



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Las trampas del lenguaje: un estudio de los problemas
expresivos en la obra *La bucanera de Pernambuco o
Hilda la polígrafa*, de Alejandra Pizarnik**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Lengua y
Literatura

AUTOR

María Guadalupe TORRES ZULUAGA

ASESOR

Dr. Dorian ESPEZÚA SALMÓN

Lima, Perú

2020



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Torres, M. (2020). *Las trampas del lenguaje: un estudio de los problemas expresivos en la obra La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa, de Alejandra Pizarnik*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	María Guadalupe Torres Zuluaga
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	43466823
URL de ORCID	---
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Rubén Dorian Espezúa Salmón
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	10037585
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-5755-3325
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42978520
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Alex Morillo Sotomayor
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42266928
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Nécker Salazar Mejía
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06228350
Datos de investigación	

Línea de investigación	E.2.6.6. Literaturas hispanoamericanas: narrativa, poesía y ensayística
Grupo de investigación	---
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos Latitud: -12.0564232 Longitud: -77.0843327
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Marzo 2016 - octubre 2019
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los diecisiete días del mes de enero de dos mil veinte, siendo las 11.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Presidente-Informante), Dr. Dorian Espezúa Salmón (Asesor), Mg. Alex Morillo Sotomayor (Informante) y Dr. Nécker Salazar Mejía (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Las trampas del leguaje: un estudio de los problemas expresivos en la obra *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, de Alejandra Pizarnik**, presentada por la señorita **María Guadalupe Torres Zuluaga** Bachiller en Comunicación Social, para optar el Grado de Magister en Lengua y Literatura.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Lengua y Literatura a la bachiller **María Guadalupe Torres Zuluaga**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12.20 horas.



Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
(Presidente-Informante)
Profesor Asociado D.E.



Dr. Dorian Espezúa Salmón
Asesor
Profesor Principal D.E.



Mg. Alex Morillo Sotomayor
Informante
Profesor Invitado



Dr. Nécker Salazar Mejía
Miembro
Profesor Contratado



UNIDAD DE POSGRADO

Informe de originalidad
Nº 070-UPG-FLCH-UNMSM-2019

Título: Las trampas del lenguaje: un estudio de los problemas expresivos en la obra *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, de Alejandra Pizarnik

Tesista: Bach. María Guadalupe Torres Zuluaga

Grado académico: Magíster en Lengua y Literatura

Asesor: Dr. Dorian Espezúa Salmón

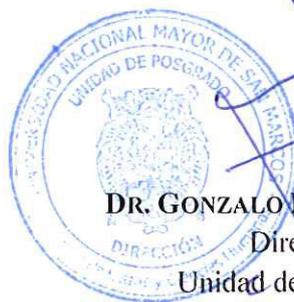
Reporte automatizado: 17- 12- 19

Fecha: 19 – 12- 19

1. La tesis de la Bach. María Guadalupe Torres Zuluaga, ha sido sometida a revisión. El resultado final fue del 2% de similitud. De acuerdo a la RR Nº 04305-R-18, art. 15, expedida el 16 de julio de 2018, dicho porcentaje cumple las condiciones para ser aceptado.
2. La tesis que será sometida a defensa pública es esta versión evaluada por el programa informático Turnitin.

Por estas consideraciones, se otorga la

conformidad de originalidad.



DR. GONZALO ESPINO RELUCÉ

Director

Unidad de Posgrado

FLCH-UNMSM

Dedicatoria:

A mis padres y hermanos por su amor y paciencia. Especialmente a mi hermano Miguel, para que mi canto te regrese pronto a casa.

A Manuel Tirado Andrade, maestro excepcional: aquí está la promesa que te hice cuando partiste.

El destino es la voluntad.

Agradecimientos:

A todos los familiares, compañeros y amigos que preguntaban constantemente, y con genuino interés, por los avances de esta investigación.

Al Dr. Dorian Espezúa, mi asesor, por darles forma a las ideas iniciales que propuse para este proyecto, y que lo convirtieron en lo que hoy es.

RESUMEN

Cuando la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) decidió su “surrealismo innato”, de seguro no pudo anticipar que dedicar su vida entera al acto de escribir le sería tan poco satisfactorio. De hecho, al leer su obra de forma cronológica, la transformación que va sufriendo su lenguaje nos remite cada vez más al inconsciente y a una revelación: el lenguaje no puede decir o no es suficiente para decir.

Los problemas expresivos producidos por la imposibilidad de representación del lenguaje, atraviesan toda la obra de esta autora, situación que se verá explicada en el presente estudio con la que debía ser su obra cumbre en prosa: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, publicada póstumamente.

Tomando como base estudios críticos diversos sobre la expresión en la obra pizarnikiana (Capítulo I) y empleando los postulados de *Pragmática* (1989) de Stephen C. Levinson (Capítulo II), nos enfocaremos en el análisis de todos los textos de *La bucanera...*, los cuales son altamente obstruyentes y han requerido de un trabajo delicado de búsqueda y procesamiento de información.

Con este estudio, pretendemos visibilizar la grandeza de la obra no poética (la menos estudiada) de Alejandra Pizarnik, un hito en la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Palabras clave: Literatura, Hispanoamérica, Alejandra Pizarnik, Pragmática, prosa, interpretación

ABSTRACT

When the Argentine writer Alejandra Pizarnik (1936-1972) decided on her "innate surrealism", she surely could not anticipate that dedicating her entire life to the act of writing would be so unsatisfying. When reading her work chronologically, the transformation that her language undergoes refers us more and more to the unconscious and a revelation: language cannot say or it is not enough to say.

The expressive problems produced by the impossibility of representing language, cross all the work of this author, a situation that will be explained in this study with what should be her masterpiece in prose: *La bucanera de Pernambuco or Hilda la polígrafa*, published posthumously.

Based on various critical studies on expression in the Pizarnikian work (Chapter I) and using the postulates of *Pragmatics* (1989) of Stephen C. Levinson (Chapter II), we will focus on the analysis of all the texts of *La bucanera...*, which are highly obstructive and have required a delicate work of search and processing of information.

With this study, we intend to make visible the greatness of the non-poetic work (the least studied) of Alejandra Pizarnik, a milestone in twentieth-century Latin American literature.

Keywords: Literature, Latin America, Alejandra Pizarnik, Pragmatics, prose, interpretation

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I: ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL LENGUAJE COMO PROBLEMA EN LA OBRA PIZARNIKIANA	5
1. El surrealismo pizarnikiano	6
1.1. La prescindencia de la moral	6
1.2. La imaginación.....	7
1.3. Tópico surrealista y muy pizarnikiano: el lenguaje.....	9
1.3.1. Contradicciones surrealistas y pizarnikianas	12
1.3.2. El silencio	13
1.3.3. ¿Plagio o intertextualidad?	20
Capítulo II: MARCO TEÓRICO: LA PRAGMÁTICA COMO DISCIPLINA DE APOYO PARA COMPRENDER LOS PROBLEMAS DEL LENGUAJE EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK	35
1. ¿Qué es la Pragmática? Definición, elementos de análisis y rango de acción	35
2. La deixis	45
2.1. Deixis de persona	48
2.2. Deixis de lugar:	48
2.3. Deixis de tiempo:	49
2.4. La deixis de discurso y e. La deixis social:	50
3. Implicatura conversacional	54
3.1. Definición y máximas	54
4. Actos de habla	61
5. Estructura de la conversación.....	66
5.1. Generalidades.....	66
5.1.1. Análisis del discurso (AD)	67
5.1.2. Análisis de la conversación (AC)	69
5.1.2.1. Alternancia de turnos	70
6. Pares de adyacencia	71
7. Organización general	73
7.1. Sobre la metodología	75
7.2. Algunos elementos del intercambio conversacional.....	77
7.2.1. El silencio como parte de la estructura de la conversación	77

8. La teoría de la relevancia.....	79
Capítulo III: LAS TRAMPAS DEL LENGUAJE: USO DE LA PRAGMÁTICA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA	87
1. El título La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa	88
2. Tres índices	89
3. El prefacio.....	95
4. Una aclaración maliciosamente ingenua	98
5. El análisis de las entradas de La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa.....	99
5.1. Primera entrada: HELIOGLOBO —32—.....	99
5.2. Segunda entrada: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO	105
5.3. Tercera entrada: LA VIUDA DEL CICLISTA.....	108
5.4. Cuarta entrada: EL GRAN AFINADO	113
5.5. Quinta entrada: INNOCENCE & NON SENSE	118
5.6. Sexta entrada: ABSTRAKTA.....	121
5.7. Séptima entrada: EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS	124
5.8. Octava entrada: LA POLKA	127
5.9. Novena entrada: ANUNCIO.....	135
5.10. Décima entrada: CINABRIO EN CIMABUE	139
5.11. Undécima entrada: DIVERSIONES PÚBLICAS.....	146
5.12. Decimosegunda entrada: ASPASIA O LA PERIPECIA.....	151
5.13. Decimotercera entrada: LA ESCRITA.....	153
5.14. Decimocuarta entrada: LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS.....	157
5.15. Decimoquinta entrada: UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA	159
5.16. Decimosexta entrada: LA JUSTA DE LOS POMPONES	164
5.17. Decimoséptima entrada: EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN.....	167
5.18. Decimoctava entrada: LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA	172
5.19. Decimonovena entrada: EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA O EL PREBISTERIO NO HA PERDIDO NADA DE SU ENCANTO NI EL JARDÍN DE SU ESPLENDOR	176
CONCLUSIONES	180
NOTAS	185
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
BIBLIOGRAFÍA	204
ANEXOS.....	206

ANEXO 1: La obra LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA	206
ANEXO 2: Palabras inventadas en La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa	235

INTRODUCCIÓN

Wolfgang Kayser (1906-1960) decía que es en lo lírico donde se funden el mundo y el yo, que aquí se compenentran, y es parte de la agitación de un estado de ánimo que se está expresando a sí mismo. Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936 - 1972) nos muestra que no solo la lírica, sino también el drama o la narrativa tienen un más allá: se pueden usar para denunciar que el lenguaje no dice lo que quiere decir, que las palabras han perdido su capacidad de representar y que esto entraña un problema que necesita ser expresado.

Este problema surgió con la lírica moderna, y el movimiento surrealista es la consecuencia de esto. Pizarnik manifestó estar adscrita a este “programa” de escritura. Es curioso y va a llegar a ser una obsesión para Pizarnik el hecho de que sea la misma palabra, a pesar de su vacuidad, la única manera de dar cuenta del deslinde señalado líneas arriba (“todo es posible, salvo el poema” (1)). La palabra podrá usarse para la comunicación cotidiana, pero no para el poema: en el caso de nuestra autora, al remitirnos a su primera producción, vemos las pequeñas piezas de arte que son sus poemas (“poemas miniatura”) completamente pulcros y muy pulidos; así, el lenguaje que habla del mundo no puede ser empleado para algo sublime como es la creación literaria: pone en evidencia esta crisis.

Para Santiago Vizcaíno, estudioso de la obra pizarnikiana, “Extracción de la piedra de la locura” —del poemario del mismo nombre (1968)— “Endechas” —de *El infierno musical* (1971)— y “En esta noche, en este mundo” —de *Los pequeños cantos* (que en la edición de Lumen de 2011, *Poesía completa*, pertenece a los poemas no recogidos en libros, pero escritos entre 1962 y 1972)— condensan bien la temática de la autora y nos guían a su percepción sobre la verdadera representatividad de las palabras (consideramos a este último como su poema manifiesto); señala, asimismo, que este problema percibido por Pizarnik le sucedió a toda la ciencia y el arte en general en la historia de su evolución: se percibió una nueva incapacidad para “decir” tantos cambios y novedades. En la poesía, se hizo más claro en el XIX con los poetas malditos. Y Alejandra Pizarnik entra en este grupo de pleno derecho: es una escritora (no solo poeta) de la marginalidad; escritora y no solo poeta porque en Pizarnik encontramos todo tipo de textos: ensayos, poemas, estampas, teatro y prosa (no profundizaremos en esta investigación sobre el hecho de que era, también, una fervorosa diarista).

Cristina Piña, también estudiosa de la obra de nuestra autora y su más importante biógrafa, señala que su lenguaje es fragmentario, puesto que Pizarnik ha realizado también

notas, estampas o viñetas (en verdad, aún no se sabe qué son (2)) del libro *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, la primera obra en prosa de la argentina.

Maria Negroni, estudiosa, principalmente, de la prosa de nuestra autora, es quien ha buscado dentro de los “textos de sombra” (*La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*) la comprensión de la totalidad de los textos pizarnikianos: “(...) como si fuese posible rescatar (...) un mundo más veraz, más vivo” (Negroni, 2003, p. 11) y llega a la conclusión de que, en sus poemas, lo indeseado queda afuera, aunque sería mejor señalar que está oculto. En la prosa, el lenguaje es procaz: incómoda, desestabiliza, trasgrede, pues en ella se da la oportunidad de buscar nuevos caminos: experimenta, juega, rompe la gramática, etc.

En algún punto, sin embargo, mi lectura se modificó sutilmente. Pensé que los textos ‘malditos’ se erguían, frente al resto de la obra (...) pero no se le oponían. Más bien eran la prueba contundente del famoso dictum pizarnikiano de que ‘cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa’” (ibidem, 12)

La prosa de nuestra autora nos enfrenta con la destrucción de lo que conocemos por lenguaje; es como si las posibilidades de la expresión que quiso mostrarnos en los inicios de su carrera se hubieran ido disolviendo mientras se iba debilitando su psiquis; a pesar de esto, los textos de la etapa final de Pizarnik no son “textos de loca”: sus editoras alegan que cada texto era corregido por la argentina de una forma rigurosa. Hoy lo creemos: la genialidad de su obra prosística no se desprende de una mente perturbada, sino de una mente que era un laboratorio del lenguaje. Su empeño en lograr un nuevo lenguaje, uno total mediante su “aparente” destrucción, es lo que se manifiesta en sus últimos textos.

La historia termina con un suicidio lingüístico y físico. Y señala Negroni que es una “celebración del fracaso del proyecto irrealizable de la significación” (ibidem, p. 15), y es cierto: al leer a Pizarnik se percibe, muchas veces, una especie de regodearse en su decisión de manifestar la imposibilidad del lenguaje. *La condesa* es el “inicio del fin” de la prosa pizarnikiana, es un anuncio de que los siguientes textos prosísticos mostrarán brutalmente que lo verdaderamente importante no puede decirse, que el lenguaje no llegará a “la otra orilla”, que estamos a punto de mudar hacia lo más grotesco y primitivo; es el salto de Pizarnik al abismo lingüístico, pero es, digamos, un texto fundacional, porque es *Los poseídos entre lilas* el que nos prepara para *La bucanera de Pernambuco* que será, entonces, un conjunto de trozos de la masacre: equivale a la destrucción completa del lenguaje que conocemos, y

aunque Negroni señala que existen en Pizarnik textos inasimilables, creemos firmemente que un verdadero estudioso logrará realizar el recojo de datos suficientes para no dejar suelto, en la medida de lo posible, ningún cabo de alguna propuesta de interpretación; esa es la propuesta del capítulo III, dedicado a la interpretación de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* con todas las dificultades que supuso el acercamiento a “la edición de Ana Becciu, [que] en este punto es considerada por la crítica como poco seria” (3).

En *Los poseídos entre lilas*, su única obra teatral, existe el mismo espacio de claustro que encontraremos en *La condesa* o *La bucanera*; los personajes están así mismo signados por la tragedia, la soledad, las dudas existenciales y, por eso, se preguntan y responden entre ellos o a ellos mismos. Los estímulos lingüísticos están presentes y perennes en todas las obras; el tema del lenguaje es parte de su texto y es pretexto también... Queremos decir el lenguaje, pero también su ausencia. Nuestra hipótesis sostiene que los problemas expresivos que produce el lenguaje es el tema que articula toda la obra creativa de Alejandra Pizarnik. Quisieramos aportar una explicación de las causas generadoras de este conflicto, puesto que las consecuencias se notan en el lenguaje empleado en los textos, especialmente los prosísticos.

No hemos realizado aquí un análisis respecto de su correspondencia y sus diarios, pues esa no pretende ser nuestra contribución, sino a. dedicarnos al esclarecimiento de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (pues luego de la lectura de sus diarios, descubrimos que los poemas, que el común de los lectores de la autora admira y comparte, eran una excusa para ganar tiempo mientras encontraba la forma de lograr su “gran obra en prosa” (4)) y b. mencionar los pensamientos sobre el lenguaje que la argentina haya deslizado en el resto de su obra.

Tenemos como objetivo general caracterizar la narrativa de Alejandra Pizarnik tomando como base los problemas que señala en su obra (así como lo que señalan sus académicos) respecto de la eficacia del lenguaje; por ello, recopilaremos toda la producción crítica que opina acerca del tema de la expresión en la obra pizarnikiana, lo que se desarrollará en el primer capítulo, y aplicaremos, en el segundo, los postulados de la pragmática, con especial énfasis en Stephen C. Levinson, al estudio de la obra de la autora argentina; finalmente, en el tercer capítulo, y basándonos en nuestros estudios autodidactas de pragmática, analizaremos los veintitrés (23) textos que componen la carpeta *La bucanera de*

Pernambuco o Hilda la polígrafa (encontrada en su departamento póstumamente) y realizaremos la interpretación de estos, lo que se logrará empleando el método bibliográfico con posterior procesamiento, ordenamiento y transcripción de datos.

Tanto la obra poética como la prosa de Alejandra Pizarnik tienen referencias respecto del lenguaje. Estas implican que existe un vacío en el lenguaje. ¿Este ha ido perdiendo sus capacidades o la autora asume este paradigma surrealista y lo aprovecha para abrir el universo de posibilidades en su prosa, lo que al final se vuelve una frustración que afecta su mundo emotivo?

Alejandra Pizarnik fue perdiendo su lucidez hacia el final de su vida, pero no perdió su calidad artística; hubo, simplemente, una disconformidad que cambió su temática y la orilló a ser más oscura. De ahí sus “textos de sombra”: volvió su lenguaje más exótico, su prosa fue incomprensible, señaló cada vez más que el lenguaje era un medio, pero también un obstáculo y esto se vuelve tangible en su poema-manifiesto “En esta noche, en este mundo”.

En los versos “si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?”, aparece –y no por primera vez en su creación literaria– el tópico de la ruptura entre el lenguaje y el mundo: se pone en duda su poder y efectividad; todo lo dicho es inútil, pero se prefiere el “decir” al “silencio”, ya que el silencio es solo la ausencia del ruido; vale decir, el silencio, propiamente, no existe. El anterior es uno de los primeros poemas extensos de Pizarnik y para nuestro trabajo académico es el más importante por todo lo que implica sobre su relación con la escritura. En él, se aprecia con más claridad la intención de expresarse concretamente, pues lo que se dice nunca es suficiente: las palabras jamás llegarán a expresar lo que acontece de forma directa o real. Es imposible el poetizar porque es imposible usar de forma exacta la palabra: es la misma palabra la que castra al texto, de ahí sus quejas posteriores y constantes sobre su escritura en sus diarios; de ahí también su plan de crear un nuevo lenguaje que solo sería útil para una nueva prosa del siglo XX, la que ella crearía.

Queremos, diciéndolo resumidamente, con esta investigación, señalar que el tópico de la no-representación del lenguaje signa toda su obra y fue haciéndose más notorio hacia el final de esta.

