

La palabra “bio-semiótica” en la poesía de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik. Una comparación.

Dra. Mara Donat

Doctorado UNAM, miembro AISI, CSACA

A partir de las Vanguardias literarias de Novecientos en el canon literario occidental el proceso de la escritura se hace el principio fundamental de la creación en sentido metapoético y experimental. La búsqueda de un lenguaje liberado de la articulación estandarizada de la palabra poética inventa un estilo expresivo que resalta las partes constitutivas del mismo lenguaje. Se consolidan juegos paranomásticos, glosolalias, experimentaciones fonemáticas y fonéticas que destacan el aspecto material de la palabra. Poetas como Stephen Mallarmé y Guillaume Apollinaire inauguran una poética del espacio y la materialidad llevada a su culminación por los movimientos vanguardistas como el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo. En la literatura latinoamericana estas estéticas se afirman tardíamente pero con un aporte propio.¹ Las poetas Blanca Varela y Alejandra Pizarnik participan del desarrollo de esta expresión vanguardista en sus respectivas obras; dentro de una tradición hispanoamericana surrealista contribuyen a crear una palabra corporalizada. O sea, no solamente representan al cuerpo en el erotismo, como en la poesía de Octavio Paz, Pablo Neruda, Cesar Moro –para citar unos ejemplos salientes– sino que también producen simbolizaciones dentro de un imaginario específico e impregnan el lenguaje de pulsiones corporales, como en la poesía de César Vallejo –para quedarnos en una de las obras más representativas del género en el período vanguardista. El cuerpo está implicado en la construcción del significado así como en la articulación del lenguaje. Por lo tanto aquí proponemos un análisis textual de tipo comparativo de unos poemas que explicitan una poética del cuerpo operada por ambas Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, con base en mi estudio doctoral todavía inédito (Donat 2010). El cuerpo está al centro de esta expresión poética, por lo cual introduzco algunos conceptos teóricos que nos permiten desarrollar la exégesis propuesta.

En su estudio, el filósofo italiano Umberto Galimberti (1997) replantea críticamente las ideas filosóficas occidentales sobre el cuerpo, con base en Platón, por la concepción dual de la existencia que consolidó hasta Novecientos un principio de identidad y de valor, suplantando el de equivalencia simbólica sobre el cual se regía la vida de las poblaciones antiguas. Se creó una neta separación entre alma y cuerpo, espíritu y carne que la ideología religiosa judeocristiana y la filosofía cartesiana reforzaron hasta culminar en el idealismo hegeliano. Sólo a partir de la fenomenología de Husserl se replantea la dualidad, buscando una relación interdependiente entre

¹ Profundizo en eso en el capítulo “Las vanguardias en la literatura latinoamericana: una breve revisión” de mi monografía sobre la poesía de Alejandra Pizarnik (Donat, 2017). Véase el fundamental aporte de Jorge Schwartz (2002)

alma y cuerpo, cuerpo sensorial y mundo. Las ideas de Merleau-Ponty (1945; 1990), Sartre (1966), Heidegger (1951) abarcan al cuerpo en la inmanencia objetual y temporal, rompiendo del todo el esquema dual. Además el psicoanálisis de S. Freud (2003) y J. Lacan (1971-1978) desarrolló sus teorías a partir del cuerpo y el erotismo. Por su parte los post-estructuralistas de *Tel Quel*, como Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault también se enfocaron en la corporalidad para desarrollar sus teorías. De hecho, hacen referencia a la teoría lacaniana y derridiana U. Galimberti, G. Weisz, J. Kristeva, de nuestro particular interés en este estudio literario con base en la corporalidad.² Interpretamos la escritura como un acto corporal, porque implica una gestualidad y una materialización verbal y espacial de la palabra en la página. La escritura ya no es considerada una pura abstracción que se precipita en el signo, sino que los nuevos enfoques filosóficos, antropológicos, lingüísticos y psicológicos destacan cómo se produce concretamente a partir del cuerpo.³ Por eso, es necesario un acercamiento a la obra poética de tipo semiológico, interdisciplinario, según el principio de apertura sugerido por Umberto Eco en *Opera aperta* (2000). En su estudio *The Body in Language*, Horst Ruthrof rescata a la corporalidad en el proceso semántico. Con un enfoque semiótico, crítico frente al puro estructuralismo que aísla al signo verbal en su sistema autónomo, el autor explica que los códigos sociales y culturales, junto con el cuerpo, constituyen signos no verbales que preceden y construyen al lenguaje : “In itself, then, language as an ordered sequence of words is indeed empty. It is mere syntax, mere sequence of words. Only when language is combined with something other than linguistic signs it is able to mean” (2000 : 31) ; “A corporeal approach to meaning reveals its force especially in the unstated ways of how we are to see the world through language” (52) ; “Both deixis and reference, then, take on a new character if viewed from the perspective of a body-oriented theory of language” (58-59).

En la poesía de Blanca Varela y Alejandra Pizarnik, el cuerpo es agente de la construcción del texto, como significado, puesto que crea un imaginario específico, y como significante por generar a la palabra en su materialidad constitutiva.⁴ Tanto B. Varela como A. Pizarnik semiotizan el acto de la escritura en cuanto gestualidad a partir del esquema corporal, al mismo tiempo que impregnan la palabra de elementos biológicos corporales; así, crean una palabra física, real y concreta, en el texto.⁵ Es un proceso de somatización del texto por medio del cuerpo anatómico y biológico en

2 En la imposibilidad de detenernos en las aportaciones filosóficas sobre el cuerpo remito a la síntesis crítica propuesta por Galimberti (1999: 17-73).

3 Son fundamentales en este sentido los estudios de lingüística y semiótica. Sobre éstos, véase la obra de Alicia Yllera (1974)

4 En su estudio sobre el cuerpo en relación con la escritura Rocío Silva Santisteban destaca: “El cuerpo es el lugar de la adoración y de la profanación, espacio de los significantes y de los sentidos, soma y sema, centro desde donde se expande el espíritu o donde se concentra; el cuerpo es una de las puertas del entendimiento” (Silva Santisteban, 2001: 3). La significación surge del cuerpo, porque es “el lugar desde donde emana la significación” (2001: 46)

5 Leroi-Gourhan reconoce un vínculo imprescindible entre la base muscular y visceral del cuerpo humano en relación con la expresión simbólica (1971). Esto sucede en la escritura poética que aquí nos interesa, puesto que Varela y Pizarnik, junto con los miembros que realizan el acto de la escritura del poema, también autorrepresentan a su cuerpo orgánico en el texto, una operación simbólica que va del cuerpo real al signo.

ambas creadoras. Mediante la “autorrepresentación”, el cuerpo se convierte en sustancia del texto y del lenguaje, aunque a nivel simbólico. Se trata del “texto somático”, según Gabriel Weisz en *Dioses de la peste* (1998), un estudio sobre la relación entre corporeidad y lenguaje. El autor desarrolla una teoría biosemiótica que reúne el discurso biológico, el lingüístico y el del inconsciente en el texto literario, puesto que “el cuerpo es un sistema de significación” (1998: 13), o sea, un sistema de signos desde su naturaleza biológica. Su simbolización en el texto literario activa una significación somática que lleva en sí un carácter semiótico, porque el cuerpo se hace “sustancia del texto” (1998: 18-23; 32-37; 60-84).

