

ANA CRISTINA CÉSAR/ ALEJANDRA PIZARNIK: DOS FORMAS DE UTOPÍA

Delfina Muschietti

(Facultad de Filosofía y Letras - CONICET)

Comencé a leer la poesía de Ana Cristina César¹ desde la poesía de Alejandra Pizarnik², siguiendo una intuición de proximidad entre ambas escrituras. Y concluyo hoy en el encuentro abierto de una diferencia. Ambas juegan con la imagen del espejo en el exilio del jardín y la memoria siempre corrida de un límite impreciso e indeterminable. Pero, he aquí que mientras Alejandra traza el dibujo del espiral en la interioridad de una noche cerrada (la noche de la escritura), cuya tensión culminaría con la constelación solar del poema - allí donde sol, cuerpo y cadáver confluyen en el silencio oro -, Ana Cristina deja su huella en la superficie negra de la película fotográfica puesta en el lugar de la página en blanco. Se expone de este modo a una deslumbrante “exposição à luz”, o se acomoda a la “luz indireta” buscando no cegar el negativo o precisar el foco sobre el objeto. O rasgar la superficie y producir un corte vertical que pone frente a frente el discurso cotidiano y la “flor apagada no sonho”.

Se trata de dos modos diferentes de relacionarse con la modernidad. Mientras Alejandra pone en discurso una concepción del texto poético que opone naturaleza a cultura, y levanta el poema como un objeto de pura creación a modo de las vanguardias históricas³; Ana Cristina casi diez años más tarde se acerca a un derrumbe de aquella oposición en el poema cuya textura se halla interferida por el discurso de los mass-media(cine, t.v., folletín), de la doxa y de la perspectiva teórico-crítica sobre la escritura. Y más aún: el trabajo de traducción donde coinciden el placer de la lectura y la trama de otro lenguaje, otro mundo: el inglés. Código y pasaje, mixtura. De modo que el lugar de la enunciación se exhibe siempre doble o múltiple. La que es-

cribe y se lee desde la teoría; la que escribe, lee y traduce mientras se traduce; la que escribe y se lee desde las voces articuladas de los otros, cerradas en la red de la cultura. Evidencia de episteme.

Los libros de Ana Cristina se presentan como un conjunto heterogéneo y abarrotado, y a la vez dispuesto a ser horadado en la dispersión. Ana Cristina se interna en el espacio de la ciudad, y construye un mapa saturado en el que confluyen lo público y lo privado en el cuerpo expuesto del poema. Lo inconfesable se confiesa, sustrayendo así a la confesión panóptica todo su poder.

En el poema-mapa saturado, que se compone de fotografías como “tempo muerto”, la exposición de la luz se desliza hacia la brutalidad y la furia de la pasión, y compone dos superficies sobre la superficie negra. La de arriba se organiza alrededor de los “navegantes esquecidos numa balsa,..., afogados...”, que flotan en el agua entre los intersticios fotográficos de la ciudad isla: “Boiar (como um cadáver) na existência”. La de abajo aparece en la mirada (ah, el ojo del poeta) que rasga el negro de la película para hundirse en la piscina, el acuario: “minha paixão pesa como pedra”, y así cae en la iridiscencia acuática del jardín, donde duerme la “flor apagada no sonho”. Viajes marcados por el dolor: si en la superficie de arriba habla la estridencia de la exposición de la luz, en la de abajo la tonalidad del sueño dilata y ralentiza el contacto con los objetos. AFOGADO/APAGADO. Resulta siempre la distancia, el imposible de un espejo que niega la imagen perseguida y propone, en cambio, el tiempo muerto de la fotografía. Como en la escena de la que mira desde el balcón el paisaje otoñal, y consigna “ningún descontrol en la tarde”. Sólo el deseo, la pasión “sem luvas”, “meio bruta” parece generar la tensión capaz de descomponer la superficie negra: el tiempo cronológico, espacial de los diarios y la minuciosa crónica biográfica hecha escena: “A intimidade era teatro”.

