amigo de Pizarnik que vivía en Estados Unidos, recibió, entre el 70 y el 71, seis de esas cartas. Ahí se puede ver cómo hasta los pedidos concretos vienen cifrados. Un pedido de envío de cuadernos norteamericanos que a A. le encantaban se transmite así:

Pfjñe. Qué tanto fabricar cuadernos. Mirá esta hoja de papel hig...digo: de arroz legítimo! Por sólo 14.000\$ Ley comprás 2 tuyes digo 2 ujes. Pfjñé! Si no te apurás le escribo a Onaniss que es armero, pajero, a transistores y va a la Martona y no tiene leucocitos en el pishpash....

Si el interlocutor logra traducir el mensaje estaremos todavía moviéndonos dentro del género epistolar, pero si falla en el intento, tendrá entre manos un inédito de Pizarnik. Esto confirma que ella, como escritora, ya vivía en estado de devenir otro. Animal, mineral o lo que fuera. Ese era el motor de inspiración que la hacía hablar, con toda familiaridad, en la extranjería materna que ella definió, en otra carta a Stutman, como “manierismo funesto”. Les leo “‘Todo está alegre menos mi alegría’. ¿Te gusta el

Ballejo, digo César V. ? A mí me friega pero es verdad que estoy (soy) con un no sé qué de aciago, de manierismo funesto que me adorna como cuando en el cementerio juif lavan al muerto con Lux.”

Humor corrosivo, manierismo funesto, cadáver lavado con Lux, un cementerio definido como juif para, a través de ese gesto manierista afrancesado, quitarle peso al funesto adjetivo judío. Todas estas imágenes remiten a un estado de oxímoron, un ánimo alegre-aciago que resblandece la idea fija, dislocando a laloc de la mano de Vallejo porque “todo está alegre menos mi alegría”. En la última carta que le escribe a su amigo, Pizarnik deja por un rato la poligrafía en el tintero y anota esto en perfecto castellano epistolar:

Osías, amigo mío, tuve que haberme muerto en diciembre cuando terminé de escribir esas prosas de humor, las corrosivas que ya te mencioné

Después de terminar esta confesión donde parece hablar la otra Alejandra — aquella que estaba enterrada abajo de la duplicación del nombre — laloc vuelve a echar mano del oxímoron para disculparse: “te juro que ha sido mi única carta quejicosa”, dice. Entre quejoso y jocosos se condensa un estado de ánimo: el deseo de cesar de ser escritor (tuve que haberme muerto cuando terminé de escribir, dice Pizarnik señalando nuevamente un tránsito, un devenir). Y para Deleuze “se deviene tanto más animal en cuanto que el animal muere”. En ese sentido se podría decir que el cisne pizarnikiano ya nació muerto. Delmira Agustini había empezado a torcerle el cuello y Perlongher lo había sumergido bajo las aguas del estanque final. Para Pizarnik es un icono poético tan embalsamado que hasta se deja empujar rodando hacia la prosa. Una prosa corrosiva que avanza no sólo cuestionando los lenguajes establecidos, como pretende un amplio sector de la crítica que se obstina en leer la producción última de Pizarnik como su gesto “vanguardista”, sino sobre todo intentando empujar para adelante el punto de cese. Prosa entendida como pro versus, un paso del verso hacia adelante, “lanzarse de cabeza al abismo del sentido”, dice Agamben en “Idea de la prosa”. Avanzar, empujar, horadar el punto de resistencia de las lenguas hasta situarse ahí donde no hay más lenguas, donde murieron, como el cisne de Pizarnik, como Pizarnik misma en cuanto escritora. “Instalarse en una lengua viva como si estuviese muerta o en una muerta como si estuviese viva” dice Agamben refiriéndose al lugar de la palabra poética, esa no palabra que justamente por situarse en posición de resto puede dar testimonio. Testimonio no de

esto o de aquello sino de la imposibilidad de decir. Tomando en cuenta este no-lugar, esta no-lengua, esta desobjetivación que a su vez abre la posibilidad del testimonio, habría que empezar a releer intentos como los de Vallejo, Perlongher o Pizarnik. Vallejo por ese testimonio del dolor que tiende un puente entre el hermetismo de *Trilce* y la muerte colectiva de *Poemas Humanos* (si no me llamara César Vallejo también sufriría este dolor” dice quien se sitúa más allá de lo humano para hablar). Perlongher no sólo por el manierismo de su estilo neobarroco sino también por lo funesto de esa ética del barro, un testimonio colectivo de tantas lúmpenes peregrinaciones. Y también, por cierto Alejandra Pizarnik, porque como pide la mismísima Hilda La polígrafa, es hora de empezar a “mallarmearse de risa”.