Desde este proceso semiológico, aquí apenas esbozado a manera de introducción teórica, se desarrolla una nueva estética literaria en la que página escrita y palabra no son solamente medios de la expresión poética, sino también su materia. En la expresión vanguardista el texto poético adquiere un carácter corporal, no obstante el límite del silencio, la imposibilidad del decir. Eso se logra por medio de un uso material de la palabra poética, como signo tipográfico que ocupa un espacio, y como significante que manifiesta los elementos fónicos y morfológicos que lo constituyen. A través de los sonidos y el ritmo, el lenguaje recupera la oralidad, rompiendo la dualidad entre cuerpo y palabra. Profundiza en este aspecto Julia Kristeva con un enfoque específico en el cuerpo simbólico maternal. El lenguaje es un proceso continuo que construye al sujeto poético, no ya en relación a la ley del padre postulada por Freud y Lacan, sino a partir del cuerpo maternal. Esboza así una teoría de la chora en sentido semiótico, ya no receptáculo y espacio pasivo según la interpretación de Platón en el *Timeo* (1992), sino que adquiere un papel activo por ser una categoría simbólica que produce y crea a la palabra poética. El cuerpo maternal representa la corporeidad pulsional antes del proceso de simbolización operado por el lenguaje (Kristeva, 1974: 22-30). La chora semiótica supone a un sujeto no estable, en proceso junto con el lenguaje (1974: 35-36 y 37). Se establece una relación fundamental entre el cuerpo y la poesía, como si el autor volviera a nacer a través del texto poético para reformularse como sujeto y como lenguaje (1974: 69). El texto se vuelve una práctica que propone nuevos dispositivos significantes (1974: 185). Según Kristeva, la pulsión está en la base de la fonación y el componente fonemático ya tiene una función articulatoria que organiza la sintaxis, el lenguaje como sistema simbólico, a partir del ritmo como su estructura profunda e inmanente (1974: 215).

En la construcción metapoética del texto somático y semiótico, Varela y Pizarnik conciben la emisión de la palabra como un nacimiento de un cuerpo maternal simbolizado en el poema mediante el lenguaje. Por vía metafórica y metonímica, ambas simbolizan un cuerpo dentro de un imaginario específico, existencialista en B. Varela y mágico-ritual en A. Pizarnik. Tal proceso creativo carga de pulsiones el lenguaje, explotado en las componentes sonoras y rítmicas en la enunciación poética escrita. Así, ambas poetisas reconstruyen al lenguaje en el texto a partir de un cuerpo maternal que

genera una palabra material, lúdica, irónica y oral. Con una sensibilidad vanguardista, ambas poetisas se angustian con el lenguaje poético en su insuficiencia expresiva, en su diferencia frente a la realidad empírica. Desde esta crítica despojan la palabra de su potencial de sublimación para explotarla más bien en su materialidad morfológica, sintáctica, fonológica. Desde presupuestos diferentes sobre la corporalidad, ambas rescatan la palabra antecedente a la escritura, representada por el canto y la música. Lo consiguen mediante el lenguaje semiótico, material, que asume en sí el erotismo del cuerpo que reproduce de manera simbólica la gestación y el nacimiento de la palabra en la categoría maternal. Sin haberse nunca encontrado, estas dos poetisas autorrepresentan su propio cuerpo femenino en el nacimiento simbólico de la palabra. Ambas alcanzan una dimensión mítica y originaria de la escritura, en donde elementos primordiales como la infancia, el jardín y el árbol construyen el significado mítico. Pero por recorridos diferentes. Mientras Varela concibe al nacimiento en el cuerpo biológico que permite la continuidad de la estirpe, en una concepción cíclica de la vida y la muerte, Pizarnik regresa a través del nacimiento en una acepción ritual al ser originario, primordial. En Pizarnik es un proceso trascendental, mientras que en Varela es una experiencia terrenal. En Varela se presenta el cuerpo biológico con sus funciones químicas en el ámbito de los procesos alimenticios. La palabra se impregna de estas funciones biológicas y el lenguaje poético se configura como deshechos corporales, resultado de todo el proceso metaforizado por el hambre y la alimentación. Al contrario, en Pizarnik se presenta un cuerpo biológico que se manifiesta en la experiencia ritual y psíquica, simulando oficios ocultistas. El nacimiento de la palabra, simbolizado en el texto, remite al nacimiento de las prácticas chamánicas y la palabra se crea en la alquimia. Con todo, es interesante observar que en ambas obras poéticas el cuerpo autorrepresentado acaba configurado en escombros, como deshechos químicos en Varela, como partes despedazadas en sentido psíquico en Pizarnik. En todo caso, es un cuerpo fragmentado que, a su vez, produce un texto poético fragmentado. La poética del cuerpo se conjuga con la poética del fragmento para producir la palabra corporalizada y material, por medio de los dispositivos semióticos del texto propuestos por Kristeva.

Dadas estas fundamentales premisas teóricas, procedemos con un análisis contrastivo de la simbolización del cuerpo en la obra de Varela y Pizarnik para adentrarnos en la exégesis comparada de los textos representativos de este proceso de escritura vinculado con la corporalidad. Seguimos algunos ejes temáticos y estilísticos que nos guían en el trabajo hermenéutico.

Palabra y nacimiento

En la obra poética de Blanca Varela, la corporalización de la escritura es fruto de un proceso de materialización ontológica, que revierte la jerarquía entre divinidad y humanidad. Desde una

perspectiva existencialista, Varela denuncia la náusea sartreana, con una evidente rebeldía frente al concepto establecido de la divinidad. En su poesía representa al cuerpo en la contingencia del vivir, perecedero, organismo carcomido por el tiempo. Con dignidad y dolor Varela configura al cuerpo en su deterioro progresivo, en la descomposición química y simbólica, como evidencia R. Silva Santisteban: “En la poesía de Blanca Varela esta conciencia es el resultado de un reconocimiento largo y doloroso: el reconocimiento de ese cadáver en potencia que somos” (2007, 1996: 42). V. Barrientos Silva destaca la presencia del pensamiento existencialista en su obra: “La materialidad y la libertad son parte de la naturaleza humana, complementos en contradicción: determinismo material y libertad de acción” (2007: 224-225).⁶

La culminación del proceso de materialización ontológica y simbólica, a través de la escritura, se cumple en el poemario *Ejercicios materiales*, pasando por la experiencia de *Canto villano*, coherente con la poética del descenso y la percepción del límite existencial y lingüístico (Muñoz Carrasco, 2007: 182-184 y 199-203).⁷ En ese poemario la rebeldía religiosa se une al aparato existencialista, que remite al pensamiento de J. P. Sartre y de Simone Weil. A partir de las ideas expresadas por Weil en *La gravedad y la gracia* (1991), Varela concilia lo alto y lo bajo de la existencia, lo corriente y lo sublime, a menudo recurriendo a la ironía y la parodia en los títulos de los poemas. Explica como Varela culmina su oficio de materialización semántica y simbólica en esta obra el crítico Adolfo Castañón:

Ejercicios de encarnación y concreción de una materia originaria que será capaz de atravesar los sueños y las palabras, de resistir la marea. Prácticas de la materia y con ella para encauzar la comunicación del ser que va a morir con su propia muerte y celebrar en la ley de las palabras las nupcias de la raíz con la semilla y del germen de la tierra (2007: 88).