Pero en la poesía de Ana Cristina se cumple la afirmación del último Deleuze acerca de la imposibilidad de comunicación a partir del lenguaje⁴. Inevitablemente “O assunto era sempre outro”, corrimiento sobre el vacío, pánico del blanco que Alejandra Pizarnik había dicho con certeza:

nunca es eso lo que uno quiere decir

Una caída en el vacío (el insistente borde del balcón en Ana Cristina) se precipita cuando se descubre la palabra muro, tabique, intermitencia telegráfica, frente a las posibilidades de la pintura como “arte ininterrumpida”. El color puede modular en el movimiento sinfónico y wolfiano de las olas mientras el lenguaje parcela y aisla. Como la fotografía. Si, según afirma Alejandra Pizarnik, poesía y pintura se coorrelacionan de forma evidente (ambas no pueden prescindir de la contemplación⁵), se comprende que el poeta escriba contra el lenguaje - que siempre es acción -, para ponerlo en situación de riesgo, de peligro: en la baranda del balcón. En el extremo del plan del sueño^{5bis}, la visión del acuario, el exilio de la memoria: el ritmo en que la poesía no deja de sucederse

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo)

Si el yo se confunde con el ritmo es en el camino de una dispersión que indica el movimiento. No tener ideas es estar des-congelado, participar en la utopía de un “discurso fluente”, en la profundidad del acuario. Pero en los textos de Ana Cristina, el movimiento se ve cortado insistentemente por el discurso de la doxa y de los mass-media: se exhibe la pantalla de cine como otro espejo, otra superficie negra que dispara imágenes sobre el cuerpo. Este rapto del sujeto va en dirección contraria a la del movimiento en dispersión: cristaliza y actúa a modo de anclaje. Frente a él, la escritura ensaya un vasto plan de composición, de des-marque deleuziano: fragmenta el cuerpo, utilizando la técnica del cine ahora para negar la cristalización, en especial aquella que opera sobre el género/sexo. Motivo telescopico. Así, a la mujer de “Objeto encontrado I” se opone la de “Arpejos”: “Acordei com coceira no hímen”. Focalización y lente de aumento sobre el hímen convierten la negación en positividad, zona del cuerpo afectada, “pele (rugosa e murcha)”, sensación. O poesía que se sacude el estereotipo “femenino” para llamarse baudelairianamente prostituta, travesti. Imágenes del margen, desmarque: “me tensiono na beira”. En la tensión del límite: adentro y afuera, masculino y femenino: doble cuerpo, doble voz.

Frente a una mirada obsesiva, la escritura sangra como el cuerpo herido. Si no se es cadáver, se es dolor atravesado por la imposibili-

dad de hablar, de decir: “o meu sintoma, ‘não conseguir falar’”. Como Katherine Mansfield, como Alejandra Pizarnik, Ana Cristina escribe para decir que no puede escribir: si el lenguaje es orden, clasificación homogénea, la lengua de la mujer - doblemente colonizada - sólo puede acceder a los *não-ditos*. El silencio, entonces, se confunde con aquella utopía del “discurso fluente” que en Alejandra se conectaba con la imagen de la luz solar, y en Ana Cristina aparece como ritmo, movimiento de la onda, música o agua. El poema surge como otro rapto del sujeto: sustraerse es negar el espacio congelado del lenguaje: “Memoria da água em movimento”. Instante que en Ana Cristina parece tener a la pasión como pasaje. Besar como “sirgar” es perderse: atar las manos al velamen, cortar el aire en la intensidad de ser el aire. Bloque de sensación, infinito.

Mientras la escritura de Alejandra prefiere trabajar el poema como objeto de precisión y elige otros géneros bien delimitados (la pequeña prosa, el relato, el teatro) para des-bocarse, para dar paso a la lengua sucia⁶; la escritura ciclópea de Ana Cristina intenta triturar géneros discursivos en un plan de composición heterogéneo y dislocado: poema breve, diario, crónica, cuasi-relato, correspondencia, se suceden caóticamente. Mapa saturado donde flota el cadáver. Desde un plan de composición al otro, en ese lugar confluye la voz:

I'm dead (K.M.)

*Estoy muriendo porque alguien ha creado un silencio
para mí (A.P.)*

Estou morrendo, ela disse devagar (A.C.)