El presente estudio no solo pondrá a la vista la obra escritural no poética de Alejandra Pizarnik, sino que mejorará la comprensión de lo dicho por la autora sobre su proceso creativo. Esto aportará al análisis literario en el panorama de habla hispana.

Capítulo I

ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL LENGUAJE COMO PROBLEMA EN LA OBRA PIZARNIKIANA

Este capítulo revisa el estado de la cuestión de nuestra investigación focalizada en el problema del lenguaje entendido, al mismo tiempo, como posibilitador y obstaculizador de la expresión poética. En efecto, el lenguaje es el medio de expresión del arte escrito con el cual han tenido problemas muchos autores que tienen actitudes ambivalentes sobre el mismo porque confían y desconfían de su maleabilidad expresiva. De ahí el inconformismo, el afán renovador y la necesidad de “crear” un nuevo lenguaje que permita decir aquello que no puede decirse. También en este capítulo se da cuenta de la evolución del proceso pizarnikiano con relación a la expresión. Para ello, se revisan las opiniones relevantes de los principales investigadores de la obra de la escritora argentina.

En la Edad Media, pese al soberano poder de la Iglesia, la magia se practicaba en determinados espacios, en ciertos círculos secretos; existían rituales, amuletos, conjuros en los cuales la relación entre la palabra y el objeto era determinante: “decir la cosa” era sinónimo de “capturarla” o, al menos, “acercarla”. Ya en la época clásica griega, se reflexionó acerca de la relación entre las palabras y sus referentes que se da en el lenguaje, entendido como facultad humana; en otras palabras, la relación entre la palabra y el objeto es una preocupación que proviene de tiempos remotos debido a que, prácticamente todas las esferas del hombre con sus pares y con el medio lo rodea, se dan a través del lenguaje (o de su ausencia). Este antiquísimo problema es vuelto a tratar —porque se volvió el hilo conductor de su obra— por la escritora argentina Alejandra Pizarnik, conocida en general como poeta, pero quien nos legó diarios, ensayos, prosa y hasta una obra teatral, lo que la hace una de las voces femeninas hispanoamericanas más representativas del siglo XX por la calidad (más que la cantidad) de su trabajo. La escritora argentina señalaba en sus diarios que la distancia entre la palabra y el acto le producía una gran preocupación, que esta distancia podía ser una causa de muerte (¿de su muerte?). Como señaló Pizarnik en sus *Diarios*: “4 de octubre [1968] // El poema, como la muerte, es transformación” (Becciu Ed., 2013, p. 824). Ella moriría del método poético que se creó.

Raúl Gustavo Aguirre (6), “uno de los hombres que conoció más profundamente la poesía francesa y la vanguardia europea en general” (Piña, 1999, p. 63) y que mostró un genuino interés y conocimiento de la obra de Pizarnik decía que “(...) Alejandra era la voz poética más importante de su generación (7)” (ídem.). Y es que como señala César Aira (8),

en la joven poeta existía un sinceramiento o simplificación de la postura del poeta. Se trataba de escribir buenos poemas, de llegar a ser un buen poeta. “El resultado lo es todo, el deseo de escribir “buena” poesía se sobrepone a todo, con la convicción (...) de que a ese fin se pueden sacrificar todos los demás” (Aira, 1998, p. 14), puesto que todos los logros derivarían de esta forma de crear: “Procurar la unión entre poesía y vida, entre poesía y acto, que en algún momento, “por no sé qué error” dice Pizarnik, fueron escindidos es un problema constante en los escritos de esta autora” (Depetris, 2015, p. 175). Aquí un breve deslinde con los surrealistas, para quienes el resultado final, llamado imagen, no necesitaba alcanzar tal estado de perfección. El surrealismo pizarnikiano, entonces, no es tradicional, el de viejo cuño, sino un nuevo surrealismo, que nació y murió con ella. Como todo lo que llamaba su atención, no fue calcado sino reinterpretado y mejorado a su conveniencia. Se verá así más adelante en este trabajo.

En nuestro estudio, el problema del lenguaje que surge de las relaciones entre los hombres, cosas, referentes y significados, será considerado a partir de la Modernidad. Señala Santiago Vizcaíno en su ensayo *Decir el silencio* (2008) que este se manifiesta, en la lírica moderna, desde Rimbaud. Justamente, el movimiento surrealista, al que Pizarnik se adscribía (9) (como lo señaló ella misma en una entrevista realizada por Martha Isabel Moia (10), y que es clave, según nuestra investigación, para entender la obra pizarnikiana), es consecuencia de que la relación entre el lenguaje y el mundo simplemente no exista o haya quedado anulada (11).

En *Manifiestos del surrealismo* (su primera versión fue de 1924), de André Breton, aparecen varias actitudes literarias que nos remiten a la obra pizarnikiana en conjunto. Nos parece apropiado señalarlas brevemente para que se tenga consideración sobre un precedente que eleva a nuestra escritora a la categoría artística que le corresponde, y que le ha sido negada por mucho tiempo.

1. El surrealismo pizarnikiano

1.1. La prescindencia de la moral

La prescindencia de la moral es una actitud fundamental. En efecto, en *Manifiestos*, se señala que la forma de dirigirse hacia el estado de ausencia de reglas es la mirada hacia la infancia, en la que se desconoce toda norma y uno de los tópicos de la argentina es precisamente la infancia. Moia señala que para nuestra

autora tópicos como la infancia, el silencio, los miedos o la noche son sus “signos y emblemas”. Pese a que la entrevista versa íntegramente sobre su poesía, existe — consideramos— un desarrollo cronológico sobre la pérdida del poder de la palabra “no quiero hablar del jardín: quiero verlo” (Becciu Ed., 2014, p. 312); es decir, es más importante la acción que la palabra (12), pero como su “oficio es conjurar y exorcizar” (ídem.), Pizarnik acepta que para ella son las palabras el medio para acercarse a la acción.

Entre otras cosas escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (...). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos. (Becciu Ed., 2014, p. 312)

1.2. La imaginación

En *Manifestos*, también se pone de relieve la imaginación, y Pizarnik era profundamente imaginativa e introspectiva, lo que se puede constatar en sus diarios y cartas; sin embargo, la imaginación vendría a ser la causante, por exceso, de la locura. Se explica esto en que el “loco” es un ser indiferente a la crítica, puesto que su imaginación le da gran consuelo. Por ello, es inocente; así, ligamos inocencia y locura, pero como la inocencia es característica de la infancia y la locura es más bien un rasgo que se asocia al mundo adulto, la obra pizarnikiana, sobre todo la prosística, nos confronta con el hecho de asimilar la temática infantil mientras se nos habla del cuerpo o del sexo. Esto puede resultar desagradable para algunas personas, aunque más que desagradable deberíamos decir obsceno. Cristina Piña, quien es la investigadora que funda este ciclo, nos advierte que, debido al lugar común que es el “mito Alejandra Pizarnik” (Piña, 2012, p. 22) —ya que es una poeta arquetípica por sus experiencias límite (13)—, existe una relación indesligable de su creación con lo siniestro, lo fatal, lo irrepresentable o lo fuera de escena, en otras palabras, lo obsceno. La académica trae a colación este caso:

El ejemplo de Mallarmé nos enfrenta, quizás, con el caso más inquietante —por engañoso— de manejo de lo obsceno. Creo que nunca se ha no nombrado de manera tan estentórea como en su obra lo que está fuera de escena (...) —uno lee y relee a Mallarmé porque *sabe* que hay algo detrás de las palabras y es imposible no intentar capturarlo—, ello se debe a que ese silencio es la máscara de lo obsceno (ibídem, 26)

Para esta autora lo obscuro en Pizarnik se manifiesta en su prosa y se enmascara en sus versos; dice esto porque se han subvertido los códigos de lo institucionalizado a nivel literario (los géneros). Veamos un ejemplo de esto. En el fragmento del poema “Sala de psicopatología” (primer texto) vemos, pese a las palabras procaces, aún el mantenimiento de las formas, aún el lenguaje poético o elementos poetizables; este es el enmascaramiento:

Algo solo estaba, ¿no?
(¡Oh, Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)
Y a Kierkegaard
Y a Dovstoyevski
Y sobre todo a Kafka
a quien le pasó lo que a mí, si bien él era púdico y casto —«¿Qué hice del don del sexo?»— y yo soy una pajera como no existe otra; pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:
se separó
fue demasiado lejos en la soledad
y supo —tuvo que saber—
que de allí no se vuelve (Becciu Ed., 2011, p. 416)

Se diferencia mucho de las formas empleadas en *La bucanera de Pernambuco*. Lo vulgar es evidente:

—¡Coronela cojibara! ¡Hasta en las tetas tenés pelos, igual que Cisco Kid!
¡Orgiandera perniabierta llena de permanganato! Paspusa inane: tu peripatetismo te arrastra a bailotear pericones cual perinola de Perigord. La verdad, papusa: no servís para mostrar la perlita, ni para oír a Pergolese, ni siquiera para parafrasearme a mí, que soy un pobre periquito que perora para Pizarnik y para nadie más. Porque yo no peroro para vos ni para Perséfone. ¡Pedrito se caga en Perséfone! Aunque me dean un pirulín a transistores, me cago en Perséfone. (Becciu Ed., 2014, p. 159)

Pero regresando a los tópicos de nuestra escritora argentina, en su caso, el *niño* —diremos mejor, la *niña*— es un pequeño loco que habla con su muñeca todo el tiempo, como podemos ver en la parte I de su *Prosa completa* (Lumen, 2014). Y de este mundo posible nos habla Breton:

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario (...). Al parecer, tan solo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido (...). Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. (Bosch Trad., 2006, p. 20)

Durante mucho tiempo, se ha desechado la experiencia y se ha propulsado la razón, pero el hacer también tiene su razón. ¿Por qué debería quitársele importancia al azar y los presentimientos si son fuente de ciencia, y, sobre todo, de creatividad? Breton explica esto, además, por medio del sueño: “El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena” (ibídem, 21). El sueño y la noche, pese a esto, han quedado en el plano de las irrelevancias. Al ser “la noche” un tópico de Pizarnik, vemos, dentro de su obra lírica, la intención de ir en contra de lo establecido y mostrar su, por ella citado, “surrealismo innato” (Becciu Ed., 2014, p. 313), pero con ciertas reservas iniciales, como veremos más adelante. Primero aludiremos a la similitud más importante de la obra pizarnikiana con el *Manifiesto*, la más importante para nuestro trabajo: el lenguaje.

1.3. Tópico surrealista y muy pizarnikiano: el lenguaje

En el “Primer manifiesto surrealista”, Breton critica el estilo “puramente informativo” de las obras modernas; señala que no dejan nada a la imaginación. Lleno de tedio expresa que es una pérdida de tiempo convertir momentos nulos en situaciones. Critica el lenguaje descriptivo de novelas que son abandonadas por él desde la primera página y culpa al periodismo y a la escasa ambición de los autores de esta insuficiencia en la que no hay ninguna sensación que se desprenda de la obra, ningún sentimiento emanado por el autor, que, por supuesto, produce la misma reacción en el receptor. A pesar de esto —y aquí debemos reconocer que el surrealismo pizarnikiano es muy particular—, Pizarnik añoraba escribir una obra en prosa que tuviera como modelo la *Aurélia* (1942), de Nerval.

La autora argentina señala que mediante la escritura de la noche se une a la noche (la palabra como acción), con lo que confirma que la palabra es un medio y que si antes ha hablado del silencio lo ha hecho de forma ideal, pues no cree que el silencio sea algo posible: “El silencio: única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el *inagotable murmullo* nunca cesa de manar (...) Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe” (íd.) (14). Acepta, además, que el lenguaje es errante; proponemos que esa “vocación de errancia” de Pizarnik es una condición de vida: de familia ucraniana (o rusa) masacrada por la Segunda Guerra Mundial; judía nacida en un país católico: Argentina, lo que trajo consigo una sensación de exilio

(16); con una madre que no dominaba el español, o, más aun, con la disociación que supuso hablar *yiddish* en casa y en la escuelita progresista de niños judíos (a la que asistió desde los cuatro años), y el español como vehículo de comunicación en el resto de ámbitos de su vida, el cual hablaba con un marcado acento extranjero, o, al menos, con una entonación muy particular (17); el tener una hermana mayor con una personalidad bastante más desarrollada y sin los problemas de peso (18) o acné que la aquejaban; el pertenecer a una familia de clase media (19) y, por lo mismo, no poder entrar de lleno en el canon literario argentino, pese a las becas Guggenheim y Fullbright que ganó; el hecho de —pese a su amor por las letras y el arte— no haber podido sentirse integrada a la universidad (20) (21); el haber podido permitirse una etapa de cuatro años en Francia y el malestar que le supuso regresar son condiciones que nos muestran la búsqueda de una “patria” o el miedo de no tenerla (22), a lo que Pizarnik responde que como poeta le corresponde vivir en la palabra: “(...) me oculto del lenguaje dentro del lenguaje. Cuando algo —incluso la nada— tiene un nombre, parece menos hostil” (id.). Nuestra autora, en su verso y prosa, nos habla constantemente de la falta de un lugar: “Pienso en una frase de Trakl: *Es el hombre un extraño en la tierra*. Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero” (id.). Y es la realidad que se vivía en la época que ocupó (décadas del 50 y 60), o sea, la falta de un lugar “ideal” para aprender sobre sus intereses: Literatura, Filosofía y Arte; y de su sensación de no poseer, vivida en el hecho de que su primer libro, *La tierra más ajena* (1955) (23), fuera pagado por su padre, y que su primer editor y círculo académico o literario fuera una herencia del profesor Juan Jacobo Bajarlía, de la Facultad. Ella misma reafirma la noción de extranjería: en su libro *El infierno musical* —último publicado en vida (1971)—, se llamará “extranjera a muerte”. Los temas políticos, además, le interesaban poco, aunque su contexto fue de grandes acontecimientos. Fue justamente en el año de la publicación de su primer poemario cuando se llevó a cabo el golpe de estado a Perón (el bombardeo de la plaza de Mayo que dejó 380 muertos). Sería importante aclarar que, pese a que los temas del mundo real no le preocupaban, no los ignoraba; de hecho, como veremos en el capítulo III (el análisis de *La bucanera de Pernambuco*), existen referencias a Perón.

Regresando a las palabras, o al lenguaje, estas configuran para la poeta un mundo menos hostil (es evidente para cualquier lector, además de señalarlo Piña, que la poesía es esa patria buscada), pero de forma superficial, sin esencialidades. El

producto de estas sensaciones o forma de vida es el advenimiento de la complejización de su lenguaje, como ya fue mencionado, lo que se siente en libertad de hacer con su prosa, pero no demasiado con sus versos. Muy por el contrario de lo que afirma —“busco que el poema se escriba como quiera escribirse” (íd.)—, seguimos viendo “corrección” en sus poemas: “todos los amigos señalan el carácter casi obsesivo que revestía la corrección para Alejandra y la conciencia agudísima del valor que cada palabra tenía” (Piña, 1999, p. 53), además de responsabilizar Piña de la brevedad de sus poemas a su extremo rigor expresivo.

Disfrutamos a lo largo de los mismos de pulcritud, economía, sin tocar (en un principio) el tópico de la anulación del lenguaje. Moia (en la entrevista señalada anteriormente) le atribuye el “no saber nombrar” (Pizarnik, 2014, p. 313) a un afán por encontrarse con su propio lenguaje; Pizarnik señala que esto le produce tensión (24), y ambas concluyen que ha sido en *Los trabajos y las noches* (1965) en que se ha logrado. En él, se encuentra su “ideal de poema (realizado)”.

Aira señala que Pizarnik reinventa el programa surrealista. Es cierto que el Surrealismo fue el primer amor de la Argentina, pero, como ya dijimos, no consideramos que sea el de viejo cuño, sino el que le permitió obtener el material nuevo (considerando nuevo —diremos mejor “extraño” o “muy íntimo”— todo lo que proviene de nuestro inconsciente). Este material nuevo aparece, según el académico, al colocar al “yo crítico” al mando del caos inconsciente. Podemos encontrarlo en nuestra autora con diversas metáforas hacia sí (deíxis del autor, que veremos en el capítulo II de esta investigación): *la pequeña náufraga, la ardiente enamorada del viento, la viajera con su maleta de piel de pájaro*, entre otros; sin embargo, no debe reducirse su obra a la metáfora biográfica. Estos nombres serán parodias o personajes que se mantendrán como recurso literario (25). Es válido —y no solo válido, sino muy pizarnikiano— el desdoblamiento, pues el surrealismo bretoniano detestaba el “yo” —“Yo es otro” (Rimbaud, 1871) (26)—. Pizarnik es este yo y muchos otros; no nos lo dice, pero nos permite leerlo a través de lo dicho. No contradice, pues, al Surrealismo, sino que (como ya se acotó) lo reinventa.

Este otro puede ser el mismo autor desde fuera de su creación. Sintiendo fuera de los muros del acto escritural, puede ver tanto su proceso y sus creaciones como un tercero. Tal vez, ahí está ese yo/él-ella que Pizarnik se sentía, de ahí los múltiples nombres que adoptó para aparecer dentro de su obra (sobre todo la

poética). La palabra de este ser del afuera no tendría que estar necesariamente al servicio del arte, sino para que el enunciador pueda enfrentar el hecho de que la experiencia del afuera no se puede decir y que el acto escritural, que se compone de lo exterior y lo interior, quedará incompleto.

(...) la escritura poética expulsa al sujeto que habla a un afuera indeterminado, una abertura sin fondo: el lugar de la dispersión y de la ausencia del ser (...) lugar de la plena incertidumbre y de la soledad esencial (...), toda posibilidad de dar cuenta de lo real, de nombrar o nombrarse queda definitivamente abolida (Moure, 2009, p. 142).

Aira también alude a la brevedad de los textos pizarnikianos; tiene por otro recurso surrealista a la brevedad de sus poemas. La explica como la “falta de impulso narrativo”, puesto que considera su proceso creador como “combinaciones de elementos con el ‘yo crítico en actitud vigilante’” (Aira, 1998, p.16). La cita que emplea para justificarse es una frase de la autora: “[mis poemas salen de] una cesta llena de cadáveres de niñas” (Pizarnik, 2011, pp. 254-255 citada por Aira, 1998, p. 19), combinaciones que, en algún punto, se agotarán; por ello, usa la forma sucinta que asegura la pureza, que es una exigencia del Surrealismo: “Busco una forma definitiva, un estilo simple y correcto de decir las cosas”. (Becciu Ed., 2013, p. 663). Piña le atribuye esta brevedad, como señalamos antes, a la corrección obsesiva de sus textos, y esto no estaría ligado al Surrealismo.

No obstante, se debe considerar que la pureza absoluta es una utopía: cualquier relectura o mirada (aunque distraída) al texto provocará la corrección. Sin ella o con una frase inconexa, solitaria (“netamente automática”), se pueden parir otras que, aunque no conformen un texto integrado, tienen la ventaja de crear un texto protegido de toda contaminación literaria o social, como aquellas que más adelante veremos desfilar en *La bucanera de Pernambuco* (1982) (pese a que en los diarios se señala que hubo corrección). Esta pureza de la que hablamos producirá que la mayor valoración la tenga el resultado o “imagen” (como la llamaban los surrealistas), lo que coteja la filiación de nuestra autora.