En la representación de la escritura en la gestualidad y la performance prevalece una configuración del cuerpo anatómico, pero es el cuerpo biológico con su interioridad orgánica lo que impregna el texto poético de materialidad, no solamente en la significación metafórica, sino también como proceso metalingüístico. El cuerpo se hace textura de la expresión poética, la palabra se impregna de la corporeidad orgánica representada por el lenguaje metafórico y se presenta en su aspecto material a nivel de significante, como explica la teoría biosemiótica de G. Weisz (1998).

Por ejemplo, en el poema “Lección de anatomía” (CV, 1996: 203) el cuerpo está implicado en

⁶ Hablando de *Ejercicios materiales*, Barrientos Silva señala: “La náusea existencial, la vida misma, es quizás más terrible que la muerte, ante ella no hay “un Dios te guarde”, una presencia divina y salvífica. La náusea es el síntoma de malestar por la condena a existir y a ser libre. El ser humano es rebajado, en la poesía de Varela, a su condición animal, que es la más extrema, en la que la existencia diaria se da cruda y simple, desprovista de la esperanza de un progreso, al menos espiritual. Sin embargo, en Varela, el destino finito y ridículamente pequeño del hombre adquiere una dimensión dramática y valerosa, ya que es, al mismo tiempo, la resistencia a una condición y circunstancia que han sido asignadas sin pedir las” (2007: 225).

⁷ De ahora en adelante indicamos la cita de los poemas recogidos en *Canto Villano* (Varela 1996) con la sigla CV seguido de número de página.

su totalidad, con la sustancia biológica, química y de la materia. El lenguaje poético asume un carácter somático, esencialmente corporal y semiótico. El cuerpo, progresivamente, se vuelve palabra; el propio lenguaje asume el erotismo del cuerpo: las pulsiones. Así se materializa, por medio de repeticiones, aglutinaciones, anáforas, que son dispositivos semióticos del texto según Kristeva. La poeta coloca el cuerpo en un lugar simbólico neutral, liminal y ambivalente, desde donde produce un lenguaje balbuciente en su gestación primaria: “más allá del dolor y del placer la carne/ inescrutable/ balbuceando su lenguaje de sombras y brumosos/ colores”. El juego aliterativo resalta la materialidad fonológica de las palabras, además de imitar el balbuceo creando una suerte de juego paradójico. El amor participa del sentido existencialista, no asegura al ser un lugar estable y en el cuerpo es finitud, impregnado de procesos orgánicos que lo hacen vulnerable. Es “fracaso y hambre”, “gangrena” que “florece”. La muerte amenaza cada paso de la existencia, es la sombra persistente expresada en “Último poema de junio” (CV, 183). En el poema que analizamos el cuerpo pierde unidad en la representación metafórica y solo desde esta ruptura simbólica Varela articula un lenguaje erótico que remite al campo semántico del nacimiento:

fresca hermosa muerte a la mitad del lecho
donde los miembros mutilados retoñan
mientras la lengua gira como una estrella

flor de carne carnívora
entre los dientes de carbón

Resalta la materialidad de las palabras por el efecto fonético producido por la aliteración, así como el significado se construye en un proceso semántico derivativo, donde las palabras se producen una a otra con base en asociones sonoras; a su vez estas crean imágenes de significación también según un proceso asociativo dentro del campo semántico del nacimiento. Varela opera un proceso metalingüístico, por lo tanto crea la metonimia de la lengua para representar a la palabra que pronuncia; los miembros anatómicos del cuerpo simbolizado en el texto adquieren un carácter vegetal, de manera que la palabra nace como una flor. La corporalización se logra mediante esta operación metafórica que condensa el significado y une al cuerpo al proceso vegetal de la germinación en sentido erótico. Así la palabra se carga de pulsiones según la teoría de Kristeva: la expresión aglutinante simula un habla presimbólica, activada por la aliteración (de la sílaba sa) y los gerundios, la construcción ternaria del ritmo, los encabalgamientos:

ah la voz gangosa entrecortada dulcísima del
amor
saciándote saciándose saboreando el ciego

bocado

Amor y palabra comparten la metáfora del hambre para expresar el límite de su expresión, la insatisfacción constante del deseo que los produce. No obstante, en el poema se afirma el cuerpo del erotismo, con su trasfondo biológico. En configurar un cuerpo maternal en el poema, el sujeto poético regresa a la chora semiótica, a la fase pre-tética y pre-simbólica, de la que habla Kristeva. Los líquidos internos y la carne configuran la corporalidad, junto con la animalidad que representa con eficacia la consumición perenne del sistema orgánico en la naturaleza, indiferente a la conciencia humana. La maternidad es reducida a un proceso químico que igualmente consume la materia como el gusano:

primavera de suaves gusanos agrios
como la bilis materna

más allá del dolor y del placer
la negra estirpe
el rojo prestigio
la mortal victoria de la carne

El texto somatiza al cuerpo orgánico. El oxímoron en el último verso evidencia cómo, más allá del existencialismo, por medio del contraste entre la muerte y la vida, el cuerpo individual es rescatado por el cuerpo de la estirpe, única eternidad posible en la esfera de lo real. Más allá de la palabra, se afirma un lenguaje corporal, desde el lugar pre-simbólico del habla.

La palabra configurada como nacimiento se repite en el poema “Ejercicios materiales”. Aquí Varela evidencia la relación entre la caída y el ascenso. La dimensión erótica y germinativa del cuerpo así configurado permite recuperar la gravedad que lleva a la gracia del lenguaje, más allá de la dicotomía entre carne y espíritu. De acuerdo con la visión de la poética del descenso en Varela, Adolfo Castañón evidencia cómo la caída permite el “advenimiento de la palabra” en el poema:

Pues la asimilación de la palabra no depende exclusivamente de su bondad intrínseca. Está condicionada por un proceso de transparencia de las vísceras mismas. En la lengua agónica y oscura de Blanca Varela, sólo en las entrañas translúcidas, en la final reconciliación de lo alto y de lo bajo, se abre el acceso al decir del poeta (2007: 94-95).