Yo-ella que se mira morir en la otra, y se elige interlocutora en el circuito cerrado de la carta, del diario. Estos géneros que tradicionalmente configuran el dominio de lo íntimo, y que en el caso de las mujeres han sido la única posibilidad de poner en juego el conocimiento de sí. La única posibilidad de constituirse como sujetos, libres de la mirada del otro, el fundador del mundo: “Where there is only him and him” (Sylvia Plath).

Ana Cristina exhibe la escritura del diario y de la carta en el sentido de las tecnologías del yo que Foucault rastrea en los estoicos y en el cristianismo primitivo. Aparece de este modo la escritura de sí, allí donde antes se señalaba un vacío, una presencia negada. Aquello

que sólo circulaba en el espacio de la intimidad (charla entre mujeres, murmullo), ahora se expande y rompe la barrera entre lo público y lo privado. Y aquello que debía aparecer como confesión pública, en “la más completa obediencia hacia el otro”⁷: revelación que debía ser renuncia, se convierte en su opuesto. Lugar de resistencia al panóptico. De modo que reconocerse sujeto y mirarse muerta es el mismo movimiento. Porque el espejo como la superficie del film como el lenguaje disparan siempre demoledoramente la mirada del otro sobre un cuerpo atrapado en esa red. Privilegio de las minorías. Boyar como cadáver en las ruinas de la cultura, de la memoria: en los intersticios de la isla-ciudad.

Si como dice Bergson: “Todos han podido notar que es más penoso avanzar en el conocimiento de sí que en el del mundo exterior”⁸, para el caso de la mujer pareciera ser un trabajo doble. Se trata, en principio, de legitimar la posibilidad de hablar de sí, más allá del rito de la confesión. ¿Cómo explorar un vacío, la “forma que sostiene nada” (U. Le Guin)? ¿Cómo mirar a través de la superficie lisa de la cara de la muñeca? ¿Cómo penar por el conocimiento de sí sin que esto sea leído como queja, como lamento, esto es: como banalidad del eterno femenino, que depende en su constitución del deseo del otro?

Mirarse muerta, entonces, reconocerse cadáver: tocar allí donde los otros instauran un vacío, el peso muerto de la ley que corre hacia la nada una presencia plena⁹. En esta duplicidad se inscribe dolorosamente la escritura de Ana Cristina. Mirarse cuerpo muerto y cuerpo sangrante. Insistir en la maldad de escribir. Por la injuria del deseo: la furia de una pasión capaz de reconocerse como punto de fuga, situada en el borde de la escena, en la baranda del balcón. En el extremo de sentirse parte de un género, disolver las leyes de los géneros. La utopía del discurso fluente se opone así a las parcelas de una mirada homogeneizadora. Múltiple y diversa la continuidad de lo real. El ritmo frente al tiempo muerto de la fotografía: disolverse una vez que se ha recuperado el cuerpo como centro de acción.

Cámara. Ojo fotográfico: crónica y fechado obsesivo del tiempo. Si los textos de Ana Cristina se posan de alguna manera sobre la superficie negra del film y exhiben esa entidad que los mass-media imprimen sobre el cuerpo, ese lugar es atravesado también por un dispa-

ro. El ojo, como una bala, choca contra el negro y se lanza hacia el des-marque, la dispersión: el guiño que niega la pantalla y propone luces intermitentes, el fin de una sucesión tranquilizadora. En la intermitencia y el bloque de intensidad el tiempo ya no es cronológico, es cuenta regresiva:

*Agora quero luzes, os ramais piscando, o som virando
luz, o disco voador, velocidade ímpar, num piscar de
olhos
estar ai do outro lado...*

Ese otro lado, que antes podía confundirse con el jardín o el exilio de la memoria, ahora es un disparador, un generador: máquina de mundos posibles. La “IBM lebre louca solta pelo campo”: aquella flor apagada del sueño que dormía en las profundidades del acuario sale y quiebra la superficie negra de la película. Ya no hay un arriba y un abajo. Si el cadáver es la otra, fantasma y sombra, que puede reconocerse muerta, el plan del sueño hace y deshace en un doble movimiento de “pesca”. Expandirse, contraerse y volver a expandirse en un giro de disco volador que arrastra sin contemplaciones el marco, el territorio. Ya no hay casa (*domus*) para esta mujer máquina-liebre loca por el campo. Cultura y naturaleza son arrebatados en la imagen que impone la sensación por sobre las fronteras. Adentro y afuera son una misma cosa: entre desaparecerse y mirarse, entre salir y entrar, la onda expansiva del viento en círculos sobre sí misma:

*Então eu disse com um sorriso que me amava:
‘O céu, quando entra em mim, o vento não faz, voar,
esses papéis’.*

Infinito y pasión, el agua en movimiento. Estrategias de supervivencia. Y a la vez difícil de sostener el espacio ardiendo, el lenguaje en el peligro. En el final, las paredes del hospital psiquiátrico se confunden con “as paredes da cela” (oh, Foucault); pero el testimonio (*meu testemunho*) se sitúa en el estallido: pintar como escribir es hacer estallar el posible “que se escapa incólume, a cada minuto”. Alejandra también dice al final “vivo en peligro” pero su caída es vertical: “en la noche del corazón/en el centro de la idea negra”, espiral de la memoria-noche que se traga el cuerpo. Porque en la superficie

de la escritura ella es vampirizada una y otra vez. Alicia cae hacia abajo en un doble movimiento: repite "la primera caída" y va en su propio rescate, lejos también ella de la casa (*domus*) para recuperar la guarida, la de los "deseos elementales". Allí ya no se es huérfana, allí no se tiene padres, sola en el jardín y fuera de la máquina edípica. El cuerpo se busca y no se reconoce: ahora muñeca de yeso, reina loca, surge doble o sombra o fantasma. Busca y no se reconoce: en el muro ha sido arrasada una "niña de tiza". La memoria, entonces, es un terreno baldío: cae y se busca, mientras el canto, la hendidura están diciendo que lo único posible esta vez es el silencio, siempre corrido por el límite de las palabras. El poema solar, el silencio oro: esa otra utopía.

Notas

- 1 – Me refiero a la lectura de *A teus pés*, que recoge los cuatro libros de poemas de Ana Cristina publicados antes de su muerte: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979); *Luvas de pelica* (1980); y *A teus pés* (1982). Por último, *Inéditos e dispersos*, editada pos-mortem en 1985, y que recopila los textos no reunidos en libro por la autora. La edición está a cargo de Armando Freitas Filho.
- 2 – Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972). Publicó en vida *La tierra más ajena* (1955); *La última inocencia* (1956); *Las aventuras perdidas* (1958); *Arbol de Diana* (1962); *Los trabajos y las noches* (1965); *Extracción de la piedra de la locura* (1968); *Nombres y Figuras* (1969); *El infierno musical* (1971); *La condesa sangrienta* (1976). Luego de su muerte, dos poetas amigas: Ana Becciú y Olga Orozco, recopilaron sus inéditos y dispersos en *Textos de sombra y últimos poemas* (1982).
- 3 – Cfr. la excelente lectura de Raúl Antelo en "Nombrarte: a poesia de Alejandra Pizarnik", en *Organon. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre*, vol. 16, nº 16, 1989 (número especial: *A mulher e a literatura*).
- 4 – Cfr. Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (1991). *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit.
- 5 – "Entrevista con Roberto Juarroz", *Zona Franca*, agosto 1967 (Venezuela).
- 5bis – Cfr. Bergson, Henry (1896). *Matière et Mémoire*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1921.
- 6 – Cfr. la diferencia de registros lingüísticos entre los libros de poemas de Alejandra, tersos y hasta solemnes, con los deslenguados textos en pro-

sa y pequeñas obritas de teatro incluidos en **Textos de sombra y últimos poemas**.

7 – Cfr. Foucault, Michel (181). **Tecnologías del yo**, Barcelona, Paidós.

8 – Cfr. Bergson, Henry (1932). **El pensamiento y lo moviente**. Buenos Aires, La Pléyade, 1972.

9 – "Pero en realidad no existe vacío. No percibimos y ni siquiera concebimos más que lo lleno. Una cosa no desaparece sino porque otra la reemplaza. Supresión significa así sustitución. ... Decimos entonces que ya no hay nada, entendiendo con eso que lo que es no nos interesa...". Bergson, Henry (1930). "Lo posible y lo real", Op. cit.