1.3.1. Contradicciones surrealistas y pizarnikianas

Debemos decir, en este punto, que el Surrealismo fue una corriente un tanto contradictoria, porque se sobrevaloraba el acto creador elevándolo a la

categoría de arte (es decir, sin ser el resultado lo que interesa), pero la “imagen”, a la que ya hemos aludido, es el resultado oficial. Pizarnik funda, entonces, un nuevo Surrealismo: el Surrealismo pizarnikiano, que nació y murió con ella, una “suicidada de la sociedad” —como diría Cristina Piña (1999)—, pues sus cercanos sabían del peligro que implicaba hacer de la vida un acto creador, pero aun así la alentaron (27). No pretendemos poner la culpa de la muerte de nuestra autora sobre los hombros de alguien en particular: ella eligió esta forma de vivir, y a los demás les divertía (tal vez, admiraban) esa consagración absoluta con el pacto creador (28). Una consagración muy difícil de lograr, como señala Aira respecto de los fundadores de esta corriente: Vaché es la “vida sin obra”; Lautréamont, la “obra sin vida”; y Rimbaud, “primero la obra y luego la vida”, pero solo luego de la renuncia y negación de aquella: un suicidio literario. La pureza surrealista, de la que venimos hablando hace un tanto, “(...) le impuso una limitación de temas y palabras, con los que no le quedó más que realizar una combinatoria, siempre en peligro de agotarse” (Aira, 1998, p. 32). Es un juego vacío al que nos somete la autora; por ello, en nuestra experiencia, es angustia lo que se percibe al leer sus poemas, y aunque luego se dedicara a buscar su prosa ideal, se siente la angustia también: “Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta. Lo único continuo es mi deseo de esta imposible continuidad”. (Becciu Ed., 2013, p. 663).

1.3.2. El silencio

Santiago Vizcaíno nos aproxima al tema del lenguaje en Pizarnik desde el silencio. Inicia su ensayo *Decir el silencio* (2008) explicándonos que, luego del surgimiento del lenguaje y del intento de ordenarse las relaciones humanas, mediante el mismo aparece un supraorden, que quiere llevar los conocimientos a símbolos y modelos que inician la ruptura de la lengua en sí como vehículo, y, además, otras manifestaciones artísticas comienzan a comunicar sensaciones prescindiendo del lenguaje (pintura, teatro, escultura, música, etc.): “El lenguaje ya no puede traducir a sus términos el idioma del arte abstracto y no figurativo, puesto que su sensibilidad es anterior al lenguaje, lo rebasa” (Vizcaíno, 2008, p. 19). Pizarnik vendrá a constituirse en

la versión contemporánea de los escritores que crearon formas que evidenciaban esta “conciencia de crisis”: los surrealistas, ya señalados. Las obras con lenguaje tradicional han aplanado la grandiosidad y riqueza del código, de allí que muchos escritores se dedicaran a rebelarse contra esta forma de concebirlo, como un objeto aislado, como si no fuera parte también de nuestro inconsciente.

En este sentido, señala el autor, la música cumple un papel fundamental, pues “Es un reconocimiento recurrente en los poetas que la música posee un código más profundo y que el lenguaje, cuando se eleva plenamente, roza el umbral de la música” (ibídem, 21). Los poetas, en general, buscan establecer una relación simbiótica con la música (29) para hacer más plena la expresión lingüística y en el caso de Rimbaud —dice Vizcaíno— hay una preferencia por el silencio que da paso a la acción; en Pizarnik, no. Señalar la renuncia es la manifestación de su rebeldía y expresar el debilitamiento de la palabra, en cada momento, es dar la cara al problema, asumir que existe, y asumir, sobre todo, que no hay una solución viable. Pizarnik habla del silencio, para lo cual, paradójicamente, no puede callar. Se nos muestra a la autora siendo tentada por el silencio, acariciando el silencio como un ideal: “Pizarnik, como Kafka, encontró la manera de expresar (...) una suerte de ‘articulación del silencio’”. (íd.) (30).

Lo refrenda su amiga Ivonne Bordelois en el documental *Alejandra* (2013): (53’ 32’’) “A mí me hace recordar mucho a Kafka ella. Esa necesidad como esencial de estar mirando la vida y el lenguaje como misterios que uno tiene que, de alguna manera, enfrentar y zambullirse en absoluta y total soledad”. La forma como Alejandra Pizarnik reflexionaba sobre la vida y el lenguaje era muy particular; al menos, en Latinoamérica, no existían escritores con un modelo similar. Y es que, en verdad, existe un problema del lenguaje que el silencio tampoco soluciona: en un juicio (crítico) o selección se pretende ser preciso. El silencio no es un elemento que contribuya con estas situaciones cotidianas.

El lenguaje de Alejandra Pizarnik es atravesado por la incesante necesidad de refutarse a sí mismo, negándole toda posibilidad a lo que enuncia. Sus textos parecen comprenderlo con asombrosa lucidez (...) (Moure, 2009, p.143).

Vizcaíno señala que hasta su poemario *Los trabajos y las noches* (1965), Pizarnik manifiesta en su escritura una esperanza en el lenguaje; este es aún un vehículo tal vez no eficiente, pero sí pertinente, de comunicación. Es a partir de *Extracción de la piedra de la locura* (1968) que Pizarnik vuelca su temática y se enfoca en el problema que aquí nos convoca: es el constante uso del lenguaje (para comunicar lo no sublime, especialmente) el que le ha hecho perder su brillo. La pretensión de Pizarnik es elevar al lenguaje mediante él mismo, o, en todo caso, manifestar su disconformidad con él destruyéndolo. Estamos asistiendo en cada lectura y relectura de la argentina a la búsqueda de un lenguaje totalizador (31): nos dice Vizcaíno que el silencio pizarnikiano no es un silencio mudo ni un silencio místico, sino un silencio invocador, ya que “El lenguaje es a la vez esencia y obstáculo de la concreción del poema, y el metalenguaje de ese fracaso” (Vizcaíno, 2008, p. 37). Señala, asimismo, que la brevedad de los primeros poemas —*La tierra más ajena* (1955)—, a modo de “gritos” (que luego veremos traducirse en el modo de expresión de Erzebeth Bathory, en *La condesa sangrienta* (32)), es una forma tímida de acercarse a este silencio del que todavía no dice nada. Pizarnik, de alguna forma, nos preparaba para el poemario en el que el problema del lenguaje tiene primacía: “Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (Becciu Ed., 2011, p. 283), *El infierno musical* de 1971.

En cada poemario de Pizarnik, nos vamos acercando más al descubrimiento de su propósito fundamental, el que probablemente ni ella misma conocía cuando aparecieron sus primeras creaciones: el problema del lenguaje le causaba una preocupación inconsciente que, al alcanzar el estatus de poetisa, emergió, y nos la enrostró, como una pregunta lanzada con vehemencia hacia la noche cerrada de nuestra ignorancia. Ya en *Extracción* (1968) el tema del lenguaje ha alcanzado un rango insoslayable: “es el centro generador de su poética” (Vizcaíno, 2008, p. 48). Los espacios anteriores: muerte, infancia, noche, silencio, jardín o bosque, han sido simplemente caminos largos para llegar al puerto de la expresión poética de Pizarnik: el

lenguaje ideal (consideremos que Vizcaíno alude específicamente a la obra lírica de la autora argentina).

[La clave de](...) la concepción poética de sus textos después de *Extracción de la piedra de la locura* (...) la ofrece Marcel Raymond en *De Baudelaire al surrealismo*, libro consultado por Pizarnik. La pregunta es por qué le cabe a la poesía este poder de trascendencia, de unión de los contrarios. (Depetris, 2015, p. 176)

Para Carolina Depetris es evidente que luego de este poemario existe un cambio muy importante en la producción poética de la autora, cambio que aparenta una baja calidad poética; sin embargo, realiza una cronología de los textos escritos hasta 1972 (entre los que menciona a *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco*) y señala que son los de una búsqueda más profunda. No está creando textos de forma descuidada, sino que esta ausencia de relación entre significado y significante consistió en seguir las ideas de Antonine Artaud: “Artaud propone un quiebre semiótico en los signos utilizados en una puesta en escena” (ibídem,180) para lograr que el teatro vuelva a lo físico y gestual. Esta ruptura es la que aplica Pizarnik en sus obras estéticas no líricas “para así reemplazar un teatro de palabras por un teatro del espacio, fuera del orden lingüístico” (ibídem, 181).

¿Por qué postergar tanto el tratar abiertamente el tema del lenguaje? Es tal vez una expresión de temor ante la imposibilidad de que otros comprendan esa búsqueda infructuosa de, como ella misma señala, “palabras simples (dentro de lo posible)”, pero también “palabras buenas y seguras (dentro de lo posible)” (Becciu Ed., 2011, p. 252) (33), que —nos explica en un poema— está empleando dentro de un sueño, y es que es solo en el sueño, el campo de las infinitas posibilidades (de todas las posibilidades), que existe la leve sensación de “lograr decir” o, mejor señalado por Breton: “El espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña. La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse (...) Todo es de una facilidad preciosa” (Bosch Trad., 2006, pp. 22-23).

En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros) (...). El sueño demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde. La melodía pulsaba mi corazón y yo lloré la pérdida de mi único bien, alguien me vio llorando en el sueño y yo

expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible) (34). (Becciu Ed., 2011, p. 252)

No es esta facilidad la que conduce nuestro mundo, el mundo real. Pizarnik regresó de París con muchas ideas y sensaciones nuevas, como esta de que el mundo en el que “le toca vivir” es aquel en que se usa el lenguaje para comunicar lo banal, lo cotidiano, el que no posee vacíos interpretativos (como veremos en el capítulo II), pero lo frustrante es que los textos literarios (también compuestos de estructuras del lenguaje cotidiano) “(no) dicen lo que me parece oír en ellos” (Moure, 2009, p.144).

Para no afirmar, el lenguaje debe ejercer una violencia sobre sí: no alcanza con negar; deberá desnaturalizarse, desconocer el mandato cultural, abolir su condición de vehículo de conocimiento y comunicación, en suma: renunciar a todo poder afirmativo. Y eso es un riesgo. También una necesidad. (ídem.)

La prosa pizarnikiana va en contra de su propia existencia —creemos que en su poesía esto ocurre de forma efectiva solo en la última etapa—. Su ser lingüístico es una negación constante, pero asimismo esta existencia lingüística es (hoy) su latido (solo existe un registro conocido de la voz de Alejandra Pizarnik. Oraliza *Escrito con un nictógrafo*, del poeta Arturo Carrera): “opera(n) el desencuentro entre dos órdenes que se rechazan con la misma intensidad con la que se necesitan” (ibídem, 146)

Es *El infierno musical* (1971) el punto álgido de su creación poética sobre el lenguaje. Ya en su obra en prosa, vamos a poder asimilar el resultado de las dudas y preguntas continuas de su obra lírica. ¿Cuál es el resultado de que el lenguaje no sea suficiente más que para la comunicación cotidiana?: su destrucción (35), pero con “destrucción” no queremos decir “eliminación”, sino, especialmente, “reinención”. Pizarnik, en su última obra en verso nos dice, y por última vez de forma sutil, que el lenguaje es un vehículo incompleto, pero sus poemas solo fueron la inauguración de su nuevo lenguaje: “el lenguaje desatado”, lo que quiere decir caos, lo que quiere decir sinsentido, lo que quiere decir palabras combinadas que parecen juegos, lo que quiere decir que el lenguaje es un elemento tan oscuro como para hablar desde esa misma oscuridad sobre aquello que sea importante: la reflexión

filosófica, la vida, el arte, la religión, la educación, la democracia, la igualdad, entre otros tópicos, pero eso se tratará en el último capítulo.

Una de las certezas más universalmente (o tal vez occidentalmente) compartidas es que la palabra debe ser siempre vehículo de una verdad o al menos de un sentido convencional, decodificable. Los lectores conocemos la resistencia que la palabra poética ejerce contra ese postulado, porque la literatura —especialmente la poesía— nos alecciona acerca de la naturaleza y las limitaciones de nuestra lengua (...) (ibidem, 151).

Y justamente porque es la literatura el estudio que nos lleva a hablar sobre las limitaciones de nuestro propio código es que es vital analizar —y ahora sí de forma completa— una obra como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1982), no contentándonos con señalar que los textos son obstruyentes o inasimilables, sino enfrentando los problemas de funcionalidad de la lengua que es “un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua”. (Becciu Ed. 2011, pp. 398-400) (36).

Concluyendo esta cronología sobre su obra poética, diremos que al final de sus días, en este poema ya citado, que fue dedicado a Martha Isabel Moia, nos dejó las claves para la comprensión de las imágenes vertidas en sus textos sobre el acto de la creación poética: “En esta noche, en este mundo” (1971, un año antes de su muerte). Admite que es consciente de que el poema se escribe solo, pero dice más: subrepticamente nos dice que no es que hayan dejado de preocuparle los temas de siempre, los que son inmanentes a su obra, sino que ahora es cuando los está dejando fluir. El miedo a la incompreensión ha salido de la escena; hay ahora una actitud interior y exterior de “poder decir”.

A Martha Isabel Moia

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la re-surrección

de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible

sombras
recintos viscosos donde se oculta
la piedra de la locura
corredores negros
los he recorrido todos
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

mi persona está herida
mi primera persona del singular
escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más

palabras embozadas
todo se desliza
hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror
en esta noche en este mundo
donde todo es posible

salvo
el poema

hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirva ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo (Becciu Ed. 2011, pp. 398-400) (37)

Versos como “nada es promesa / entre lo decible / que equivale a mentir / (todo lo que se puede decir es mentira)”, “si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?”, “los deterioros de las palabras / deshabitando el palacio del lenguaje” y “hablo / sabiendo que no se trata de eso / siempre no se trata de eso” (íd.) manifiestan, nunca de forma más exacta, el no acceso al lenguaje o la pérdida de poder de este. La angustia manifestada por la autora se extiende hacia nosotros, que somos usuarios del lenguaje, como si nunca hubiera sido un esfuerzo del hombre, como si fuera un derecho de cada ser que puebla la tierra, que no lo es. Las ruinas del lenguaje nos afectarían tanto como a Pizarnik si tan solo las pudiéramos ver, pero nuestro lenguaje es corriente, es el de todos los días; es nuestra autora la que da cuenta de que deberíamos ser conscientes de que el lenguaje, como elemento sublime, se ha disuelto en el tiempo.

1.3.3. ¿Plagio o intertextualidad?

El gran debate entre académicos que conocen la obra entera de Pizarnik tiene que ver con una situación del lenguaje también: las acusaciones de plagio a las que se ha visto sometida: “A. P. fue de esos escritores que no retroceden ante el plagio, que de todos modos había quedado validado por su amado Lautréamont” (Aira, 1998, p. 53); sin embargo, parece, más bien, un caso de intertextualidad (Negroni, 2003).

Ante las imposibilidades del lenguaje, Pizarnik se atreve a “mejorar a sus autores favoritos”: no calca los textos, sino que los reinterpreta y reescribe. Así fue como construyó *La condesa sangrienta* en 1965, su primera obra en prosa, tomando extractos del libro de Valentine Penrose *Le comtesse*

sanglante (1962) y suprimiendo sus partes “innecesarias”, lo que produjo un texto de naturaleza inclasificable; asimismo, vamos a encontrar intertexto entre sus propias producciones: de sus poemas a *La condesa...*, de *Los perturbados entre lilas* (1972) (38) a *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa* (1982). Existen ecos de unas obras de Pizarnik en otras, ecos de sus autores de interés en sus creaciones y ecos de la voz de nuestra autora en los personajes que pueblan sus textos prosísticos (evidentemente —y sobre todo— en su poesía, puesto que el lenguaje lírico es, como señalaremos en el capítulo II, íntimo). Recordemos también que para el eco es necesaria la distancia (¿distancia interior?, ¿distancia para con el exterior?), pero también el silencio.

Sin embargo, no debemos pensar que Pizarnik empleaba textos de otros por falta de conocimiento. Dice Bordelois en el documental *Alejandra* (2013) que la reconoce como una maestra. En las visitas que le realizó a su departamento en París, cerca de la Sorbona, sentía que aprendía mucho más de ella que de algunos de los profesores de la Facultad:

Ella venía del mundo de lo imprevisible. Ella quería marcar bien las diferencias o las distancias en ese sentido. Desde muy joven se había internado en un camino interpretativo que no le debía nada a ninguna ortodoxia, porque era propio de ella y tenía una lucidez —yo diría— feroz (Molina, V & Ardito, V. (2013). (35’ 33’’)).

Las ideas de Pizarnik, para algunas de sus obras provenían de un trabajo esforzado como lectora, y se desprendían de las infinitas reflexiones sobre lo que leía. Los libros que integraban su biblioteca están llenos de notas y subrayados (39). Señala Bordelois (2013) que el anotar, escribir y marcar son la primera fase de la escritura; ello permite apropiarse de la escritura ajena y defiende esta práctica señalando: “Borges nos enseñó claramente que se escribe con los pedazos de toda la tradición y también eso lo revela Alejandra en las marcas que tiene y por eso es tan importante su biblioteca” (Molina, V & Ardito, V. (2013). (38’ 07’’)). Al armar con restos de lo otro la cataloga como verdadera poeta (debió decir escritora, que —consideramos— es mejor, por la variedad en su producción): “Verdaderamente poeta es aquel que conoce su tradición y que la maneja, y Alejandra lo hizo” (íd.).

Parte del mejoramiento (de los autores favoritos) que señalábamos antes, se ve en *La condesa sangrienta* (publicada por primera vez en 1966), texto en el que confluyen todos los “tópicos de la literatura gótica tradicional” (Fuentes, 2007, pp. 16-17): el viejo castillo o monasterio (el castillo de Csejthe), la atmósfera de misterio (rituales mágicos, torturas, sangre), la profecía ancestral (la locura de la sangre Báthory debido a las uniones incestuosas), los eventos de difícil explicación (la desaparición de tantas jóvenes sin que nadie informe a las autoridades), las emociones desbocadas (migrañas de la condesa, sus fuertes accesos de ira y las terribles crisis de posesión que se activaban de un momento a otro), el erotismo larvado (aparente homosexualidad de Erzébet) y la heroína oprimida (que en este caso es una antiheroína que vive en un mundo absolutamente feminizado, viuda a temprana edad y en compañía de horrendas sirvientas). Esto, suponemos, fue lo que capturó la fina curiosidad de Pizarnik y la hizo afirmar que le hubiera gustado tomar apuntes del método con que lo elaboró, puesto que es el tipo de texto que quería producir.

Texto fundamental en la *obra de sombra* de Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta* es también, sobre todo, una reflexión alucinatoria sobre el acto de escribir. ¿No podrían verse las muchachas como alegorías de ese mundo que se sustrae para siempre a las palabras y a los poemas como resumen de la cacería infernal o desesperada que acontece en los lavaderos? ¿No será la cripta, que atesora el cadáver de la primera joven, un espacio equivalente a un aguantadero, un baldío lleno de textos-escombros a robar? ¿Y el castillo mismo una máquina depredadora que anticipa *La bucanera de Pernambuco* y hace del lector un cómplice en la función delictiva? (Negróni, 2003, p. 29)

Es decir, María Negróni compara el castillo y la acción dentro del castillo con el acto de escritura de nuestra autora. Nos dice que *La condesa* inaugura “la noche marginal del infortunio del lenguaje” (ibídem, 31); es decir, con este texto comienza a diluirse lo que en los poemas había quedado pendiente; existe un problema con el lenguaje, pero este no tiene solución: “*La condesa sangrienta*, en este sentido, representa el comienzo del fin” (id.). Nos muestra el representativo papel de la melancolía a lo largo de la obra de la argentina y la relaciona con el lenguaje en una doble negación —como señalaba Julia Kristeva (2015)—: el aceptar perder algo implica la capacidad

de poder recobrarlo en el acto del lenguaje, pero en el poeta no se cumple esto, ya que se niega la pérdida, lo que genera un luto eterno; en otras palabras, se vuelve imposible de perder el objeto del que uno quiere desprenderse, lo que anula, inmediatamente, la capacidad del lenguaje para recobrarlo pertinentemente.