El proceso creativo es posible gracias a la ambivalencia maternal que Varela reactiva en el texto poético, logrando una materialización de la palabra. De hecho, Eduardo Chirinos compara la creación del poema con el nacimiento biológico (2007: 211-219).⁸ En “Ejercicios materiales” Varela

⁸ Varela desarrolla el tema de la maternidad como autorepresentación corporal en sentido metafórico, como en “Casa de

lo expresa utilizando una expresión evidentemente erotizada con algo de irónica malicia:

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

entonces
no antes ni después
se empieza a hablar con lengua de ángel

En un proceso metapoético Varela hace posible que el elemento abstracto y elevado de la palabra quede inmediatamente materializado; porque la poeta le atribuye carácter biológico y corporal. O. Muñoz Carrasco comenta que el cuerpo es el medio imprescindible de la aprehensión del mundo: “En Ejercicios materiales todo pasa por el cuerpo, todo termina en él. También la realidad, por tanto, ha de ser asimilada de algún modo” (2007: 198). En el texto las partes anatómicas procesan las evacuaciones biológicas del cuerpo, funciones químicas comparadas al proceso de la escritura que de este modo se vuelve un ejercicio material y carnal. Es como si el cuerpo fuera la textura de la expresión poética, la palabra se impregna de la corporeidad orgánica representada por el lenguaje metafórico y se presenta en su aspecto material a nivel de significante. A. Cote Botero destaca con cuidado los rasgos estilístico que conforman esta materialidad de la palabra (2007: 128-138). Por su parte M. Suárez identifica la discontinuidad como una poética del fragmento, en la cual, en el juego de los blancos y de una puntuación que ignora las reglas gramaticales establecidas, prevalecen la enumeración –con ritmos binarios, ternarios o hasta cinco elementos– y la yuxtaposición en la alternancia de frases coordinadas y construcciones asindéticas (2003: 180-192 y 205-214). En “Ejercicios materiales” Varela une cuerpo y lenguaje en su configuración biológica dentro del campo semántico por ella elegido de los procesos alimenticio, produce un texto somático y un lenguaje semiótico. La palabra participa simbólicamente del proceso alimenticio, porque simula el acto simbólico de la creación como proceso corporal que no puede prescindir de la materia, de la biología, aun siendo el lenguaje un código formulado en un proceso de abstracción:

cuervos” (CV, 190) así como la simboliza en su discurso metapoético, como en el poema “Valses” del poemario *Valses y otras falsas confesiones* (CV, 109). Sobre la “poética del descenso”, véase el aporte completo de A. Castañón (2007).

y la palabra se torna digerible
y es amable el silbo de los aires
que brotan quedamente y circulan
por nuestros puros orificios terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula del divino cordero

santa molleja
santa
vaciada
redimida letrina

Eduardo Chirinos subraya la relación simbólica entre el nacimiento, el excremento y el poema (objeto, como un hijo). Llama la atención sobre el juego paranomásico entre gracia y grasa (2007: 217-219) junto con otros dispositivos semióticos como la aliteración. La atribución de lo sagrado a los restos corporales conjuga lo alto y lo bajo; los ruidos producidos por los orificios del cuerpo se enuncian con sarcasmo. El texto poético se somatiza mediante esta representación metafórica de la escritura relacionada con las funciones orgánicas del cuerpo, sobre todo los procesos alimenticios dentro del pensamiento existencialista.

Alejandra Pizarnik también configura el nacimiento del poema y de la palabra en su obra. A diferencia de Varela el proceso no se lleva a cabo dentro de un imaginario existencialista de cuerpo perecedero, sino en un imaginario mágico-ritual que concibe a la palabra como un conjuro y un oficio sagrado. El discurso metapoético se desarrolla mediante la configuración del cuerpo en un juego de espejismos identitarios que se concretizan en las personificaciones fantasmagóricas de un yo poético multiplicado en diferentes voces.⁹

En la obra de Alejandra Pizarnik el yo poético intenta trascender la realidad en el texto creado, pero a partir de un proceso de somatización que produce un lenguaje semiótico. La escritura es concebida como gesto ritual y performativo que se configura desde el esquema corporal, en sus partes anatómicas, pero también se impregna de la sustancia biológica del cuerpo por tratarse de una práctica ritual que implica la ofrenda y el sacrificio.¹⁰ Así, desde *Árbol de Diana*, Pizarnik pone en escena una serie de actos simbólicos que configuran su escritura ritual en el poema. La ofrenda del cuerpo y de la sangre metaforizan la entrega de la poeta a la creación del texto. La poeta construye el sentido mediante las isotopías posibles en el campo semántico del sacrificio, la sangre, el fuego.

⁹Sobre la poética de Pizarnik, entre todos los interesantes aportes, son fundamentales algunos estudios de Cristina Piña (1981; 1991, 1999)

¹⁰ Todo esto permite establecer una relación entre el acto ficcional de la escritura poética y los elementos que en muchos grupos étnicos constituyen prácticas de tipo ritual. Remito este enfoque interdisciplinario al estudio de las culturas rituales realizado por Mircea Eliade (1975).

Todos estos elementos producen una alquimia del lenguaje que somatizan el texto. Pizarnik se traslada al texto mediante la construcción de un sujeto pétrico que asume diferentes máscaras rituales, siendo actor de las metamorfosis purificadoras que lo conducen hacia su esencia originaria. El cuerpo se hace sustancia del texto (Weisz, 1998) porque la representación de elementos biológicos no solamente construye sentido metafórico en el campo semántico de la corporalidad, sino que también articula un lenguaje semiótico en la acepción de Kristeva, entonces la palabra se carga de pulsiones corporales que dinamitan el significado estandarizado, incluso en el canon de la poesía. El descenso aquí se cumple en ámbito mágico-ritual como caída en la muerte y al origen del ser en la categoría de la madre. De hecho, en la obra de Pizarnik el significado se formula mediante un proceso simbólico que simula un regreso al útero maternal, misterioso y oscuro, donde la idea del nacimiento y del crimen conviven. Es así como la poeta produce un sentido autónomo en el texto poético, sin referencia alguna a la realidad, más bien autorreferente en el imaginario mágico y ritual que construye. Asociaciones irracionales producen un significado que simula una dicción de plegaria, porque para recuperar una palabra auténtica y primordial, por medio de una poesía que rescata los elementos míticos y ancestrales de la expresión verbal, Pizarnik transfigura el cuerpo en una serie de ceremonias rituales. De esta manera el sujeto poético actualiza en el texto la vuelta simbólica, antropológica y lingüística, al útero telúrico y maternal, desde el cual se renace como palabra. La caída, el descenso en Pizarnik no es el mundo terrenal en la finitud biológica, sino que es la vuelta al mundo mágico-ritual. El cuerpo participa de la escritura como acto ritual, resignificando el ser del sujeto en el poema. Pizarnik percibe la palabra poética como iniciación y nacimiento, experiencias simbolizadas en el texto como performance de la escritura. El elemento corruptor en esta obra no es el tiempo, no son los procesos químicos como en Varela, sino más bien es la crueldad, que irrumpe en la construcción del significado junto con otro elemento, la locura. Pizarnik provoca rupturas simbólicas para crear una palabra corporal que se formula en un texto fragmentado. Desde *Árbol de Diana*, pasando por *Los trabajos y la noche* el proceso culmina en el poemario *Extracción de la piedra de locura*. La escritura se convierte en el gesto ceremonial a veces macabro en un imaginario mágico ocultista que remite a la alquimia. Pizarnik desciende al inconsciente para recuperar elementos de significación onírica y mnemónica relacionados con lo fantástico y lo siniestro. Esta operación simbólica complementa el regreso al útero maternal para proyectar al sujeto poético hacia una identidad anterior al logos, hacia el imaginario de la infancia. En “Extracción de la piedra de locura” (P.Com. 247), poema homónimo del título del libro, que remite a la obra pictórica de Jerónimo Bosch, se desata la furia ya manifestada en los otros poemarios.¹¹ Como en las iniciaciones chamánicas (y en los antiguos misterios), el furor es parte