Patricia Venti, estudiosa de la obra pizarnikiana, nos habla también de *La condesa sangrienta*: “(...)utiliza el lenguaje para infringir el funcionamiento de lo simbólico” (Venti, 2008, p. 29) y nos habla del silencio (tópico al que hemos aludido antes), como Vizcaíno; sin embargo, recién aquí podemos señalar un primer alcance, y es que existen dos tipos de silencio: a. el silencio textual, ya que la economía de Pizarnik en *La condesa...* lleva constantemente al lector al disfrute inconsciente de autocompletar, y b. el silencio como la anulación del lenguaje realizado por Erzébet, ya que a sus víctimas “le(s) cosía la boca o, contrariamente, le(s) abría la boca y tiraba hasta que los labios se desgarraban” (Pizarnik, 2012, p. 21) y además señala: “Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las supliciadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas (...)” (ibídem,18), y de estas imprecaciones y gritos veremos muchos y ya no descritos, sino empleados por los personajes en *La bucanera de Pernambuco*. Erzébet es, por el momento, la descripción de la anulación del lenguaje. Se comunica de una forma salvaje porque el grito es solo un accidente y no imita nada: el grito como antítesis del lenguaje, como señalaba Bachelard (Venti, 2008, p. 44)

Creemos que cuando Pizarnik deja apuntado, como se encontró luego de su muerte, en su pizarra de trabajo (1966) “No quiero ir nada más que hasta el fondo” (Becciu Ed., 2011, p. 453) evidencia la búsqueda de la sensación ya casi imperceptible de lo que producía la palabra en otro tiempo, no así la “relación corroída entre palabra y cosa” (Negroni, 2003, p. 59); además, toca el tema del crimen como modo de expresión. La condesa no habla; sus crímenes hablan por ella o ella los emplea como su lenguaje, como dijera Pizarnik en uno de sus poemas y en la parte final de la entrevista con Moia, citada antes: “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” (Becciu Ed., 2014, p. 315), que corresponde a dar paso a la acción, o sea, que el acto de vivir sea un poema, así de elevado (41).

El dilema está claro. Frente al deterioro de las palabras, Pizarnik renuncia al poema como instancia privilegiada de encuentro e intenta recuperar el sentido desde una gangrena. La condesa sangrienta inaugura la noche de esa fisura, al tiempo que la poesía se desarticula. En este punto, ambas, autora y personaje, proponen lo mismo. Frente a un lenguaje que se revela como expresión errónea (y estéril), el mundo ha de contemplarse a sí mismo y quedar anónimo. El desamparo es total: se abandona el intento de superar la pérdida haciendo carne al verbo, se condena el lenguaje como representación, suciedad, ruido y convención, y el círculo empieza a cerrarse (...) (Negroni, 2003, p. 75).

O

En *La condesa sangrienta* el impulso transgresor marca un corte: el comienzo de una corrupción lingüística que cifra su esperanza, justamente, en el abandono de todo intento de convertirse en resurrección literaria. Al menos, por un tiempo, mientras el lenguaje no atrape al lenguaje en su circularidad, restituyendo el bloqueo (ibidem, 76).

Siendo más precisos, debemos decir que esta actitud de Pizarnik sobre el lenguaje, que lo es todo para una poeta de su categoría, responde a la estética a la que se adscribió, o sea, el ya invocado Surrealismo:

Su estética literaria —que la inscribe en la tradición de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud y otros, concibieron a la poesía como un acto trascendente y absoluto que implicaba una verdadera ética— llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito, mito éste [sic.] que culmina con la muerte real o metafórica (...), como gesto extremo ante la imposibilidad de conjugar la exigencia de absoluto que se le atribuye a la tarea poética con las limitaciones de la experiencia vital de unir vida y poesía. (Piña, 1999, p. 53)

Respecto de *Los perturbados entre lilas* (42) (fechado en 1969, pero publicado en *El deseo de la palabra* en 1972 bajo el título *Los poseídos entre lilas*), la obra teatral de Pizarnik, la autora sigue incluyendo elementos de su obra poética, pero, además, es, según Negroni, casi al calco, *Final de juego* (o *Fin de partida*) de Samuel Beckett (publicada en 1957). El escenario es como una cárcel (¿la del lenguaje?); las combinaciones de colores, chirriantes (en

esto es distinto); y los elementos en escena son extraños (imposibles). Los personajes son Carol, Segismunda, Futerina y Macho; además, está Litwin, la muñeca. Consideramos que todos son caras de Alejandra Pizarnik: Macho y Futerina, los más infantiles, constantemente pedaleando en los *triciclos mecanoeróticos* (43) e interviniendo disparatadamente; Segismunda, organizadora y generadora de conflicto, siempre disconforme (44); y Carol es oyente, complaciente y aprendiz, pero al final se transforma en la voz de la conciencia textual, antagonista, mucho más racional.

Este es el último texto en prosa que tiene la cualidad de “interpretable”, al menos de una forma que implica menos trabajo, y aquí aparece, en palabras de Negroni, una marca de la última escritura pizarnikiana: lo obsceno —cuyo desarrollo por Cristina Piña (2012) ya hemos señalado brevemente—.

He aquí, una vez más, la insidiosa reflexión sobre la escritura que atraviesa su obra de principio a fin: en el binomio realidad / lenguaje, no hay salida. No queda más alternativa que subvertir ambos términos de la pareja: desconfiar del mundo, que nos llega siempre mediado por “movedizas” y envilecedoras palabras, e ir simultáneamente al encuentro de una palabra desgarrada, alejada de lo falso y lo inhibido, como una forma de escapar a las tergiversaciones, el prejuicio y la mojigatería inscriptos en la materialidad misma del lenguaje. (Negroni, 2003, p. 75)

Concluye, entonces, Negroni que *Los perturbados entre lilas* reescribe, mientras *La condesa sangrienta* no, pero ambas, especialmente la segunda, han empezado la muerte del lenguaje como lo conocemos, como la articulación ordenada y significativa que logra el objetivo, conocido por todos, de comunicar. Aún no hemos asistido a su masacre, la que se logrará en *La bucanera de Pernambuco*, que se constituye de un montón de desechos tan grotescos que varios estudiosos de la obra de nuestra autora han querido ver que el humor (45) forma parte de ellos. Como bien ha mencionado Piña, el silencio es el final de este desorden lingüístico; aún no se percibe la transgresión, la violencia en su máxima expresión, pero ya notamos el cambio de tono, y es que Pizarnik escribía a la vez *El infierno musical* (1971) y *La bucanera*, que no fue bien recibida por las personas a las que se la enseñó, así que la esconde. Bordelois declara en el documental antes citado (2013) que la

autora le confiesa que le hace mal lo que está escribiendo, como si esta actitud de destrucción del lenguaje se somatizara en una autodestrucción, la que —por cierto— se efectuó: este infierno —musical o no— era el que vivía la argentina mientras destruía el lenguaje con las entradas de *La bucanera* y se destruía a sí misma hundiéndose en su depresión.

Rastros de *Los poseídos* aparecerán en *La bucanera de Pernambuco*; esta última está constituida por “artículos” de 1970 absolutamente experimentales. Pizarnik los llama “retratos de voces”: “Quiero que mis *portraits des voix* tenga argumento o algo que unifique (justifique) los fragmentos...” (Becciu Ed., 2013, p. 962). Las veintitrés partes (dos índices, un “prefacio”, una “aclaración” y los 19 “textos/viñetas” en sí) muestran a una Pizarnik bastante distinta de la de sus poemas: se extravía premeditadamente la coherencia ahora sí por completo (46) como una forma de mostrarnos que vamos a asistir a una reinención del lenguaje, o sea, no es una destrucción en sí misma, sino que es un renacimiento de la palabra, y es tan rico que es prácticamente inaccesible para quien no conozca en su totalidad la obra creativa de la argentina ni haya pasado por sus diarios.

Al leer esta obra, pese a nuestras limitaciones, pudimos diferenciar lo siguiente (47): juegos con clics y sonidos (“P fffffff Plop”, “*Pif und Paf*”, “Nas Noches”, “Mi-rémi-rém-mí-sí-ré-dó-lar...”, “Cé Ache”, entre otros), juegos lingüísticos de sonido y sentido (“quedate kioto”, “una costumbre aneja y añeja aconseja y aconaja la gratitud en los proemios”, “severísima aseveración de la Sanseverina”, “Aristarco el Terco”, “Hija natural de Ionesco y de la Unesco. Hija artificial de Lupasco”, “El loro rió [sic.] hipotéticamente como quien vaca y erra buscando un hipopótamo”, “—¿Te engripaste? —dijo Agrippa d’ Aubigné”, “—Ahora, a esta hora, los coroneles oran en Orán, a la sombra de un orangután —dijo el ciclista etíope o el ciclíope...”, “Tanto sacudió el cubilete que todos salieron de sus cubiles y gritaron que la Reina no estaba en sus cabales”, etc.) a los que Negroni señala como deformación de recursos poéticos; palabras inventadas (véase el ANEXO 2); lenguaje soez (“¿De súcubo tu culo o tu cubo?”, “dándose culo con culo”, “preferís obrar como los mierdas... proferí la proverbial cantilena

de los mierdas”, “¿por qué te metés a balconear desde mi cuento, turra con almorranas?”, “todo para la teta, nada para la testuz. Más vale pájaro en mano que en culo”, “¡Culos de otrora! ¡Culos de reserva 1492! ¡Culos rayados por los cruzados!”, “¿Por qué no te vas a pirandelear a la cucha de tu hermana?”, etc.); sátira (como “—Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo... // —¡sexual! -gritaron. // —géneo, burutos (...)", “Coco Panel levantó la mano. // —Pero Panel ¿Otra vez al baño? Ya le dije que en mis cuentos no hay baño”); faltas ortográficas y gramaticales (“—Má, qué «Peladán», mister —dijo Cojagood”, “cubiertos de bonetes de papel”, “Amigos, o se cayan o qué sé yo”, “No soy J.R. Jiménez para ser así cojido”, entre otros.); y la deformación de frases populares (“Soy, apenas, el arquitecto de mi propio desatino”, “era la imagen de la ducha en persona” o “Es mas pajista que la paja”). (48)

Negróni anota también que todo es objeto de parodia, y anota un elemento más en el lenguaje de *La bucanera*: la mezcla de idiomas. Pizarnik combina sin orden ni concierto el español e inglés (“It’s O.K.”, “play ping-pong”, “Time is Mami”, “beri-beri matches. At what flower are you open?”, “Yes, Mary Smith. You are so sorry as Norma and he is glad as Aida”), usa el francés (“Est-ce qu’il existe, Tché”, “rendez-vous”, “dans ma larinx // en disant ¡¡Soirs!! A l’adoré H”) e italiano (“Ya que no hay otro modo de *raschiare* a fin de practicar una *incisione* en la realidad”, “Ahora hay un color *incarnato* paseándose por su cara”, etc.) preferentemente, pero también se pueden observar oras lenguas como el danés (“amok”), lituano (“trapijuarius”), ruso (“¿Bostacára právdá crazávitza jarashó?”, subrayado nuestro) y el maorí (“tohu-bohu”). Asimismo, señala uso e invención de latinismos (“*ad pio*”, “*dixit*”, “*In culo volens loquendi chorlitus*”, “*ad patitam*”...).

Realizamos esta descripción extensa del texto *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, pues es el que muestra de manera más clara el conflicto con el lenguaje y es, por tanto, el centro de nuestra investigación. Fue el último texto publicado de nuestra autora, aunque póstumo (posteriores publicaciones han sido reediciones o nuevos formatos).

Sin embargo, se debe tener cuidado con su lectura, puesto que parece solo una venganza contra el lenguaje que —como señala Piña en la biografía de Pizarnik, publicada en 1999— no es la patria que se ha estado buscando. Quisiéramos aclarar esto: como patria no funciona, pero como producto nos atrevemos a decir que sí, y si no lo parece, al menos, es posible calificar de “buen intento” de renacimiento del español, que era lo que, finalmente consideramos, pretendía crear nuestra autora. Y si no se trataba de esto, entonces quería volver tangible el caos, y con *La bucanera* también habría cumplido su cometido.

Como Gironde *En la masmédula*. Pizarnik trabaja aquí sobre la médula de las palabras y, de ese modo, devuelve a la lengua su materialidad problemática y abre cauce a un reservorio de expresiones verbales prohibidas, inaugurando una política insurreccional contra el pacto comunicativo. (Negroni, 2003, p. 95)

La bucanera de Pernambuco es un trabajo barroco, retador, violento y grotesco; sus contenidos son disparatados y tiene como fin mostrarnos la crisis del lenguaje ya sin nombrarla exactamente —como sí se hizo en el último poemario—, sino más bien generándola. Los otros textos en prosa también tuvieron esta finalidad, pero con *La bucanera* estamos asistiendo al punto de mayor tensión de este propósito.

La opinión de Carolina Depetris es bastante distinta de la nuestra:

Discursivamente, estos textos (49) tienen tal vez una cohesión formal porque determinados fonemas se repiten y se desarrollan en la aliteración desenfadada que los vincula, pero no cumplen con una coherencia conceptual ni con una continuidad referencial. Aquí no hay mensaje lingüístico, tampoco un tema, ni un sentido (...) (Depetris, 2015, p. 178)

Puesto que nosotros sí hemos encontrado (capítulo III) los significados del texto proponiendo una interpretación, no podemos coincidir con la autora; no solo están vinculados por lo fónico, sino que cada uno de ellos (al menos en la mayoría) posee una reflexión humana, una coherencia conceptual, un sentido. El conjunto que los aglutina no es la continuidad entre ellos (como si se tratara de una serie de televisión), sino el hecho de que en cada entrada asistimos a una forma bastante barroca de autoexaminar nuestros conceptos sobre temas relevantes como la vida, la educación, la

discriminación, el sexo, la política, etc. En lo que sí encontramos coincidencia con Depetris es en que “este exceso de sucesión fónica y descontrol semiótico es muy significativo en su valoración crítica” (íd.), aunque no creemos que sea porque carezca de fundamento. De hecho, Depetris así lo señala. Su artículo *La aniquilación poética como plenitud* (2015) plantea que Pizarnik está abandonando el lenguaje o “escribiendo para la mierda” porque abandonar el aspecto lógico del lenguaje y darle primacía a su existencia física “porque sí” es una forma de crear por medio de la pérdida (explica “La noción de gasto” de Bataille), es clave para *escribir bien* (Depetris, 2015), es decir, nos propone que el hecho de que Pizarnik escribiera “sin utilidad” era su forma de volverlo un acto puro, mejor dicho, totalmente orgánico.

Lo que sí podemos afirmar es que este es el momento cumbre de la ruptura de todo lo aceptable o conocido a nivel de las letras hispanas y explicamos este cisma aludiendo a las particularidades de esta obra: “(...) al menos dentro de nuestro panorama literario (...) y prácticamente del internacional (...) nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik” (Piña, 2012, p. 28).

(...) en *La bucanera de Pernambuco* (...), lo obsceno abandona la representación para emerger como lo dicho en el nivel del significante, subvirtiendo el orden simbólico -la lengua, la cultura-, con lo cual la ecuación sexo-muerte se registra en el lenguaje mismo. (ibídem, 53)

Para complementar lo anterior, veamos un par de fragmentos del texto específico que nos ocupa. Ambos fragmentos de *LA PÁJARA EN EL OJO AJENO* son muy distintos entre ellos y presentan las características descritas anteriormente:

El correo semental del ojo ajeno; a Culo Pajarero. —Nos está vedado, proveyo escriba, contestar al consultor que ostente elementos reñidos con la moral en boga. Ciertamente, usted no es el único en orinarse en sueños, pero le rogamos pasar por nuestras oficinas a retirar la sábana mojada que nos mandó. No somos “videntes a distancia” (*sic*); solamente vendemos pajaritos. A prepúcito, la incontinencia del suyo no parece ser obra exclusiva de la Fatalidad. No lea tanto las memorialistas anónimas (princesas rusas, palatina, cochinchinesa, etc.), pioneras de esos trabajos manuales que, si bien le proporcionan “alegrías de colegial” (como reza en su carta), conspiran contra su vejiga, carajo (50).

O también,

En Jaén, tres cigüeñas duermen con la pata alzada. Cada vez que alguien dice “puta”, cambian de pata, en Jaén, en un establo para caballitos de madera. Acércate, lector mío, y mira la bañaderita donde se baña un pajarito a quien una canonesa exhorta:

—No seas hereje, San Vito, como ese rompecabezas que al reconstruirse manifiesta el sobrenombre de Dios.

—¿Se puede saber cómo lo llaman? —dijo Vito chapaleando como Chaliapín disfrazado de Vito Dumas.

—Lungo. Pero por favor, Vitito, salí del agua, te me vas a engripar, no juegues con la salud. Venga mi Pitito, venga con su negro carousel en donde lo van a entalcar, a perfumear, y a un montón de cositinas más.

—Soy el hijo de sheik —dijo Vitito.

—Y glob —dijo un urutaú.

—Y pif —dijo sin su gorra el gorrión.

—Y paf —dijo un jugador de ludo totalmente ajeno a nuestro texto.

—Córrase, diga —dijo lacanón.

Y Vitito:

—¿No ves que te confundiste de cuento? ¿Por qué no te vas a pirandear a la cucha de tu hermana? (51)

Señala César Aira: “Hilda la Polígrafa fue el experimento, muy laborioso, de escribir una novela hecha de densidades. Un experimento fracasado, pero el fracaso es el destino natural de los experimentos” (Aira, 1998, p. 83). Quisiéramos aclarar en este punto que *La bucanera* no es una novela: no posee las características de una novela y, pese a algunas faltas de cohesión, no se debe considerar un texto fallido, o, como señala Depetris (2015), un texto-muestra de que la plenitud poética está en la desposesión de todo; tampoco se debe leer como el lenguaje de una loca (Pizarnik no tenía propiamente ninguna debilidad mental, sino química: era depresiva), sino como un lenguaje que imita el del delirio de forma muy peligrosa, tanto que su “propuesta” fue criticada por el círculo más cercano al que le compartió sus textos. Se le aconsejó que regrese a su trabajo “serio”, pero ¿cómo?, ¿con qué lenguaje? Si para esto necesitaba que las palabras cumplieran su papel fundamental dentro del texto y el lenguaje había pasado a convertirse en un vehículo ordinario: el retorno era sencillamente imposible. Es necesario recalcar también que Pizarnik no escribió estos textos “inasimilables”, como los llama Negroni, en una especie de trance. Los elaboraba tan concentrada y los corregía tan eficientemente como al resto de su producción, y de esto dan cuenta sus amigos más cercanos para la biografía redactada por Cristina Piña, como hemos señalado.