11 En el epígrafe del místico Ruysbroeck aparece una referencia a la locura femenina como poder oculto e irrenunciable que las mujeres tienen desde siempre. De ahora en adelante las citas de los poemas recogidos en la *Poesía completa* (Pizarnik, 2000) se indican con la sigla P.Com seguida de número de página.

imprescindible del proceso.¹² De hecho, el sujeto poético se somete al sacrificio y acepta ofrendarse en alma y cuerpo para liberar la palabra oculta. A pesar de la angustia, a nivel del lenguaje se opera la corporalización biológica y erótica anunciada. La violencia metaforiza el furor creativo de la libido puesta en juego en el poema. El amor es el furor de la sexualidad ritualizada en el texto que une el cuerpo con la palabra; trastoca los sentimientos desde la dimensión onírica del sentido y produce un estado extático (P.Com. 253):

Retrocedía mi violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.

Francisco Lasarte destaca el carácter erótico —relacionado con el éxtasis corporal y místico— de la escritura de Pizarnik: “En efecto, para Pizarnik la experiencia de lo absoluto sería una combinación de goce sexual, éxtasis místico y placer estético. El amor —tema constante en su poesía— evoluciona en su manifestación textual a medida que el cuestionamiento del lenguaje se vuelve más y más urgente” (1983 : 872). B. E. Koremblit pone también el énfasis en el carácter extático de esta escritura:

Pero por uno u otro aspecto, la expresión asciende hasta la luz que nos permite ver cómo su poema, en medio de la plenitud rebosante de ideas concretas o de espirales de figuración —estos dos aspectos distintos no empecen el resultado— tiene por derivación una poesía que se dirige a su elemento natural: el éxtasis de la imaginación, la fruición de las ideas, la gula estética, la fiesta de los sentidos. Con una manera y un contenido panteísta su espíritu y su mirada absorben realidades, videncias, objetos, energías sanguíneas, signos... (1991: 54).

Pizarnik anhela la otredad, no le importa la contingencia del vivir como a Varela, por eso invoca a la locura en sus conjuros. La memoria se fragmenta desde el inconsciente y en el texto poético reproduce imágenes asociativas mediante un lenguaje generativo.¹³ Desde un mundo fragmentado, de cenizas, la poeta sacerdotisa recupera los orígenes de su ser y del habla. Configura los desechos del cuerpo orgánico y psíquico para somatizar al texto, que a su vez se rompe en fragmentos, no obstante la estructura de poema en prosa. J. G. Cobo Borda habla del nacimiento del poema desde el estado de trance del sujeto poético, poseído por el hechizo de las palabras que cobran un significado propio en la autorreferencia de este lenguaje poético:

En esos escenarios donde la poseída se abandona a sus danzas, nace el poema. Nuevo amuleto, la intercesora, la mediadora, luego de establecido el nexos, nos deja esta fábula y no, claro está, la moralidad

12 Así lo indica Mircea Eliade (1975: 154, 155-156).

13 Se trata de las partículas primordiales del lenguaje, o sea los sememas y fonemas como unidades distintivas mínimas del significado y el significante (Beristáin, 1985).

de ella. No tiene tiempo: vuelve, encadenada, a repetir el rito que terminará por dejarla, ya sin ánimo, al borde de un cumplimiento nunca saciado (1972: 51-52).

La poeta logra, en el poema “Extracción de la piedra de locura”, un elevado nivel de síntesis expresiva con un corpus de significación ya íntegro. En sentido metapoético, el cuerpo metaforiza y simula el nacimiento del poema en sentido simbólico, impregnando el lenguaje con sus impulsos eróticos y biológicos. Como en la obra de Varela, la palabra es fruto de una gestación, además de manera similar se genera como el nacimiento de un cuerpo real en relación con imágenes vegetales personificadas, que asumen igualmente aspectos corporales (P.Com. 255):

Una gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabezas vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir.

La construcción del texto es polisindética y derivativa, procede por asociaciones semánticas. La emisión de la palabra es funesta porque procede de lo siniestro y la locura, pero así se hace material. La repetición diseminada de la cabeza crea el clímax del nacimiento simbólico simulado en el erotismo.¹⁴ La aliteración y repetición diseminativa de los núcleos semánticos en el último verso representa, de manera emblemática, el dispositivo semiótico que materializa la palabra. Cobo Borda explica el carácter erótico de este discurso en Pizarnik:

Sólo que su erotismo, al superar el objeto amado, interiorizándolo, se trueca ahora en instrumento del poema: le comunica su resplandor. Y en cada uno de estos “fragmentos” a la vez dependientes y autónomos (frases que unidas integran un sentido global: el libro) vemos realizarse la unión de la experiencia existencial y la experiencia poética que la transfigura: son la misma. De ahí que quien configure el poema, también cambie. La meditación realizada desemboca en algo trascendente: un ser, al confrontarse, se revela: el poema de la pasión –la pasión del poema. Y a partir de allí la ascesis: de lo singular a lo general: único rostro que deseo– deseo cuyo rostro es único (1972: 57).

Este mismo crítico revela la paradoja entre potencia e impotencia de la palabra en la obra de Pizarnik, en el sentido sexual y corporal de esos términos: “Vivir el lenguaje: qué abyecciones y qué torpezas; sólo que su capacidad renovadora se agota: ya no concede *más ser*. Esterilidad e

¹⁴ Este proceso remite, de nuevo, al renacimiento cósmico de los ritos chamánicos (Eliade, 2003). En las iniciaciones místicas, la muerte del neófito implica una regresión psicológica al estado embrionario, por lo que los lugares donde se cumple el rito suelen ser chozas o cabañas, la selva o el bosque, imágenes todas recurrentes en la obra de Pizarnik.

impotencia: hay algo sexual en ese doble movimiento: atracción o rechazo, el cuerpo padece la escritura y la transcribe” (1972: 52).

Alejandra Pizarnik vive esta experiencia de renacimiento a través de la poesía en sentido cósmico y ritual. Mediante la escritura materializada el regreso a los orígenes del ser y la palabra primordial encuentra su dimensión metafórica privilegiada en el jardín de la infancia y el “jardín de las delicias”, varias veces citado en la producción poética como lugar de la locura y de lo irracional en relación intermedial con la pintura de J. Bosch. Nace un cuerpo simbólico como cuerpo poético, así cuerpo y palabra se compenetrán, son imprescindibles uno a otra. El descenso en Pizarnik es la caída en la muerte simbólica que permite el renacimiento por medio de la poesía (P.Com. 255):

El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte.

La muerte es un palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

El lenguaje se hace semiótico, el sentido y el sonido son de tipo generativo y germinador. La construcción semántica opera por diseminación como “llamada”, “llamarada”, “llamamiento”. Como en Varela estalla el balbuceo, puesto que la aliteración aglutinante imita al habla primordial de los infantes. La articulación del lenguaje poético vuelve al origen de la modulación de la palabra por el aparato fonatorio, recuperando un elemento primitivo del lenguaje, el origen de la pronunciación oral. Las aliteraciones y paronomasias producen sonidos y sentidos. La construcción polisindética expresa la ansiedad y la dificultad de la dicción. El juego permutativo entre muerte, palabra, cosa, anuncia la generación de la palabra corporal, identificada por “el cuerpo poético” en nacimiento.

En *El Infierno musical* prevalece la angustia del límite del lenguaje. El cuerpo poético produce una palabra cercana a la música, recobra la oralidad pero es amenazada por el silencio como imposibilidad del decir. La expresión onírica de las obras precedentes acaba en un sentido de esterilidad y muerte, en una ambivalencia entre música e infierno que impide la morada en el lenguaje. Pero la poeta sigue anhelando el jardín, buscando el centro del poema como centro del ser mediante el cuerpo hecho palabra. En “El deseo de la palabra” (P.Com. 269), imposibilidad y promesa de lenguaje se complementan y el deseo de liberación del cuerpo en la palabra se cumple evocando el estado de éxtasis (P.Com. 269-270):

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.

Aquí cuerpo y palabra han alcanzado una relación simbiótica en el corpus del poema, proceso posible dentro del sacrificio ceremonial. La escritura relacionada con la idea de sacrificio es compartida por Varela y Pizarnik. La sangre es el elemento biológico que impregna la escritura en sentido metafórico para emitir la palabra corporal.

Sacrificio y escritura

El poema “Ejercicios materiales” de Blanca Varela abre con los versos siguientes: “convertir lo interior en exterior sin usar el/ cuchillo”. El cuerpo no se fragmenta, más bien revierte la piel para mostrar la carne interior, la biología simbolizada en el lenguaje en toda la obra. De esta manera, como señala Eduardo Chirinos, el cuerpo es un punto de partida hacia la experiencia real y simbólica: “El poema de Varela, si bien no participa de una teleología religiosa, diseña también un escenario, es decir, un lugar donde es posible una realidad corpórea necesaria para el conocimiento” (2007: 209). El crítico explica cómo el acto del corte, aplicado por medio del cuchillo, es el cumplimiento de una norma espiritual según la normativa de San Ignacio de Loyola (207-211).¹⁵ La grandeza de Varela es transformar los ejercicios espirituales en materiales mediante la simbolización del cuerpo percedero en el poema. Al mismo tiempo, el corte opera en sentido metalingüístico porque representa la fase tética, la separación del sujeto del cuerpo maternal, necesaria para articular el lenguaje. Con todo, de nuevo Varela revierte el proceso, puesto que mediante la negación recupera las pulsiones originarias del lenguaje (Kristeva, 1978: 101-171). La muerte metaforiza la finitud al mismo tiempo que remite al principio de la vida, vuelta al origen, lugar simbólico desde el cual Varela reformula su lenguaje corporalizado. Aun sin cuchillo, la violencia estalla en el proceso de la escritura poética. Particularmente es configurado con fuerza expresiva en “Supuestos” (CV 206), porque trata del deseo, motor de la creación poética y del amor, aquí representado en sentido metapoético:

me arrodillo y en tu nombre
cuento los dedos de mi mano derecha
que te escribe

15 También según Adolfo Castañón, “Ejercicios materiales”: “es una expresión que evoca directamente las reglas de preparación espiritual fraguadas por Ignacio de Loyola” (2007: 93).

me aferro a ti
me desgarras tu garfio carnicero
de arriba a abajo me abre como a una res
y estos dedos recién contados
te atraviesan en el aire y te tocan

y sueñas sueñas sueñas
gran badajo
en el sagrado vacío de mi cráneo

Diferentes críticos han llamado la atención sobre el tema del rito y el sacrificio en Varela. Según Adolfo Castañón se trata del medio más logrado para la materialización del cuerpo y la palabra, siempre en relación revertida con la espiritualidad:

La autoinmolación, el sacrificio del animal poético en el altar del lenguaje, la eucaristía vertiginosa del hombre con su sombra ha transitado, desde luego, por los rigores y disciplinas de la auto-observación, pero no se limita a un solipsismo devorador y accede a ver “la carne convertida en paisaje” (“Lección de anatomía”, Ejercicios materiales), accede al pacto, a la referencia, a convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo (2007: 95).

Este procedimiento se intensifica en el poema “Crónica” (CV: 211). La sangre remite también al ciclo menstrual, la sexualidad y la maternidad, que aquí metaforiza la creación simbólica. Como es necesaria cierta violencia, para romper la barrera en el umbral entre carne y espíritu, realidad y palabra, la poeta configura el acto de la escritura mediante los golpes. La sangre, elemento orgánico, se convierte inclusive en tinte, medio físico y orgánico de la escritura que así queda corporalizada, materializada como el cuerpo autorrepresentado en el texto:

uno, dos, tres golpes en la piedra bastan y sobran. el alma se desnuda frente a la carne celestial. el ovillo de fuego rueda y el azar teje y desteje el lienzo original. tálamo de nieve para escribir con la primera sangre el nombre.

como todas las cosas la forma vendrá después.
ungida.