Queremos incidir en lo último de la obra de Pizarnik (*La bucanera de Pernambuco*), pues en ella la imaginación rompe con la sintaxis, la formación de palabras y la semántica, lo que altera la construcción normal de un texto; es decir, el caos que hemos venido señalando se profundiza, y no se manifiesta en uno o varios personajes (la obra cuenta con muchos diálogos, magnífica manera de crear un mundo en el que el lenguaje es completamente diferente del mundo real), sino que ha invadido todo ámbito, tanto así que se transita entre lo obscuro y lo vulgar. No se podría criticar a la argentina por esto: es un campo muy atrayente; además, ¿qué es experimentar? Es rescatar cada frase con sus días y con sus semanas, infundir su soplo a medida que cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir, como señaló en su poema “El deseo de la palabra” (Becciu Ed., 2011). Además, señala la autora en sus *Diarios*:

4 de octubre(...) Mi proyecto de escribir voces es inteligente, pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas[,] pero entonces serían personajes. Intercalaría, eso sí, voces de poetas. También imitación de escritores argentinos. (Becciu Ed., 2013, p. 824)

En esta entrada de su diario de 1966, mientras reflexiona sobre el Bosco y el cuadro Extracción de la piedra de la locura, que dará título a uno de sus últimos poemarios, alude ya a la aglutinación de voces de la que seremos testigos en *La bucanera de Pernambuco*.

Sería pertinente habiendo llegado a este momento de la descripción de la evolución escritural de Alejandra Pizarnik, manifestar por qué consideramos ligera la afirmación de los textos de *La bucanera* son “inconexos”: en primer lugar, por el título común. Que la autora haya determinado colocar todos esos textos dentro de la misma carpeta y que en sus diarios haya señalado estarlos corrigiendo es prueba suficiente de que para ella sí existía una amalgama. Además, el parecido estructural entre las entradas da, de alguna forma, la sensación de que nos encontramos ante un elemento integrado (nos referimos a que la mayoría de ellas son secuencias conversacionales entre varios personajes); por otra parte, habiendo mencionado a los personajes, la recurrencia de algunos de ellos (ver nota

(53)). Son muy estables el loro Pericles, Coja Ensimismada y el Dr. Flor de Edipo Chú, pero incluso los que son menos estables se mueven a lo largo del texto: Caracalla está apuntando cosas en CINABRIO EN CIMABUE y también en LA ESCRITA; Averroes aparece en ABSTRAKTA y en CINABRIO EN CIMABUE; la enturbanada aparece en LA POLKA, DIVERSIONES PÚBLICAS, CINABRIO EN CIMABUE y UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA; Juana Manuela Gorriti aparece en HELIOGLOBO —32— y CINABRIO EN CIMABUE; Concha Garófalo aparece en CINABRIO EN CIMABUE y LA PÁJARA EN EL OJO AJENO (como Concha Puti); Josefina aparece en LA JUSTA DE LOS POMPONES y LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS. Confróntese esto con el ANEXO 1; asimismo, estos textos, como se verá en el capítulo III son la excusa para reflexionar sobre temas sociales como la religión, la educación, la discriminación, los medios informativos, la intelectualidad, etc. Existen estas recurrencias en ellos, sin contar que el lenguaje que emplean es uno muy especial y preparado específicamente para estas entradas (como se verá más adelante).

Podemos, regresando a las reflexiones generales, tentar una explicación humilde al hecho de que los últimos textos de nuestra escritora hayan sido tan obstruyentes: según el mito decimonónico, la narrativa rebajaba al arte a brindar “simple información circunstancial”; por ende, Alejandra Pizarnik, contra toda convención, aplicó procedimientos como la escritura automática, el azar objetivo o el efecto de destrucción mallarmeano para dotar a su prosa de las cualidades que tienen las formas sublimes y que el lenguaje en general nunca debió perder: “... aun cuando piensa en prosa es con una mirada poética que es el fondo de su personalidad”. (Pagacz, 2014, p. 47). Aclaremos también que contar con una mirada poética no es poetizar; por eso discrepamos de Maria Esperanza Gil (2008) cuando señala “la escritura de Pizarnik es siempre poética”, pues existe una clara diferencia entre la obra en verso y la obra en prosa de nuestra autora por mucho que “estos textos dialogan [dialoguen] con la obra poética de Alejandra Pizarnik” (id.). Claro que debe haber un diálogo entre toda la obra creativa, pues hablamos de la misma autora, pero ha habido una evolución y un cambio de proyecto (tal vez

deberíamos decir una “maduración”). Como muestra, solo deben compararse las estructuras de sus primeros y sus últimos poemas: los últimos son mucho más extensos y el uso del lenguaje es más complejo.

Además, el hecho de que nuestra autora aludiera en sus diarios —cada vez más frecuentemente— que quería escribir una obra en prosa deja claro que ella misma los distingue: “La diferencia cualitativa entre poesía y prosa tiene para la autora un vínculo explícito con la turbulenta experiencia interior y su profundo sentimiento de separación, lo que he denominado, siguiendo a Blanchot, la soledad esencial (...) la autora lucha conscientemente contra el fragmentarismo y la estética concentrada que domina en sus primeros libros” (Moure, 2009, p. 163). En particular, desde nuestro análisis, vemos una relación más natural y profunda entre su prosa y su única obra dramática *Los perturbados entre lilas* (1972).

Pizarnik es, en su obra narrativa (y en toda su obra, como ya se ha comprobado), una renovadora: trajo a la vida, con *La condesa sangrienta*, el gótico dieciochesco, y con *Los perturbados entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*, las formas literarias del siglo XIX, pero no solo las reinstaló, sino que las hizo estallar sobre nosotros, nos obligó a confrontarnos con aquello que quisimos ocultar o ignorar.

Como muchos poetas, ella encontraba imposible emprender la escritura de una novela, porque esta necesita enlaces, información, momentos poéticamente inertes. En A. P. todo iba en dirección a un máximo de densidad poética, es decir [,] en la dirección opuesta a la novela. Y [,] sin embargo, por eso mismo la novela aparecía como recurso para poder seguir escribiendo. Sus experimentos de la última etapa exploran esta cuestión. (Aira, 1998, pp. 82-83)

De nuevo: existe densidad poética y existe una mirada poética, pero la prosa pizarnikiana es bastante distante de la poesía por razones ya comentadas como la economía, los tópicos, el uso de un lenguaje sublime contra un léxico desatado, la sugerencia típica de los poemas contra lo obscuro de la prosa, entre otros.

Que Pizarnik se haya dedicado a explorar varios géneros y especies literarias se nos presenta como una excusa para, desde todos los campos,

poder denunciar que el lenguaje no dice lo que quiere decir, que las palabras han perdido su capacidad expresiva y que todos debemos ser conscientes de esto. La autora argentina no estaba destruyendo la relación de las palabras con sus *designata* para perfeccionarse (como parece fundamentar Depetris), sino para hacer visible que el único vehículo para expresar “una verdad” o nuestra circunstancia es ahora ineficaz.

En otros tiempos, la palabra empeñada era el máximo contrato entre dos personas o entre una persona y su comunidad; Pizarnik niega este poder: rompe el pacto de la palabra y el objeto, o la palabra y la acción, con lo que nos deja completamente huérfanos de orden u honor. Su propuesta sobre el lenguaje nos somete al caos social, institucional y personal.

Capítulo II

MARCO TEÓRICO: LA PRAGMÁTICA COMO DISCIPLINA DE APOYO PARA COMPRENDER LOS PROBLEMAS DEL LENGUAJE EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Para evidenciar los problemas de enunciación que Alejandra Pizarnik nos presenta en sus textos, creemos pertinente el uso de la Pragmática como teoría y metodología que nos permitirá dilucidar los conflictos y limitaciones que le presentó el lenguaje en su trabajo creativo.

1. ¿Qué es la Pragmática? Definición, elementos de análisis y rango de acción

En *Pragmática* (1989), Stephen Levinson le atribuye el término “Pragmática” al filósofo Charles Morris (1938) cuando intentaba delinear una semiótica (ciencia de los signos). Dentro de esta, Morris señalaría tres ramas: sintáctica, semántica y pragmática; esta última sería definida como la ciencia de los signos en relación con los intérpretes. En su libro *Todas las sangres en debate*, el crítico literario Dorian Espezúa señala, sin embargo, que “A pesar de que existe el consenso de que la Pragmática debe ocuparse del estudio del lenguaje en su relación con los usuarios y las circunstancias de la comunicación, no existe una definición única de Pragmática” (Espezúa, 2011, p. 174). Y debemos decir que concordamos con esto: la cantidad de elementos que deben considerarse en un análisis pragmático y todo aquello de lo que se ocupa producen la dificultad para conceptualizarla; de hecho, esta investigación sigue, de alguna manera, la línea de estudio de la relación entre el lenguaje y la literatura propuesta por el crítico puneño.

Bajo una regla pragmática, cada enunciado se podría producir en determinado contexto comunicativo e incluiría lo que hoy conocemos como psicolingüística, neurolingüística y sociolingüística. Por otro lado, en muchas de las definiciones de Pragmática encontramos al intérprete, receptor o usuario, que, en este caso, venimos a ser nosotros, los lectores de Alejandra Pizarnik.

La teoría literaria no debe descuidar el circuito comunicativo formado por el autor, el lector y el texto. En ese sentido, esta tesis, toma en cuenta aspectos relacionados con la autora, los lectores e intérpretes, así como desde qué contexto se interpreta y desde qué contexto se enuncia, o sea, un encuentro de contextos, elementos que, a veces, pueden causar malentendidos o impedir el éxito de la comunicación. Esto es precisamente

aquello que derivaría cualquier estudio lingüístico al terreno de la Pragmática. Cita Levinson un párrafo de *Principios de lógica y matemática* del alemán Rudolf Carnap (1938) para explicarnos esta situación:

Si en el transcurso de una investigación se hace referencia explícita al hablante, o para decirlo en términos más generales, al usuario del lenguaje (52), entonces la asignamos al campo de la pragmática... Si hacemos abstracción del usuario del lenguaje y analizamos solamente las expresiones y sus *designata*, nos hallamos en el campo de la semántica. Y, finalmente, si hacemos abstracción también de los *designata* y analizamos solamente las relaciones entre las expresiones, nos hallamos en la sintaxis (Levinson, 1989, p. 2).

Pese a ciertas ambigüedades en los trabajos conjuntos de Morris y Carnap, pasó a la historia la idea de que en los enunciados analizables por la Pragmática era determinante la referencia a los individuos de la enunciación, es decir, a las palabras deícticas e indécicas como “yo” y “tú”, y por un tiempo muchos filósofos se concentraron en analizar las expresiones de este tipo; sin embargo, señala Levinson que los estudios que hacen referencia a quienes usan el lenguaje son estudios demasiado amplios para solo ser lingüísticos “porque admite estudios tan no-lingüísticos como las investigaciones de Freud sobre los lapsus linguae o los estudios de Jung sobre las asociaciones verbales” (ibídem, 4). La Pragmática es, pues, una translingüística en el sentido en que trasciende la Lingüística o es más que la Lingüística.

En todo caso, Levinson corrige y amplía la definición de Pragmática de Carnap señalando que esta se compone de “aquellas investigaciones lingüísticas que hacen una necesaria referencia a aspectos del contexto donde el término *contexto* comprende la identidad de los participantes, los parámetros temporales o espaciales del evento de habla y (...) las creencias, conocimientos e intenciones de los participantes en este evento de habla, además de otros muchos más aspectos” (ídem). La Pragmática, al ser más compleja que otros estudios lingüísticos por la cantidad de aristas que se involucran en cada acto del habla nos es pertinente. Especialmente, el hecho de que sea el enunciador uno de sus elementos principales: el enunciador interviene, en algún momento, en el texto como uno de los múltiples personajes que toman los turnos de los actos de habla que se aprecian en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1982), la identidad de los personajes frecuentes (53) se “oculta” por las evoluciones o cambios de nombre que la autora generó, las creencias de las que participan se van descubriendo a medida que el texto avanza (y nunca llegan a descubrirse del todo) y sus creencias pueden ser

completamente opuestas entre una entrada y otra: uno de nuestros personajes es un héroe y, al mismo tiempo, es un asesino, como se verá en el capítulo III.

De lo que podemos estar seguros es de que la Pragmática no solo se ocupa de las anomalías oracionales ni se ocupa del lenguaje únicamente desde un aspecto funcional o se focaliza especialmente en la desambiguación de los enunciados; de igual modo, cualquier definición de Pragmática que no incluya al enunciador será poco pertinente, pues es él quien practica el uso de su facultad, quien usa su lengua como instrumento para relacionarse con su sociedad o producir textos, y en *La bucanera de Pernambuco* las múltiples voces que acompañan al enunciador son enunciadores también; asimismo, no podría definirse la Pragmática sin aludir al contexto, pues es el elemento no incluido por los aspectos semánticos y sintácticos; dicho esto, es necesario evidenciar el contexto de producción de esta obra pizarnikiana tanto como el contexto en que se desenvuelven las historias y diálogos que leeremos.

Levinson, además, señala unas características particulares de lo que se considera de posible contextualización dentro del análisis pragmático: lo que se transmite debe ser intencionado; sin embargo, como sostiene el psicoanálisis, ningún usuario de la lengua puede controlar completamente lo que enuncia: existen sentidos no previstos por el enunciador ligados al inconsciente. Sin embargo, existe una intención del autor para usar los enunciados que emplea: la escritura es un acto consciente, aunque intervengan elementos del inconsciente; además, si un texto literario es polisémico es porque el autor no puede predecir los modos en que va a ser interpretado.

Otra característica de la Pragmática es que también debe estar ligada al contexto en cuestión (interpretamos esto como el hecho de que el hablante no debería estar manifestando algo imaginado creativamente, sino lo que es real en su situación); valga decir que esta idea no se aplica en el ámbito literario, pues aquí se trabajan los mundos posibles y se hace referencia a lo no existente. El mundo posible de *La bucanera* es bastante deforme y sus situaciones son irreales, como el hecho de que exista un loro que estructura enunciados de forma consciente, sepa para quién los enuncia y pueda dar saltos hacia adelante o atrás en el tiempo.

Por otro lado, lo enunciado debe ser parte de un conjunto de contraste, y, finalmente, la expresión debe estar bajo parámetros de una gramática regular (el dialecto de alguna zona podría generar confusiones en lo enunciado). El autor acepta, sin

embargo, que estas características no son todo lo que debería considerarse, pero sí asegura que en el análisis debemos restringirnos al significado lingüístico sin las “condiciones veritativas”.

Ciertamente, si solo se considera lo verificable, estaríamos en el terreno de la semántica. Lo que sobra de ese análisis podría ser bien estudiado por la Pragmática. Afortunadamente, en *La bucanera*, el dialecto usado es bien conocido por los hablantes del español gracias a la evolución de las comunicaciones actuales, ya que nuestra autora era argentina. Ella usaba el dialecto porteño.

Aquí está el centro del análisis que pretendemos realizar: las implicancias de un poema (o de una obra de creación artística, en general) no pueden ser tomadas de forma rígida. Va a ser la Pragmática la disciplina que nos permita realizar el análisis de estos textos. Las relaciones generadas en los enunciados, entonces, escapan a los estudios sintácticos o semánticos. Si analizáramos lo literario bajo un criterio de verdad, estarían fuera de esta investigación diversas ideas pertinentes para la comprensión de un momento creativo; además, se debe considerar que los textos literarios pueden evaluarse en términos de verdad y falsedad al interior del mundo representado, pero no pueden ser evaluados en esta forma alrededor de los referentes externos.

Los elementos comunicativos de un enunciado son muchos y Levinson (1989) nos propone una lista para que comprendamos mejor la magnitud del análisis pragmático: 1. Condiciones veritativas o entrañamientos, 2. Implicaturas convencionales, 3. Presuposiciones (que no desarrollaremos en este trabajo) 4. Condiciones de fortuna, 5. Implicatura conversacional-generalizada, 6. Implicatura conversacional-particularizada, 7. Inferencias basadas en la estructura conversacional. Como se puede notar, algunos de estos son convencionales (generales) y otros, particulares (individuales). Además, estos elementos son propios de la comunicación oral: lo propuesto por Levinson no necesariamente es aplicable a la literatura, por ejemplo, las condiciones veritativas no (salvo dentro del mundo representado); tampoco las implicaturas conversacionales, puesto que leer un texto literario no es conversar con el autor ni con el texto: conversar es interactuar lingüísticamente. Nosotros añadiremos un acápite sobre la Teoría de la Relevancia.

Por ello, debemos advertir que *La bucanera de Pernambuco* está compuesto casi en su totalidad por diálogos entre los personajes. En estas estructuras conversacionales, aunque caóticas, encontramos los significados necesarios para interpretarla; es decir,

hemos realizado inferencias basadas en estas estructuras conversacionales, aunque fueran ficticias y no siempre afortunadas. Nuestras presuposiciones se habían establecido al construir el estado de la cuestión de esta investigación.

En tanto que muchos aspectos de la significación de un enunciado no pueden ser incluidos en la Semántica —como ya hemos señalado—, la Pragmática sigue siendo aceptada. Por ejemplo, el hecho de que entre los participantes de un acto comunicativo exista ironía, escapa de los límites de una disciplina rígida. Es mejor, pues, como señala Levinson, que los análisis se realicen hibridando teorías. Advierte, además, que no se debe pensar que la Pragmática no tiene elementos propios o una definición que la convierta en “las sobras de la Semántica” (54). La Pragmática estaba destinada a convertirse en el basurero de la Lingüística; en otras palabras, lo que la lingüística no puede analizar es tomado por la Pragmática, ya que recicla los elementos de la comunicación que no se pueden explicar lingüísticamente, pero sus principios, postulados y su carga teórica le dan un rango insoslayable dentro de los estudios del lenguaje, especialmente para una pobra prosística como la pizarnikiana, que —como señala Ana Nuño en el prólogo de *Prosa completa* (2014)— “(...) busca exaltar los poderes del lenguaje. Éste [sic.] es —y no la muerte o la locura o el suicidio— el gran motor de la obra de Pizarnik, cuyo funcionamiento exponen sobremanera los textos reunidos en el apartado «Humor»”. (Becciu Ed., 2014, p. 9).

Levinson establece que mientras la Semántica revisa el significado de la oración (aclaremos que es una construcción teórica); la Pragmática hace lo propio con el significado del enunciado (que —tomemos en cuenta— es una construcción real): un análogo de la oración emparentado con un contexto, aunque el autor advierte también que, a veces, el significado de la oración agota el significado del enunciado (Levinson, 1989), es decir, cuando el hablante pronunció exactamente lo que quería decir. Si esto sucediera, el análisis semántico y pragmático producirían el mismo resultado, lo que no se corresponde con el nuestro porque en los textos literarios trascienden muchas más significaciones que las que obtenemos uniendo los símbolos de nuestro código, como en “—¡Vayan al Ubre y al Prado y verán mi abolengo! Inclusive Ana de Abolengo fue mi tía y la apestólica Isabel —la de Colón— fue mi madrina”. (Becciu Ed., 2014, p. 161), texto en el que el personaje Pericles, que veremos detenidamente en el siguiente capítulo trata de defenderse de sus críticos aludiendo a dos museos: el Louvre y el Prado, y a dos

personajes de la realeza: Ana Bolena e Isabel la Católica para probar que su origen es noble; para ello, usa este juego fonético, juego frecuente en la prosa pizarnikiana.

Se evidencia la relación entre Pragmática y “contexto”, puesto que “comprender un enunciado implica mucho más que comprender las palabras enunciadas” (Levinson, 1989, p. 18). Es necesario que el hablante realice la interpretación (infiera) tanto lo que se ha comunicado previa o posteriormente como lo que se ha intercambiado con el receptor para una mejor comprensión. En el plano de nuestra investigación, podríamos ejemplificar esta situación cuando tratamos de traducir a un autor cuya lengua nativa no es la nuestra: el sentido de su obra creativa no será el resultante de traducir todas las palabras usadas en sus oraciones literalmente (traducción literal). Podríamos lograr una traducción relativamente apropiada si conociéramos el contexto de sus expresiones y las figuras del lenguaje (por ejemplo, las metáforas) que está empleando en cada frase, así como los niveles de uso que emplea en ciertas construcciones. Aun así, no tendríamos la seguridad de lograr un texto cercano al propuesto por el autor, ya que cada lengua y cultura posee sus particularidades. Por la dificultad señalada anteriormente, es más apropiada la traducción de sentido, en la que, como hemos descrito, se presta atención a lo dicho con las palabras y no al número de estas.

Alejandra Pizarnik es, afortunadamente, una autora en castellano, pero con claras influencias extranjeras: ya en el capítulo I de esta investigación hemos comentado su condición de extranjera, elemento empleado por ella en sus versos y en sus diarios. Al leer a Pizarnik, estamos leyendo mucho más que a una autora argentina. Estamos leyendo un bagaje inmenso: lenguas, costumbres, influencias académicas y de vida.

Pero ¿qué es lo que implica el contexto, elemento que hemos mencionado continuamente? Citando a Lyons (1977), Levinson (1989) enumera lo siguiente: 1. Conocimiento del papel social del emisor y destinatario en la comunicación, así como la posición social; a propósito de este elemento, debemos decir que es vital en nuestro análisis, puesto que Pizarnik enuncia desde la marginalidad y sus lectores son impredecibles, salvo que conozcamos a un lector en específico, que en este caso es el estudioso (la estudiosa), con lo cual declaro que mi contexto de lectura es el Perú (específicamente Lima) del siglo XXI, soy mujer, comunicadora social de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y simpatizo con la obra de esta autora argentina (55) (56) 2. Conocimiento de la situación espacial y temporal: esta interpretación es un acercamiento a su tiempo y espacio, ya que toda interpretación es un intento de ir al

cronotopo, en nuestro caso, al tiempo y espacio de producción del discurso de Alejandra Pizarnik, pero ese acercamiento implica que el crítico lleve consigo su tiempo y espacio al tiempo y espacio del otro; por ello, hemos debido recurrir a la lectura de su biografía y sus diarios. 3. Conocimiento del nivel de formalidad: estatus del receptor (lo que trataremos en el punto final de este capítulo con una breve explicación sobre la Teoría de la Relevancia), usos y costumbres de la sociedad en la que tiene lugar el acto comunicativo (a lo que ya aludimos en el punto 2 y será mejorado en el punto 6 de esta numeración) y la vía o canal comunicativo (que son sus obras impresas) 4. Conocimiento del medio: el estilo más apropiado a un canal en el ámbito literario sería el formal. 5. Conocimiento del contenido adecuado, elemento totalmente comprensible en la Lingüística, pero no en los textos literarios, puesto que, si en ellos se pudiera conocer el contenido adecuado, entonces no tendría sentido la interpretación. (La interpretación es necesaria cuando existe ambigüedad de sentido o cuando hay multiplicidad de sentido). Y 6. Conocimiento del campo que determina el registro de una lengua, o sea, el conocimiento de la sociedad en que ha aparecido el producto literario: tratándose de nuestra autora, no era un tiempo ideal. Para explicar este elemento del contexto (componente 6), quisiéramos compartir aquí la nota del editor de la carpeta facsimilar *Alejandra Pizarnik. Dos poemas iniciales* (carpeta nº 50/100):

Los mecanoscritos de los poemas que se incluyen en esta edición, primera versión de los mismos, fueron dejados por Alejandra Pizarnik a Juan-Jacobo Bajarlía, con quien tuvo una relación muy cercana en los primeros años de su carrera literaria. Como se puede ver, estos poemas se encuentran firmados como María Pisserno, esto lo explica el mismo Bajarlía, en cuyo estudio [sic.] los escribió Alejandra Pizarnik, diciendo: "... le propuse que firmara como *Alejandra Pizarnik* y no como *Flora Alejandra Pizarnik*. El cripto-antisemitismo de la última etapa peronista, alentada por los germanófilos, amenazaba con un estallido. Barajé, también, un seudónimo: *María Pisserno*, como yo mismo la llamaba cuando hablábamos por teléfono". Finalmente, cuando se publicó su primer libro, *La tierra más ajena*, utilizó su nombre completo Flora Alejandra Pizarnik. (Del Centro Editores, 2010, carpeta A)

El contexto en el que Alejandra Pizarnik vivió su vida-obra fue verdaderamente atribulado: golpes de estado, tomas de mando, levantamientos, toques de queda, la milicia en las calles, los alumnos de las universidades siendo reprimidos etc., y pese a que estos temas no influyeron en su obra (como se vio en el capítulo I, ella vivía alejada de todo lo cotidiano o pedestre), no le eran ajenos, incluso existen breves comentarios en sus diarios sobre ciertos sucesos.

Habiendo visto todo esto y basándose en que lo importante es la comprensión, la Pragmática para Levinson sería “el estudio del papel que desempeña el contexto en el significado del hablante (o del enunciado)” (Levinson, 1989, p. 30), y con lo citado anteriormente afirmamos que es la definición que nos avala.

También señala Levinson: “La pragmática es el estudio de la capacidad de los usuarios del lenguaje para emparejar oraciones con los contextos en que estas serían adecuadas” (íd.), basándose en conceptos como “adecuación” o “fortuna”. Así hemos debido realizar la estructura del capítulo III: emparejando lo poco de adecuación y de enunciados afortunados que pudimos rescatar. El problema de esta definición es que se analizaría la competencia del hablante de una sociedad ideal en la que no existen castas ni dialectos, o la competencia de un hablante ideal, que siempre se comporta de la misma manera o de acuerdo al contexto, situaciones prácticamente imposibles (y en el texto que analizamos estas situaciones han sido generadas premeditadamente).

La Pragmática es necesaria como disciplina lingüística en la medida en que sin ella los significados de cualquier gramática estarían incompletos: en muchos casos, solo se puede interpretar apropiadamente un enunciado si se toma en cuenta el contexto, ya que ciertos nexos y palabras cambian su significado de acuerdo con él: “(...) puede probarse que los principios pragmáticos del uso del lenguaje ‘descifran’ sistemáticamente en los enunciados más de lo que significan convencionalmente o literalmente”. (ibídem, 32), que es lo que Pizarnik señalaba, en su poema “La palabra que sana”, algo como que el lenguaje dice más de lo que dice (Becciu Ed., 2011); por ejemplo, el hecho de que las ironías solo puedan ser correctamente interpretadas bajo el conocimiento de un contexto nos mostraría que la Semántica y la Pragmática no existen la una sin la otra, o sea, son complementarias, no opuestas, y en la interpretación literaria siempre, de algún modo, se emplean ambas.

La Pragmática, además, tiene un gran rango de acción: es actual en cuanto a que los fenómenos que le interesan incluyen la inteligencia artificial (la interpretación literal de un enunciado realizada por una máquina no puede asegurar la comprensión de tal expresión), el dominio de aspectos culturalmente específicos de la interacción social (o deíxis social), la interacción conversacional (que por muy coloquial que pueda percibirse maneja todo un conjunto de aspectos, fórmulas y estructuras que no conocemos conscientemente aunque las pongamos en práctica en cada momento), entre otros fenómenos.

La teoría literaria ha tenido siempre por objetivo definir acertadamente qué es lo literario y con la idea de Roman Jakobson de que la función poética o estética del lenguaje quedó unida al elemento llamado “mensaje” se “han tratado de buscar la especificidad de la literatura en las propiedades formales del lenguaje con el que está construida” (Escandell, 1993, p. 235), pero, en verdad, dice la autora, no existe ninguna característica lingüística particular que defina a un texto literario: “no hay ni palabras, ni construcciones, ni tipos de estructuración particular que puedan considerarse exclusivos del lenguaje literario y que sirvan para caracterizar inequívocamente la literatura frente a lo demás” (ídem.); sin embargo, debido a que la literatura usa el lenguaje de forma particular “la adopción de una perspectiva pragmática puede contribuir decisivamente a delimitar con más precisión los criterios para establecer la frontera entre lo literario y lo no literario” (ibídem, 236); si bien esta diferencia no es materia de nuestro estudio, podríamos decir que hemos encontrado una prueba de que la Pragmática es una disciplina apropiada para analizar trabajos literarios.

Espezúa responde la pregunta de qué es lo que hace literario a un texto en *Todas las sangres en debate* mediante apuntes sobre la Teoría de la recepción (Jauss y Iser). Usa el concepto pragmático de “Horizonte de expectativas”, que hace depender al texto de su momento de recepción, lo que justifica la selección de estos textos pizarnikianos, que fueron marginados en un tiempo y valorados en otro: “Un texto no es producido ni percibido aislado de las experiencias, prácticas, conocimientos o expectativas estéticas”. (Espezúa, 2011, p. 174. Nota 48). El Horizonte de expectativas, señala, es un elemento dinámico, y es verdad: el canon, los gustos y las necesidades de la sociedad (los receptores del producto estético) cambian. Respecto de esto, debemos señalar la “concretización”, un concepto acotado por el crítico; la concretización es el “sentido cada vez novedoso que toda estructura formal, en tanto que objeto estético, puede actualizarse cuando las condiciones sociales e históricas de su recepción cambian” (ídem.); lo que convierte en arte, en Literatura, a la obra pizarnikiana es su propuesta: la transgresión, la emancipación (que, por cierto, no requirió de argumentos de género: su sexualidad – bastante ambigua, por cierto– la reservó para el ámbito íntimo, el de sus diarios), la resurrección de un surrealismo muy particular (hecho a medida), la resurrección del gótico (con *La condesa sangrienta*), entre otros. Pizarnik produjo con su obra una “actualización de sentido”, otro concepto empleado por Espezúa. La argentina, empleando temática, técnica y estilo, revaloró a sus autores predilectos y esenciales.

Así, hemos logrado responder dos preguntas que surgieron durante el desarrollo de esta investigación: a. ¿cuál es el valor estético de *La bucanera*? Es el que le damos nosotros como lectores. Como investigadores, nos hemos atribuido el papel de “voz autorizada” para retirar este texto de la posición neutral en la que lo ubica el canon y b. ¿por qué los textos pizarnikianos pueden ser considerados literatura? Podemos emplear la misma respuesta anterior: la relación entre el quehacer literario y el mundo depende de los receptores. Y Pizarnik fue eficiente en comunicarnos las falencias del lenguaje. Lo logró de tres maneras: a. diciéndolo subrepticamente en sus primeros poemarios, b. diciéndolo de forma directa en sus últimos textos poéticos y c. empleando agramaticalidades de forma expresa. Cumplió su propósito (“intención” en la Pragmática): mostró la ineficacia del código: único vehículo y, pese a ello, problema persistente.

Escandell (1993) refirió a Austin respecto de si existe un “lenguaje literario”, particularmente al libro *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (1968), en el que el autor apunta a los usos “no serios” del lenguaje. Debido a que Austin brinda un ejemplo sobre Walt Whitman, se sobreentiende que este uso “parásito” del lenguaje es el lenguaje literario, que es particular. Y es apropiado apuntar aquí que, ya que hemos estado hablando del receptor/lector, en nosotros, como parte del circuito comunicativo literario, se produce un efecto al enfrentarnos con el texto: “los lectores sabemos de antemano que no cabe esperar que se satisfagan los principios que rigen los intercambios cotidianos (...) tiene que haber algo en la literatura que la aparte de los usos ordinarios del lenguaje”. (ibidem, 237)

A pesar de lo explicado anteriormente, creemos apropiado manifestar las diferencias entre la Pragmática lingüística y la Pragmática literaria: comencemos diciendo que el emisor (llamado así en la primera) será ahora conocido como autor, quien no conoce a las personas a las que se dirige; su comunicación no se produce por una necesidad informativa, sino por la necesidad de trascender en el tiempo y contar con un público. El lector (receptor en la lingüística), a su vez, es quien tiene la necesidad de acercarse al enunciador (no tiene la actitud parcialmente pasiva que posee en el modelo hexagonal de la comunicación). En la Literatura, el contexto no es necesariamente compartido por el enunciador y el receptor, como lo es en la Pragmática lingüística, cuyos postulados han sido planteados idealmente para una comunicación directa y bidireccional, enunciados asentados en un contexto particular, mientras en la Literatura,

se produce un encuentro de horizontes contextuales. En la Literatura, el mensaje es único en su forma para todos los lectores y no cumple necesariamente una función informativa o, mejor diremos, no la cumple únicamente; en la Literatura, se trabaja con enunciados fingidos (lo enunciado por un personaje), mientras que la Lingüística usa en sus corpus enunciados reales. Por otra parte, el código, en la Literatura, se emplea de una forma estética, y las convenciones y prohibiciones dependen del género en el que se esté produciendo el texto de creación. Finalmente, respecto de la referencia, en la Literatura, el enunciado está separado de la situación comunicativa básica, así que la función de referencia no puede ser la misma que para la Lingüística. Sin embargo, como apunta Searle (1969), citado por Escandell (1993): “Las convenciones de la ficción no cambian el significado de las palabras u otros elementos lingüísticos”. (ibídem, 240). La ficción, sabemos, siempre está basada en la realidad.

Se concluye, de lo explicado anteriormente, que la Pragmática es apropiada como método y teoría de nuestro análisis. Es absolutamente imprescindible para obtener de los enunciados más de lo que dicen las palabras, como es materia de esta disciplina y como —ya mencionamos— Pizarnik pretendía a lo largo de su obra.

2. La deixis

La deixis es “La manera más obvia en que la relación entre lenguaje y contexto se refleja en las estructuras de las lenguas” (Levinson, 1989, p. 47). Esta consiste en “señalar” las circunstancias de la enunciación, básicamente mediante demostrativos, pronombres de la primera y la segunda persona, así como el tiempo del verbo y los adverbios específicos de tiempo y lugar. La deixis permite conocer al enunciador, porque los únicos datos que tenemos para reconocer al enunciador del discurso están en el discurso mismo (57).

Considerando que “las lenguas naturales están diseñadas principalmente (...) para ser utilizadas en la interacción cara a cara” (id.), de no existir información deíctica en un enunciado propio de la comunicación básica informativa, no se lograría la interpretación buscada por la Pragmática lingüística.

En el nivel oral, estamos frente a la interpretación lingüística: en la entrevista realizada por Martha Isabel Moia en 1972 a Pizarnik (aludida en el capítulo I), esta responde sobre la preocupación de no encontrar una frase enteramente suya: “Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié

(...). Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería” (Becciu Ed., 2014, p. 514), con lo que Pizarnik acepta que su “yo” ha tomado una forma dentro del poema; vemos que en su discurso oral se reconoce, lo que nos obliga a buscarla en un contexto escrito: “Me estoy destruyendo con cigarrillos y comida. Mi cuerpo no soporta más (...). Siempre he sentido que yo estaba destinada a una vida excepcional. [ϕ] No sé cómo saldré de todo esto, si [ϕ] llegaré a salvarme o si lo mejor será suicidarme ahora mismo” (Becciu Ed., 2013, p. 318) (58). Asimismo, es pertinente conocer la deíxis sobre sí misma en su escritura.

En el poema “Hija del viento” de *Las aventuras perdidas* (1958), Pizarnik escribe: “(...) Pero tú te abrazas / como la serpiente loca de movimiento / que sólo [sic.] se halla a sí misma / porque no hay nadie. // Tú lloras debajo de tu llanto, / tú abres el cofre de tus deseos / y eres más rica que la noche. // Pero hace tanta soledad que las palabras se suicidan” (Becciu Ed., 2011, p. 77) (59); pese a que en el texto de creación literaria es más complicado acercarnos a la deíxis debido a que el autor puede jugar a ser otro, consideramos que no es el caso. Se vuelve notorio para los lectores asiduos de la escritora argentina que así como en el texto anterior, emplea el pronombre de segunda persona para hablarse desde afuera a modo de aleccionarse, en el que viene (“Solo un nombre”), es ella misma quien está bajo sus palabras (o “llora debajo de su llanto”, como transcribimos líneas arriba):

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

(Becciu Ed., 2011, p. 65)

Levinson, por la gran gama de información deíctica que existe, advierte que a la deíxis se le considera parte de la Semántica; sin embargo, tomando en cuenta que la información tiene que ver con el contexto en que es enunciada en muchos casos, en verdad se encuentra entre esta esta y la Pragmática, pero siendo básicamente un asunto pragmático. Es obvio el hecho de que la forma de comunicar una idea sobre el entorno va a ser distinta si la expresa un niño, un joven o un anciano, una mujer o un hombre, un enunciador común o el autor de una obra literaria; también es obvio que no todos los enunciados que producimos son lo suficientemente específicos, que no siempre estamos hablando “en serio” (que es lo que constituía un texto literario para Austin), etc. Básicamente, lo que todos los oyentes hacemos al decodificar es completar (interpretar)

la información que se nos da en base del contexto en el que la escuchamos y en base de nuestra experiencia.

Ha habido un gran interés en los deícticos desde el plano filosófico. Se ha pretendido llegar a una reducción de los enunciados de forma tal que no requieran basarse en el ambiente para ser entendidos; consideramos que esto es prácticamente imposible, puesto que los enunciados filosóficos también son contextuales: cada corriente de pensamiento que se ha posicionado en un lugar relevante desde el inicio de la historia del hombre ha respondido a lo que se viviera económica, política o socialmente. Reducir los enunciados a este punto es quitarle a la Lingüística la posibilidad de investigar las gamas del uso de los referentes en las diversas lenguas maternas alrededor del globo.

Estudiosos como Searle, por otro lado, han visto en la referencia un tipo particular de acción, pues en el acto del habla, la referencia implica un gesto. Y también es cierto que cada índice desempeña un papel: a veces se centra en el sujeto referido. El enfoque filosófico, finalmente, no alcanza a expresar la gran gama de usos de los índices, a diferencia de la lingüística, que busca describirlos.

Si para Lyons la referencia deíctica debería ser la primera de las referencias porque es nuestra forma de materializar nuestro mundo cuando aún no hablamos, entonces ¿qué es la deixis? ¿Es un rezago de nuestra infancia? ¿Es el retorno constante a los orígenes de nuestra expresión?, porque es evidente que todos los enunciados tienen un grado de dependencia respecto del contexto.

Lo anterior solo nos llevaría a confirmar lo que hemos mencionado de otras maneras: la intención de la filosofía de reducir los índices le quita naturalidad a la lengua, pues nuestra lengua los posee y la labor de la Lingüística es mostrarnos cómo se emplean. Para Levinson, al menos, esta reducción es imposible: "(...) la pragmática es (...) anterior a la semántica (...) no todos los aspectos de la deixis pueden tratarse veritativamente" (Levinson, 1989, p. 52). Concluimos entonces, hasta este punto, que la deixis es indesligable del contexto de la enunciación.