Desde este proceso metapoético y metalingüístico que implica al cuerpo en relación con la escritura la palabra poética se semiotiza. Destaco la fragmentación de estos versos y la descomposición de la sintaxis, intercalada por una puntuación seguida de minúsculas que rompe la regla gramatical, al tiempo que produce una continuidad de la dicción más allá de la ruptura operada. Podemos notar

también la repetición ternaria que cadencia la significación, la antítesis y el oxímoron que conjugan los contrarios, lo corporal y lo espiritual. La escritura se materializa porque la configura ese líquido orgánico fundamental, la sangre, que la somatiza. En sentido metapoético nace el poema, la forma, dentro de esta organicidad corporal, siempre dentro del campo semántico del hambre y los procesos alimenticios:

ábrete sésamo. papiro. página tras página ábrete. llena de sabor la memoria. así te lea yo. divino aderezo, sabia pizca de sal, así te lea. masticando un pálido mendrugo. así yo, una rata más bajo el firmamento crujiente de la bodega.

Sigue una efímera puntuación que elimina las mayúsculas. La emisión de la palabra poética es simulada por el ritmo sincopado que simboliza un parto, así la palabra se carga de erotismo, al mismo tiempo que se reduce al acto alimenticio. Con exacerbado sarcasmo Varela concibe la existencia y la escritura al puro acto de roer, comparable al tedio de la reproducción, percibida como animal y mecánica. De forma similar, por metonimia, la lengua representa la inutilidad de la expresión poética, como en el fragmento IV del mismo poema: “canto falaz de le lengua guisada a muerte viva”(CV, 212). En el umbral entre muerte y nacimiento, alimentación y desechos corporales, mediante la visceralidad semántica que opera en el texto como dispositivo significante, Varela reactiva la ambivalencia simbólica de la palabra a partir de la chora semiótica en la acepción indicada por Kristeva, cargando así al lenguaje poético de corporalidad. Los elementos rítmicos y sonoros producen un significado heterogéneo, según la teoría de Kristeva. Así, no obstante el límite, la finitud de cuerpo y palabra, Varela alcanza cierta esperanza vital y expresiva.

En su último libro, *El libro de barro*, la categoría maternal, que suele activar el dispositivo semiótico en el texto, trasciende hacia una dimensión cósmica. El fuego y la sangre aluden a un sentido ritual que ubica a la palabra poética en el nacimiento del ser y del lenguaje, pero aquí el proceso trasciende en una dimensión mítica de la existencia (CV, 238):

Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego perecedero, arcano.

Todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez primera entre las núbiles piernas.

Ahora la sangre de sustancia sacrificial se transforma en elemento primordial y el fuego ritual configura la recuperación del elemento musical de la palabra. En el momento en que el cuerpo es puro resto del proceso alimenticio y del tiempo y la palabra se fragmenta dentro del poema en prosa, la poeta propone la oralidad, el canto primordial a partir de los fragmentos elementales de la

estructura corporal: “A la mitad del campo agoniza semejante luz sin advertencia. Como un arpa del señor los huesos suelen llorar al son del viento. Destilan música los huesos, al son del hambre” (CV, 220).

Dentro de su imaginario mágico-ritual también Alejandra Pizarnik acaba en una dimensión mítica de la expresión poética que recupera la oralidad de la palabra, gracias al sacrificio simbolizado en el texto somático de los poemas. En “Extracción de la piedra de locura” la peste como metáfora de la corporalidad vinculada a la violencia de la escritura somatiza al texto, donde los recursos estilísticos logran la corporalización de la palabra (Rodríguez Francia, 2003: 92-103). En su descenso a la muerte, Pizarnik concibe la escritura como oficio que se cristaliza como cadáver inevitable en la interpretación de María Negroni; el proceso desemboca en el poema fragmentado (2003: 64). El lenguaje se formula como experiencia del fracaso y del exilio, pero mediante la configuración del cuerpo orgánico recupera su materialidad y oralidad (Cobo Borda, 1972: 49-50). De nuevo, la poeta detrás de máscaras fantasmagóricas ofrenda su cuerpo a fuerzas superiores, para recuperar el habla originaria (P.COM.: 249):

Esta voz ávida venida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban.

Roberto Juarroz, amigo de Pizarnik, destaca la experiencia de la caída simbólica del sujeto poético en la obra, para lograr un lenguaje cargado de pulsiones psíquicas y corporales que lo reformulan, aun con el riesgo de la locura, el suicidio, la muerte (1975: 106-107). El crimen y el cadáver son construcciones alegóricas de la escritura en Pizarnik, como explica M. Negroni: “Los poemas —como los crímenes que comete la condesa— aparecen como ataques camuflados, masacre del otro instalado en el yo (o viceversa) con tal de suprimir una escisión intolerable” (2003: 37). El lenguaje estandarizado se rompe en su estructura interna como si fuera atravesado por un cuchillo sacrificial, pero la sangre derramada multiplica al sentido. Crea una alquimia verbal gracias al principio de la analogía. María Negroni destaca la supremacía del significante en la escritura de Pizarnik. Las metamorfosis del significante producen una polisemia que hace que broten los significados ocultos de las palabras (2003: 69). A nivel de significante, los elementos sonoros dominan y la recurrencia de núcleos metafóricos crea un efecto anafórico. La repetición y la aliteración, la reduplicación, hacen estallar los elementos materiales del lenguaje, en un discurso aglutinante y asociativo en una poética del fragmento. En *Extracción de la piedra de locura*, la metáfora de la sangre configura con fuerza el acto de la escritura en el poema “Sortilegio”, cuando el sujeto poético conjura: “a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las

grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego da haber matado al rey que flota en el río” (P.Com. 224). La imagen de las damas vestidas de rojo que beben la sangre de la poeta hacen concreta la performance ritual simbolizada en el texto al mismo tiempo que construyen un discurso metapoético. La caída al inconsciente y al ocultismo complementa el descenso al cuerpo maternal en sentido simbólico. El sacrificio funda al lenguaje poético en la obra de Pizarnik, como ocurre también en la obra de Varela. El yo poético recupera el lenguaje en la chora semiótica propuesta por Kristeva, quien plantea al sacrificio como parte del proceso tético que posiciona al lenguaje (1974: 70-78). El arte, en cuanto semiotización del simbólico, representa la afluencia del goce en el lenguaje.¹⁶ Si Varela acaba confiando en el sentido mítico de la estirpe desde su descenso a la materia y la contingencia, el descenso de Pizarnik es una experiencia de retorno en sentido mítico al ser primordial. Por eso configura con insistencia la infancia que recuperar por medio de la locura; de ahí la metáfora “piedra de locura” y el “Jardín de las Delicias”. La materialización del lenguaje poético se cumple al final del proceso en la palabra órfica y musical, más allá de la pérdida. Ya en *Extracción de la piedra de locura* la música configura a la palabra poética con recurrencia, pero el proceso culmina en *El infierno musical*, donde la poeta sintetiza el proceso del “traslumbramiento” llevado a cabo tras la corporalización de la palabra. Una vez recuperada su carga pulsional y corporal, la palabra se vuelve diáfana —por medio del canto primordial— y recupera su significación sinestésica hecha de luz y música. No obstante la angustia por la imposibilidad de la palabra, por el lenguaje sentido como límite y pérdida extrema, el cuerpo rescata la expresión poética por medio del deseo, más allá del silencio. El deseo de la palabra se vuelve “La palabra del deseo” (PCom. 271):

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos

La palabra semiótica recupera su carácter mítico y originario, precedente a la escritura, relacionado con el mito de Orfeo., porque se convierte en voz y canto, siempre implicando al cuerpo como presencia que está antes y detrás del texto escrito.