En lo que el enfoque filosófico podría ayudar es en aclarar que el significado no puede ser constante si las circunstancias cambian, que solo un contexto específico puede expresar proposiciones definidas y que los índices vendrían a ser variables del contexto. Y es que la Pragmática se diferencia de la Semántica por la relación que el contexto tenga con el enunciado. Es el papel que cumple el contexto lo que marcará la

división. Si realmente es este necesario para la interpretación y la comprensión de un enunciado, estamos en el terreno de la Pragmática.

Otro enfoque de estudio es el descriptivo, y Levinson (pese a señalar —para su tiempo— que no existían muchos estudios de ese tipo) realiza unos apuntes para brindarnos un marco. Nos señala que las categorías tradicionales de la deixis son las siguientes (60):

2.1. Deíxis de persona

Es la que implica el papel de los hablantes en la enunciación: la primera persona, quien encodifica; la segunda persona, quien decodifica; y la tercera, que no habla ni recibe. Estas categorías deícticas son los elementos básicos de un texto literario: quién enuncia, a quién se dirige y de quién se enuncia. Por ejemplo, para la narratología, el narrador se representa con la primera o la tercera persona (61). Todas las personas se manifiestan en los pronombres y en sus correspondencias con el verbo (concordancia de persona y número con el predicado), como vemos en el inicio de “Cantora nocturna” (1966), de *Extracción de la piedra de la locura* (1968).

La que murió de su vestido azul (62) está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto...(Becciu Ed., 2011, p. 213)

2.2. Deíxis de lugar:

Aquella que señala situaciones espaciales relacionadas con las personas en el acto del habla. Explica la cercanía o lejanía del hablante respecto del objeto referido. Hemos considerado como ejemplo para mostrar la deíxis de lugar en Pizarnik el poema “Moradas”, de *Los trabajos y las noches* (1965), que se compone solo de complementos circunstanciales que indican lugar. Es en estos lugares en los que encuentra un espacio o morada ¿para vivir?, ¿tal vez para crear?:

En la mano crispada de un muerto,
En la memoria de un loco,
En la tristeza de un niño,
En la mano que busca el vaso,
En el vaso inalcanzable,
En la sed de siempre. (Becciu Ed., 2011, p. 205)

Además, qué importante para un autor con tan fuerte vocación de errancia —como Pizarnik— realizar poemas en los que se muestren sus lugares de refugio dentro de la escritura, o la escritura como único refugio, como ya se señaló en el capítulo I. La deíxis de lugar para Pizarnik es, pues, muy particular: en su diario señala a la escritura y en sus poemas señala los múltiples lugares que su escritura íntima y oscura le permite: la mano crispada del muerto alude al rigor mortis, o sea, la muerte que sobrevino en solitario, sin nadie que pudiera asistirle; la memoria de un loco, como elemento inexistente, puesto que solo podría aludir a recuerdos o elementos falsos por producto de sus alucinaciones (probablemente ella misma se considere este loco por su depresión clínica, que la llevó a posteriores internamientos e intentos de suicidio); la tristeza de un niño, como idea contradictoria, puesto que la imagen de un niño se asocia más con la alegría propia de su desconocimiento de las atrocidades del mundo; la mano que busca el vaso y el vaso inalcanzable, así como la sed de siempre terminan por redondear el significado del poema: no existen moradas para nuestra autora y el decirlo en la escritura es tener (otra paradoja pizarnikiana) dónde morar.

2.3. Deixis de tiempo:

Señalada por el tiempo en que se enunció, que no necesariamente es el tiempo de recepción del enunciado. Nuestra autora enunció entre 1955 y 1971, y aunque sus poemas no poseen un tiempo definido, jugó con la deíxis de tiempo (mediante adverbios de tiempo, que aquí hemos colocado subrayados) para crear, como ocurre en su poema “Las grandes palabras”, también de *Los trabajos y las noches* (1965), que es una especie de sentencia:

aún no es ahora
ahora es nunca
aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca (Becciu Ed., 2011, p. 187)

En la escritura de un poema, no se requiere, como es obligatorio en la narrativa, la aclaración de un tiempo, pero podemos ver aquí, y relacionando con la deíxis de lugar, que nuestra autora desea poner de manifiesto que así como no existe un lugar, tampoco existe un tiempo. Nunca más claros —para los lectores de la obra pizarnikiana— la sensación de angustia existencial y la sensación de

hartazgo de la vida de la que hablan otros estudiosos de la obra de la argentina. Sensación que va creciendo conforme van sumándosele años a la vida de nuestra autora. Desde nuestra percepción, el poemario del que hemos extraído los últimos dos ejemplos —*Los trabajos y las noches* (1965)— es el más logrado de su producción. Sin llegar aún a verse avasallada por sus fuertes crisis depresivas, muestra por primera vez esa unión entre vida y obra que es la prueba de su “surrealismo innato”.

2.4. La deixis de discurso y e. La deixis social:

La primera consiste en el uso de los pronombres “este”, “ese” o “aquel” (también sus femeninos y plurales); la segunda señala diferencias sociales entre los participantes de la enunciación (hablante-oyente; en nuestro caso, autor-lector, aunque también entre el hablante y el referido), y es que la deixis ideal es aquella en que los participantes se encuentran en la misma situación, frente a frente. Señala Lyons (1981) citado por Levinson (1989): “(...) Hay muchas cosas de la estructura de las lenguas que solo pueden explicarse bajo la asunción de que se han desarrollado para la comunicación en la interacción cara a cara. Esto es claramente así por lo que se refiere a deixis”. (Levinson, 1989, pp. 55-56).

Entonces, cabe preguntarse, ¿el discurso de Pizarnik hace alusión al discurso de Pizarnik?, es decir, ¿existe deixis del discurso en sus textos? Sí. O al menos existen referencias de algunos textos en otros: en *CASA DE CITAS* (uno de sus *Relatos* (63)) usa la frase “Dijiste que me fuera. Intento hacerlo desde que me parió mi madre”, tal como la usa en su obra teatral *Los perturbados entre lilas* (1969); de aquí también se extraen textos para *DIVERSIONES PÚBLICAS*: “Hay cólera en el destino puesto que se acerca”, “¿Y cuándo vendrá lo que esperamos ¿Cuándo dejaremos de huir?” o “¿debo agradecer o maldecir esta circunstancia de poder sentir amor todavía a pesar de tanta desdicha?” (Becciu Ed., 2014, pp. 132-135).

Los textos de los últimos años en la vida de la autora argentina fueron de constantes prestamos entre ellos, aunque, en verdad, siempre empleó así todo lo que escribía o leía. En su artículo *Pasajes de Michaux* (1964) usa una frase que luego repite en la entrevista que le hace Martha Isabel Moia: “el poeta es el gran terapeuta” (Becciu Ed., 2014, p. 312). En sus diarios, que evidentemente serían

publicados puesto que fueron corregidos, Pizarnik habla también sobre sus textos “Martes, 27// Desperté a las 10:30 h. Corregí un cuento de 7 renglones. Me / gustaría hacer relatos breves” (Becciu Ed., 2013, p. 700) o “Viernes 31 // Reescribí tres páginas del diario de 1962. Dificultad con los verbos con la estructura de la frase (...)” (Becciu Ed., 2013, p. 689). La deixis del discurso se emplea para verificar la coherencia textual y Pizarnik se reitera a sí misma en muchas oportunidades.

En cuanto a la deixis social, debemos señalar también que en *La bucanera de Pernambuco* se hace una distinción fuerte entre autor y lector; en varias de sus entradas se alude a este último como un ser inferior o que no está capacitado para entender la prosa pizarnikiana. En *DIVERSIONES PÚBLICAS*, una de las reiteradas veces que usa este tipo de deixis como recurso:

A pesar de todo la divina comedia continúa representándose en los bajos fondos de la vidurria. Por tanto les digo, lectores hinchas, que si me siguen leyendo tan atentamente dejen de escribir. En fin, al menos disimulen. (Becciu Ed., 2014, p. 133)

El enunciador detiene su texto para dirigirse a su receptor y aconsejarle que disimule entenderla, pues si atendemos a la meta de la autora (crear un nuevo lenguaje o realizar la “gran obra en prosa” de la que hablaba en sus diarios), ¿de qué serviría todo esfuerzo escritural si no se pudiera completar el trinomio autor-obra-lector?

Quisiéramos aquí realizar una nota respecto de la relación entre Pizarnik y sus lectores manifestada en *La bucanera de Pernambuco*. Considerando que es el receptor parte de los elementos que intervienen en el discurso y que en la obra que analizamos se nos hace parte de él, ¿se nos impulsa a leer?, ¿se nos advierte lo que vendrá en el texto?, ¿se trata de detener nuestro empeño de llegar al final de *La bucanera*? Las tres preguntas pueden contestarse con un sí y un no a la vez. Veamos:

Recordará el lector que, no bien nació Buda, la gente vio a Asita, el ermitaño n.º 122, bajar del Himalaya pegando saltitos con un solo pie puesto que tenía un solo pie. (Becciu Ed., 2014, p. 99)

El chambergo se le cayó rodando, haciendo repentinamente visible una especie de sombrero hongo color magenta con plumita sombreada por una

sombreadora que te somorgujará en una vespasiana, horrífico lector, si te reías de los sombreritos de Rictus. (Becciu Ed., 2014, p. 113)

En fin, quécarajo, le dio una biaba que arrastró con el Papa, con la pluma y con la concha de tu hermana, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...* (Becciu Ed., 2014, p. 135)

Lector, mirá que yo también me aburro. (Becciu Ed., 2014, p. 155)

Para más perorar, juná el Larousse, hipócrita lector, mi bolu... (Becciu, 2014, p. 159)

Vos, lector, pedís diálogos, no paisajes. Pero en este lago caen lamentos, palabras, nombres... (Becciu Ed., 2014, p. 159)

Se trabaja, de cierta manera, la idea del lector ideal: si no sé quién es Buda, si no tengo a la mano un Larousse, si no entiendo que no voy a imaginar un paisaje leyendo estos textos (no me encuentro en una narración cualquiera), como receptor, estoy excluido del texto. Estas líneas que nos dedica la autora pueden ser tomadas de dos formas: Pizarnik trata de producirnos un rechazo hacia el texto, en cuyo caso no quedaría otra opción que abandonarlo, o solo está jugando a producirnos más curiosidad, pero con las reservas de que no tendrá responsabilidad si no le entendemos. Se comentará más sobre esto en el capítulo III.

Y no solamente somos parte de la deíxis social en el discurso pizarnikiano, sino que a veces somos sus referidos:

—Doctorchu, del dichu al hechu hau mucho trechu. Acá no entendemos tanta cosa. Y sobre todo ¿qué van a decir los lectores?

—Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. (Becciu Ed., 2014, p. 117)

La supieron los discípulos de Orgasmo, autor de una adamantina chupada de medias al loquero cuyo título mis pajericultos lectores conocen. (Becciu Ed., 2014, p. 156)

Regresando a la deíxis, la relación entre esta y el trabajo que nos ocupa llega a un punto álgido cuando Levinson señala que el análisis deíctico es egocéntrico. Esto, invariablemente, nos anima a pensar en el “yo lírico”, en el tono intimista de cualquier poeta que, como Pizarnik, nos habla desde su primera persona; ya en el capítulo I habíamos considerado el poema del que se extrae este fragmento: “mi primera persona está herida / mi primera persona del singular” (Becciu Ed., 2011, p. 398). El texto lírico se caracteriza por ser un enunciado del yo, por la subjetividad expresada en sus enunciados, por la concentración de

información y por la brevedad. La lírica es el discurso del yo; por lo tanto, son géneros líricos los poemas, las memorias, las cartas, los diarios, las autobiografías, etc., y Alejandra Pizarnik ha producido en casi todos estos géneros.

La deíxis, pues, está anclada a los siguientes puntos del evento comunicativo (parafraseamos y adaptamos la pág. 56 de *Pragmática* de Levinson):

- a. La persona central es el hablante (en nuestro trabajo es el equivalente al enunciador del discurso literario, que puede ser el narratario o el yo lírico, y que pueden coincidir o no con el autor),
- b. El tiempo, que es el tiempo central en que el hablante produce el enunciado (aunque en nuestra tarea debería dividirse en el tiempo del relato y el tiempo de la historia). La autora real Alejandra Pizarnik habla de sí misma como si fuera otra Alejandra Pizarnik para lo cual construye personajes con otros nombres que poseen sus características (se llama a sí misma “viajera” en el poema “La última inocencia”, del libro del mismo nombre de 1956, lo que nos remite a su vida personal, a su condición de paria).
- c. El lugar central es aquel en que el hablante produce la enunciación (que para nuestra consideración sería el lugar de producción del autor y el lugar de producción del narratario),
- d. El centro del discurso es el punto en que el hablante se encuentra al producir su enunciado; podríamos decir que es la ideología o punto de vista (65) y
- e. El centro social es la posición social del hablante respecto de los destinatarios o los referidos en general.

Queremos desarrollar, respecto de la obra pizarnikiana, los puntos del evento comunicativo: Pizarnik es el “centro” de casi todas sus creaciones estéticas, a veces aludiendo directamente a su yo, a veces usando maneras indirectas de referirse a sí misma, es decir, se vale de la adopción de ciertas formas, de acuerdo con el género que esté desarrollando o la idea que quiera comunicar. Ya en el capítulo anterior, habíamos señalado —a propósito de *Los perturbados entre lilas*— la intervención de la autora con rasgos de su personalidad en los personajes Seg, Car o Litwin, por dar un ejemplo. El “tiempo central” del producto literario de Pizarnik no está señalado; es decir, es el presente, normalmente, y es natural la escogencia de este tiempo, pues así se logra un mejor efecto, una impresión más viva. Pizarnik siempre nos conmina a vivir con ella la imagen desarrollada por su texto poético, como en “Yo canto. / No es invocación. / Solo nombres que regresan.” (Becciu Ed., 2011, p. 149), “el lugar central” es su intimidad y el “centro del discurso” pizarnikiano es de dolor existencial, la angustia, el hastío por la vida

(un tipo de anarquismo vivencial). Respecto de “centro social”, es un centro femenino que habla desde la marginalidad, es la poeta irreverente que no pertenece al canon (pero que —sabemos— ha sido premiada con becas muy importantes (66)) y que, al cuestionar constantemente el poder del lenguaje (sobre todo al final de sus días), se sitúa en la posición de ventaja del sujeto creador omnisciente que nos alecciona. Sus últimos textos, pese a su apariencia (Nos referimos especialmente a *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*), nos colocan en una posición de subordinación frente a ella como encodificadora del texto creativo: como si fuera la única persona que supiera cómo liberar el lenguaje (67). Mientras en contextos de comunicación cotidiana y bidireccional, esta jerarquía, si existe, es secundaria, y el rango social, espacial y temporal lo adquieren intermitentemente el hablante y el oyente al ir intercalando sus funciones en el acto de intercambiar información de cualquier tipo; al leer la obra de nuestro análisis nos sentimos, por múltiples razones (el lenguaje obstruyente y las constantes aseveraciones sobre nuestra inferioridad como decodificadores, que ya hemos citado), constantemente en desventaja.

3. Implicatura conversacional

3.1. Definición y máximas

Es, probablemente, la noción pragmática más importante, pues permite explicar cómo puede interpretarse más de lo que se dice (es decir, como puede significarse más de lo que ha sido enunciado). El discurso literario es por definición uno que implica demasiados sentidos, implica incluso lo que no puede decirse: el lector percibe o intuye que existe algo que quiere decirse y no se dice. En los textos pizarnikianos, encontramos, por ejemplo, que todo está lejos, que todo es inalcanzable. No es para menos: si el lenguaje hace (como señala Pizarnik en “Linterna sorda”, de *Extracción* (1968): “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (Becciu Ed., 2011, p. 215)), pero no es perfecto (como señala Pizarnik en “La palabra que sana”, de *El infierno* (1971): “Esperando que el mundo sea desterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa” (Becciu Ed., 2011, p. 283)), no puede decir exactamente

lo que es el referente, entonces se crea la sensación de que nada es asible. Por ello, insistimos en el uso de la Pragmática.

Para aclararlo lingüísticamente, usaremos una variación del ejemplo propuesto por Herbert P. Grice (1967), citado por Levinson (1989). Ante una virtual pregunta: “¿Desayunamos?”, la respuesta: “¡Pero si ya va a ser mediodía!” implicaría que 1° El receptor no ha desayunado, 2° El receptor no desea desayunar, 3° La decisión del receptor de no desayunar tiene que ver con la hora, 4° Los parámetros del receptor sobre las horas de la comida son bastante rígidos (no desayunaría cerca de las 12 pm) y 5° Para el receptor el mediodía es más un horario en el que se deben realizar actividades diferentes a las del desayuno (por ejemplo, almorzar). Con estas cinco respuestas, hemos tratado de agotar las interpretaciones de “¡Pero si ya va a ser mediodía!”. La inferencia que es la implicatura conversacional “parece ofrecer algunas explicaciones funcionales significativas de los hechos lingüísticos”. (Levinson, 1989, p. 89)

Es importante el abordaje de un ejemplo como el anterior, puesto que nos muestra lo amplio que es el mundo de la interpretación. Cada receptor se acerca al texto con sus propias creencias, presuposiciones y vivencias, y la interpretación se construye a partir de ellas: tanto de las que contraste como las que comparta con el producto estético.

(...) la laguna existente entre lo que literalmente se dice (...) y lo que se transmite (...) es tan substancial, que no podemos esperar que una teoría semántica proporcione más que una pequeña parte de una explicación de cómo nos comunicamos usando el lenguaje. La noción de Implicatura ofrece la posibilidad de superar tal laguna, dando una explicación de cómo se transmite efectivamente gran parte [de un enunciado]. (Levinson, 1989, p. 90)

La implicatura es un tipo de inferencia intencionada que constituye un ejemplo pilar de los fenómenos lingüísticos: es un ejercicio que muestra, de forma eficiente, que la enunciación es más que la organización del lenguaje. Además, los principios de la implicatura están muy extendidos en las lenguas; es decir, “[ofrece] explicaciones funcionales significativas de los hechos lingüísticos” (ibídem, 89). La teoría de la implicatura, entonces, señalará el modo del cual pueden transmitirse inferencias no convencionales en tanto satisfagan el criterio de construcción de un mensaje.

La implicatura es capaz de aclarar el vacío entre lo que se dice y se quiere verdaderamente decir, o entre lo que se dice y se interpreta; además, tiene la posibilidad de simplificar la estructura y el contenido de los enunciados. Desde cualquier análisis, el resultado común sería que las palabras son vagas y sumamente contextuales: dependerán exclusivamente de su entorno situacional y lingüístico. Para mostrarnos esto, Levinson (1989) usa el ejemplo de la bandera. En “La bandera es blanca”, se implica que la bandera es completamente blanca y en “La bandera es blanca y roja”, se ha señalado que la bandera es parcialmente blanca.

La implicatura nos ofrece soluciones viables a los problemas surgidos en la interpretación; su estructura es estable, a pesar de que la Pragmática aplica a situaciones variables. Cuando se consideran las implicaturas (las condiciones lingüísticas específicas de cada contexto), “las diferencias radicales entre lógica y lenguaje natural parecen esfumarse” (ibídem, 92).