Comparacion conclusiva

Si en Blanca Varela la escritura como ritual mágico estaba apenas esbozada, cobra un sentido

¹⁶ “Ainsi, nous les trouvons face à face, sacrifice et art, représentant les deux aspects de la fonction thétique: interdiction de la jouissance par le langage, et introduction de la jouissance dans le langage et grâce à lui” (1974: 78). El lenguaje artístico rompe la prohibición de lo tético, representado por el sistema teológico y cultural, dejando aflorar la motilidad que irrumpe para amenazar toda unidad social y subjetiva: “l’arte emport de l’espace rituel ce que la théologie occulte – la jouissance trans-symbolique, l’irruption de la motilité menaçant l’unité du social et du sujet lui-même” (1974: 78).

total en la obra de Pizarnik. Pero ambas poetisas rescatan el carácter corporal de la palabra; ambas vuelven a una palabra primordial, que trasciende en luz, en pureza, escritura y canto. El cuerpo participa integralmente en este proceso, dentro de una expresión metapoética y metalingüística común, como elemento somático y semiótico, de manera orgánica terrenal en Varela; de manera ritual en Pizarnik, pero siempre como una poética del cuerpo operada en el texto. Ambas poetisas representan al cuerpo en un texto poético somático que reactiva un lenguaje semiótico en la heterogeneidad y la plurivocalidad. Tal dialogización interna de la palabra que produce un significado abierto y plural a través de la corporeidad culmina en la polifonía de la palabra. Desde el silencio, ésta acaba manifestándose como música originaria, en la oralidad que precede al gesto. Ambas logran el proceso de liberación al pasar del poema en verso al poema en prosa, además comparten también la poética del fragmento en sus composiciones prosaicas. En un proceso materializante del lenguaje poético Varela y Pizarnik comparten también recursos estilísticos y retóricos como dispositivos semióticos del texto: las enumeraciones y yuxtaposiciones sintácticas y semánticas en una construcción asociativa del significado, las construcciones anafóricas, iterativas y aliterativas, las permutaciones y las paronomasias. A nivel de significante la palabra poética se materializa gracias al cuerpo erótico y maternal semiotizado en la obra de ambas poetisas para metaforizar la refundación del lenguaje en la categoría del nacimiento, chora semiótica que reactiva el habla originaria. Oralidad y escritura comparten la corporalidad, elemento imprescindible de la palabra.

Bibliografía

- Barrientos Silva, Violeta. (2007). La náusea vareliana. En Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (comps). *Nadie sabe mis cosas*, pp 221-228. Lima: Fondo del Congreso del Perú.
- Beristain, Helena. (1998) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.
- Castañón, Adolfo. (2007). Blanca Varela: la piedad incandescente. En Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (comps). *Nadie sabe mis cosas*, pp. 85-96. Lima, Fondo del Congreso del Perú.
- Cárcamo-Huechante, Luis. (2007) Una poética del descenso: mezcla y conversación en Blanca Varela. En Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (comps). *Nadie sabe mis cosas*, pp. 417-439. Lima, Fondo del Congreso del Perú.
- Chirinos, Eduardo. (2007). El reptil sin sus bragas de seda: una lectura de los *Ejercicios materiales* de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. En Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (comps). *Nadie sabe mis cosas*, pp 205-219. Lima, Fondo del Congreso del Perú.
- Cobo Borda, J. G. (1972) Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula. En *Eco, revista de la cultura de occidente*, núm. 26, pp. 1-151.
- Cote Botero, Andrea. (2007) La irrealidad sensible: Ejercicios de un decir material. En Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (comps). *Nadie sabe mis cosas*, pp. 127-145. Lima, Fondo del Congreso del Perú.
- Donat, Mara. (2010). *Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik*. México, UNAM, tesis de doctorado.
- _____ (2017). Alejandra Pizarnik. *La morada en el lenguaje*. Roma, Aracne Editrice.
- Derrida, Jacques. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- Eco, Umberto. (2000). *Opera aperta*. Milano, Bompiani.
- Eliade, Mircea. (1975) *Iniciaciones Místicas*, vers. española de José Matías Díaz. Madrid, Taurus.
- _____. (2003). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, trad. de Ernestina de Champourcin. México, fce.
- Freud, Sigmund. (2003). *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza.
- Galimberti, Umberto. (1999). *Il corpo*. Milán, Feltrinelli.
- Heidegger, Martin. (1951). *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaos. México, FCE.
- Juarroz, Roberto. (1975). Homenaje a Alejandra Pizarnik. En *Eco*, núm 175.
- Korembli, Bernardo Ezequiel. (1991). *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor.

- Kristeva, Julia. (1974). *La révolution du langage poétique*. París, Seuil.
- Lacan, Jacques. (1971-1978). *Escritos I*, Trad. de Felipe Carrera D. México, Siglo xxi.
- Lastarte, Francisco. (1983). Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. En *Revista iberoamericana* 49, núm. 125.
- Leroi-Gourhan, André. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona, Península.
- _____. (1990). *Le structure du comportemant*. París, puf.
- Muñoz Carrasco, Olga. *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. (2007). Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Negroni, María. (2003) *El testigo lucido*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Piña, Cristina. (1981) *La palabra como destino: un acercamiento a la poesia de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Botella del Mar.
- _____. (1991) *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Planeta.
- _____. (1999). *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Botella del mar.
- Pizarnik, Alejandra. (2000). *Poesía completa*. Barcelona, Lumen.
- Platón. *Diálogos IV: Filebo, Timeo, Critias*. (1992). Trad y notas por M. Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid, Gredos.
- Rodríguez Francia, Ana María. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor.
- Ruthrof, Horst. (2000). *The Body in Language*. Londres, Cassell.
- Sartre, Jean Paul. (1966). *El ser y la nada*. Trad. de Juan Valmar. Buenos Aires, Losada.
- Schwartz, Jorge. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*. Trad. de Estela dos Santos. México: FCE
- Silva Santisteban, Rocío. (2001). El cuerpo y la literatura de mujeres. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, tesis de Maestría.
- Suárez, Modesta. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid, Verbum.
- Varela, Blanca. (1996). *Canto villano*. México, FCE.
- Weil, Simone. (1991). *La gravedad y la gracia*. México, Jus.
- Weisz, Gabriel. (1998). *Dioses de la peste*. México, Siglo xxi.
- Yllera, Alicia. (1974). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid, Alianza.