Justamente, este es el esfuerzo que se ha realizado consciente y consistentemente en el capítulo III de esta investigación. Gracias a la implicatura, podemos contradecir a la estudiosa pizarnikiana María Negroni, quien señalaba — en su estudio crítico titulado *El testigo lúcido* (2003)— que los textos de *La bucanera de Pernambuco* son inasimilables. Desde nuestra perspectiva, todo es pasible de interpretación. Además, no tiene sentido la interpretación que no busca clarificar el sentido de un texto, aunque, aparentemente, no tenga sentido.

Aspectos tan básicos de la comunicación como las muletillas “bueno”, “a propósito”, “en ese sentido”; las tautologías; las metáforas; entre otros elementos son enunciados que no podrían ser abordados íntegramente por estudios filosóficos o de la lógica proposicional sí tienen un valor pragmático en el texto estético y, especialmente, considerando que *La bucanera* es un texto plagado de conversaciones y que la Pragmática es un estudio bastante actual respecto del resto de estudios lingüísticos es pertinente traer a colación a Paul Grice (1913-1988), quien propuso las ideas clave para el análisis pragmático en 1967, aunque ya en el plano filosófico se hubiera discutido la necesidad de analizar la implicatura.

La teoría del significado-*nn* de Grice es una teoría que explica cómo se puede lograr la comunicación en ausencia de cualquier medio convencional para usar el mensaje, y la literatura es, justamente, un medio no convencional. Es la segunda teoría de Grice la que desarrolla el concepto de implicatura; es decir, una

teoría de cómo la gente usa el lenguaje: “La sugerencia de Grice es que existen un conjunto de asunciones envolventes que guían el transcurso de la conversación”, (ibídem, 93). Efectivamente, Grice propone cuatro máximas de la conversación, las cuales forman el principio envolvente, que es el “cooperativo”. A saber, la “máxima de calidad”, que implica enunciar ideas verdaderas y comprobables (en las que uno cree aquello que asevera y espera que el otro lo crea, así como si se solicita una información es porque se la necesita); la “máxima de cantidad”, que exige ser lo suficientemente comunicativo: proveer información suficiente (toda la información que exija el entorno, pero no más de la necesaria); la “máxima de pertinencia”, que implica construir enunciados idóneos (si no usáramos esta máxima, nuestros enunciados parecerían encontrarse desconectados unos de otros (68)); y la “máxima de manera”, que supone la construcción de enunciados sin ambigüedades, ser claro e ir al punto sin desviarse del tema.

Estas máximas representan lo que debería emplear cada hablante para comunicarse eficientemente, aunque “nadie habla así en todo momento” (ibídem, 94). La enunciación, desde nuestra perspectiva, es un acto de confianza; o sea, como hablantes suponemos que el oyente realizará su mejor esfuerzo para entendernos/atendernos y, así mismo, nosotros le brindaremos la información de la manera más eficiente posible, y esperamos que ocurra lo mismo al intercambiar papeles en el acto de la comunicación.

Consideramos que esta “muestra de confianza en el otro” se produce en el terreno literario a forma de “salto de fe”, pues la retroalimentación es prácticamente nula y, si se da, no será directa. El autor requiere ser muy eficiente a nivel comunicativo, así que realizará su mejor esfuerzo. El lector también: deberá concentrarse, imaginar, interpretar y relacionar. Mientras el texto sea más complicado, el lector requerirá de un esfuerzo mayor. ¿Cómo es entonces la recepción de un texto pizarnikiano abstruso como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*? ¿Cómo es el lector de este tipo de texto? Y ¿cuál sería el lector ideal del mismo? Ya hemos respondido parcialmente esta pregunta, pero es necesario preguntarse esto constantemente, puesto que el proceso creativo es mucho más complejo que la configuración de una conversación. En el plano lírico, compromete, como ya hemos señalado, la intimidad del autor. El discurso literario —debemos decir— viola todas las máximas propuestas por Grice, y lo hace porque

estas máximas pertenecerían a un texto comunicativo ideal: supondría una comunicación mecánica. Responderemos mejor a las preguntas anteriores al finalizar este capítulo en el punto 6: la Teoría de la Relevancia.

Por ejemplo, Pizarnik, en la obra que analizamos, viola la máxima griceana de calidad al señalar que “Tu rosa es rosa. / Mi rosa, no sé” (Becciu Ed., 2014, p. 132) es un poema de Gertrude Stein, lo que es falso (como explicaremos en el capítulo III), o cuando le dedica sus entradas a personajes inexistentes, como ocurre en el paratexto de CINABRIO EN CIMABUE, dedicado a Gregoria Malasuerte; viola la máxima de pertinencia, por ejemplo, en el primer texto que conforma DIVERSIONES PÚBLICAS, puesto que al no existir ningún verbo principal, la comparación entre Jesús y Judas con Lavoisier y Lavater queda sin sentido:

Como Jesús y Judas, qué amigos eran, iban a ver las series del brazo y tomaban helado del mismo cucurucho, como Lavoisier y Lavater. (id.)

Rompe también con la máxima de pertinencia al emplear palabras inventadas, rebuscadas o propias del dialecto porteño, o expresiones muy extensas enlazadas unas con otras (como un discurrir del pensamiento), lo que obstruye la comprensión del texto, como sucede en LA POLKA:

Un mes después, Lotario aumentó a 83 las veces de abrir y cerrar el frasco. Pero también aumentó la biaba: 6 por nodioche. En cuagando a nuestra Coa, dulce como una boa, digo como una cabra, y enredada a su mishín como una cobra, parecía Catalina de Prusia poniéndose hodorono en las supersticiosas axilas que comentaremos exhaustivamente el año próximo pues razones ajenas a nuestra voluntad impiden un desarrollo conspicuo y pingue del tema. (Becciu Ed., 2014, p. 124)

De algún modo, nuestro oyente siempre trata de “entendernos”, de relacionar las ideas que le comunicamos y, por otro lado, aunque alguno de los requerimientos del hablante no haya sido atendido de forma directa o clara (respuesta no cooperativa), será imposible no inferir alguna idea, no producir alguna conclusión o no tomar partido por alguna interpretación posible, porque “todo comunica”, como hemos señalado en el capítulo I: siempre entablamos alguna relación, siempre interpretamos la respuesta del otro como cooperativa (69). Las inferencias de las que hablamos existen para asegurarnos las respuestas que requerimos, y que estas hayan sido configuradas con tanto interés como fuera hecha una virtual pregunta, es decir, para asegurar la cooperación.

(...) sólo [sic.] mediante la asunción contraria a las indicaciones superficiales pueden las inferencias aparecer en primer plano. Esta es la clase de inferencia que Grice denomina implicatura, o más apropiadamente implicatura conversacional (Levinson, 2014, p. 94).

La lingüística, señala Levinson, se ha interesado por la implicatura en cuanto se traspase el límite del contenido semántico del contexto lingüístico, es decir, se infiera. Estas inferencias serán las implicaturas conversacionales. Sin embargo, se debe considerar que quienes implicitan son los hablantes. En la construcción oracional, lo que existe son las referencias, relaciones lógicas, etc. Se va, entonces, a analizar desde un plano teórico un proceso natural, fluido y muy humano. En esto ayudan las implicaturas, a que ese análisis sea un poco más inclusivo, menos rígido.

¿Y qué ocurre en el plano literario? En este ámbito, la Pragmática no deja de ser funcional; por el contrario, básicamente, dependemos de las implicaturas para acercarnos a cualquier producto estético, más aun si está constituido por palabras como es el caso de la creación literaria. La implicatura nos permite acercarnos cada vez más a los sentidos de los textos de Alejandra Pizarnik. Tomando en cuenta que una obra literaria es polisémica por definición, consideramos de suma importancia la implicatura como herramienta metodológica para evidenciar los sentidos de un texto.

El no cumplimiento (es decir, la “burla”) de las máximas, su negación o su ironización, en términos de Levinson, es lo que produce la implicatura. La ironía, en particular, se produce si burlo una máxima de cantidad, pues la ironía es la violación de una categoría semántica (una falsedad categorial), ya que esta situación solo tiene dos motivaciones: estoy siendo no cooperativo o pretendo decir algo distinto de lo que expresa mi enunciado, pero como la máxima de cooperación es instantánea, de seguro estoy frente a una ironía; en *La bucanera de Pernambuco* existe, fuera de la dificultad que se desprende del uso del lenguaje empleado por Pizarnik, mucha sátira. Consideremos también que este texto se encontró en una carpeta que llevaba por título “Humor”, aunque esto es “relativamente cierto”. Esta aclaración se encontrará en la nota (45), que es parte del capítulo III. *La bucanera* es, pues, un cúmulo de textos nada cooperativos.

La máxima de pertinencia también posee un papel crucial: su explotación generará que una aparente respuesta no cooperativa dé como resultado una idea implicada como vemos en este ejemplo: Joven: ¡Ya vengo! / Madre: ¿Ya ordenaste tu cuarto? La respuesta no parece tener nada que ver con la afirmación del primer emisor; sin embargo —como hemos señalado antes—, es imposible desligarnos de la máxima de cooperación, con lo que logramos relacionar que la pregunta de la madre implica la idea de “Si deseas salir, primero deberías tener tu habitación ordenada”.

Y es que las implicaturas no son enunciados lógicos; son “cancelables” o “defectibles”; pueden presentar negaciones sin que estas nos lleven a contradicciones, son “no separables” de su contenido semántico, son “calculables” (para cualquier implicatura se puede construir un argumento) y son “no convencionales”; es decir, no forman parte de las construcciones habituales porque para que aparezca la implicatura, el hablante tendría que haber entendido primero la oración; o sea, la implicatura no es parte de esta.

Por otra parte, la oración puede ser verdadera mientras la implicatura falsa y viceversa, así como un simple enunciado puede dar origen a múltiples implicaturas. Si afirmamos “Juan tiene un buen corazón”, esto implicará que él es bondadoso o amable tanto como que tiene un órgano cardíaco fuerte y sano. En otras palabras, no existe la comunicación sin la implicatura. Lo que permite que el hablante y el oyente se entiendan es que manejan el mismo contexto, los mismos referentes e inferencias. La comunicación no consiste solo en codificar y decodificar, sino también en interpretar.

Y cuánto más lo será para quien se acerca a un texto literario, que no por serlo deja de comunicar alguna idea, como inferimos del acápite XIII de “Caminos del espejo” en *Extracción de la piedra de la locura* (1968): “Aun si digo sol, luna y estrella me refiero a cosas que me suceden. / ¿Y qué deseaba yo? Deseaba un silencio perfecto. / Por eso hablo” (Becciu Ed., 2014, p. 243). Para el lector que no esté familiarizado con los tópicos de lenguaje y silencio en Pizarnik, seguramente este texto resultará absurdo, por ejemplo.

Que las implicaturas representen más significado que forma (pues no se anulan solo por existir otra expresión sinónima que les dé origen) pareciera blindarlas, pero al ser de base lingüística, aparecerán situaciones como la

ambigüedad o la información incidental que pueden cambiarlo todo, y es que el lenguaje —de nuevo— es humano; no puede ser reducido a lo lógico-proposicional. Lo que sí se espera de la implicatura es que sea universal, es decir, que la interpretación básica de un enunciado sea así en cualquier lengua; por ejemplo, si decimos “Adopté dos cachorros”, esto se interprete como que “Adopté únicamente dos cachorros” (máxima de cantidad: regresamos al ejemplo de la bandera blanca líneas arriba). Es claro que no podemos solo referirnos a las condiciones veritativas; en realidad, dependemos de lo semántico (de lo que se dice), como en “Supuse que estaba nevando y ESTABA (70) nevando”. En la lógica proposicional, este enunciado sería $p \wedge q$ (Como podría simbolizarse “Carlos lee y José escucha música”), pero lo que simbolizaría a nivel semántico sería “Supuse que estaba lloviendo y de qué manera estaba lloviendo” o “Supuse que estaba lloviendo y, ¡Dios mío!, cómo estaba lloviendo”.

Finalmente, afirmamos que las implicaturas simplificarían la Semántica porque contribuyen a la comprensión del vocabulario general de una lengua, ya que analizar en base de implicaturas elimina la proliferación de sentidos hipotéticos producidos por ambigüedades aparentes, y también apoya el mejoramiento del vocabulario lógico en cuanto, como ya señalamos, el lenguaje no puede ser constreñido al plano de la pura lógica, puesto que existirían entrecruzamientos constantes entre este y el plano lingüístico. Si los análisis se mantienen simples, se evitarán los problemas.

Desde la teoría de las implicaturas, la Pragmática será absolutamente relevante, puesto que en ella las propiedades de sensibilidad y defectibilidad al contexto ya están sistematizadas. De la misma manera, la teoría de las implicaturas y la Pragmática le serán provechosas a nuestro análisis de la obra pizarnikiana por todas las propiedades y problemáticas que se han expuesto hasta este momento.

4. Actos de habla

Posiblemente, los actos de habla sean una de las cuestiones más interesantes del uso del lenguaje; Levinson los liga con otros estudios humanos, como la psicología, para la que podría constituirse en un requisito de la adquisición del lenguaje, así como para los críticos literarios constituiría una explicación para la naturaleza de los géneros literarios.

Se puede decir que la teoría de los actos de habla posee antecedentes filosóficos, puesto que la veracidad o falsedad de las oraciones tiene una posición central en las discusiones acerca de la deixis e implicatura, pero el análisis veritativo de una oración es bastante limitante, como se sabe hoy (72): para esta forma de ver las expresiones, todos los discursos estéticos eran agramaticalidades. Observemos, por ejemplo, el primer párrafo de EL GRAN AFINADO:

—Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores — dijo el Dr. Flor de Edipo Chú. (Becciu Ed., 2014, p. 110)

Los textos estéticos, como este, no tienen razón de analizarse bajo las premisas de verdad o falsedad, pues corresponden al momento de creación, mas no a la necesidad de comunicar una idea referencial. No se anuncia nada más que el momento de creación; la declaración del autor se corresponde con otras motivaciones: ya hemos aludido a que los actos de habla de la literatura son actos de habla fingidos porque no corresponden a una situación comunicativa real sino inventada.

Wittgestein, para quien los actos de habla son “juegos del lenguaje”, alentó este movimiento que luego él mismo atacó con su idea de que el significado es el uso (Wittgestein, 1953), lo que nos lleva a lo conocido en la actualidad: los enunciados solo pueden comprenderse en su contexto, o dentro de su propio juego lingüístico, ya que ahí desempeñan un papel. Fue por este tiempo en que Austin lanza su teoría sobre los actos del habla (aparentemente, uno no conocía el trabajo del otro) y es en su libro *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (1962) que destruye la visión del lenguaje en que las condiciones de verdad o falsedad eran centrales para la comprensión del enunciado. Levinson en *Pragmática* (1989) nos explica su visión particular:

En primer lugar, Austin observó que no todos los enunciados tienen la intención de hacer declaraciones falsas o verdaderas. Estos enunciados parecen formar una clase especial, por ejemplo, “Me opongo” o “Te advierto de que encontraré al culpable”. Lo peculiar de estas oraciones es que no se usan para decir cosas, sino para hacer cosas (no considera, por supuesto, a los enunciados metalingüísticos o aquellos en que no se usa toda la fuerza pragmática: novelas, obras de teatro, poemas, etc.). Estos enunciados particulares fueron llamados “performativos”; a los declarativos y afirmativos los llamó “constativos”. Lo peculiar de los primeros es que no se pueden catalogar como

verdaderos o falsos (73). No entraremos en detalle sobre estos o sus condiciones de fortuna (condiciones para que un performativo salga bien), puesto que, como ya describimos, no es materia de nuestro estudio.

Solo señalaremos que los performativos son un tipo especial de enunciado porque no solo informan, sino que se ven ligados a un acto que se lleva a término porque hay palabras que se vinculan a procedimientos institucionales (74). Los performativos, como son actos, se evalúan como afortunados o desafortunados; los constativos sí pueden evaluarse con criterios de verdad/falsedad. Asimismo —y se señala en *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (1968), pues da un giro teórico a lo que inicia en su planteamiento— existen performativos explícitos (los que conocemos hasta el momento porque los hemos descrito aquí) y performativos implícitos (que incluyen muchos tipos de enunciado, si no todos los restantes que puedan formarse en las lenguas), pero, de nuevo, no profundizaremos en este tipo de enunciados pues no abundan en la obra que nos aboca y no es el centro de nuestro análisis manifestar que en la prosa pizarnikiana se hacen cosas con palabras.

A pesar de la anotación anterior, es necesario acotar que dentro de *La bucanera de Pernambuco* existe un texto altamente performativo bajo el título ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V:

Aclaratoria: Alguien me pide que explique a los horribles lectores lo siguiente:

- 1) Cada vez que un nombre empieza con *Pe* designa fatalmente al loro Pericles. Ejemplo: Perimpsey (cuando Pericles o Perico o Pedrito, boxea); Peri Huang (cuando Pericles escucha una perorata acerca del erotismo chino); Pericón Nacional (cuando lo ejecuta munido de algunas patitas). Y siempre así.
- 2) Mismo método aplicado a la Coja Ensimismada. Ella es todo lo que empieza con *Co*.
- 3) Ídem para Flor de Edipo Chú. Todo lo que empieza por *Chú* es él y viceversa. (Becciu Ed., 2014, p. 95)

Las cuatro oraciones que componen el texto anterior son performativos explícitos, pero, pese a que ACLARACIÓN no es el único enunciado con presencia de performativos, no se puede hablar de una recurrencia de este tipo de enunciado en *La bucanera de Pernambuco*. La interpretación de esta ACLARACIÓN la realizaremos en el capítulo III.

Además, debe identificarse que existen verbos constativos que poseen aspectos performativos, sin contar que también existen grados de fortuna (o infortunio). Austin —señala Levinson—, al final, concluye que la dicotomía entre declaraciones (constativos)

como portadoras de valores veritativos, y performativos como ejecutores de acciones, no se sostiene.

Precisamente, el rechazo de esta dicotomía es lo que va a producir la teoría general de los actos del habla; todos los enunciados, aparte de proveernos de significados, también hacen cosas, cada uno en sus fuerzas específicas. Con el ejemplo “Quédate quieto”, Austin señala que no nos es posible reconocer si estamos ante un ruego, una petición o una orden: todo dependerá de las fuerzas posibles de los enunciados.

Entonces, ¿cuáles son las maneras en que un enunciado ejecuta una acción? Austin señala tres maneras: I. Acto locucionario: la enunciación posee sentido y referencia determinados, II. Acto ilocucionario: al enunciar ofrece o promete, y III. Acto perlocucionario: genera efectos en el oyente por medio de la enunciación de una oración

El acto locucionario de Alejandra Pizarnik sería la obra objeto de nuestro análisis *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; el acto ilocucionario es la promesa de Pizarnik de que no va a considerar la aceptación o rechazo que pueda generar esta serie de textos, como lo vemos en el PRAEFACIÓN: “Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentico llamado haschich” (Becciu Ed., 2014, p. 94); y el acto perlocucionario (en DIVERSIONES PÚBLICAS): “Por lo tanto les digo, lectores hinchas, que si me siguen leyendo tan atentamente dejo de escribir” (Becciu Ed., 2014, p. 133), puesto que nos señala lo que le sucederá al lector: el desprecio que le mostrará lo atraparé más y más en la intención de desentrañar los significados de la obra (como ya deslizamos en este capítulo y será ampliado en el capítulo III)

Como Austin pretendía realizar una clasificación de verbos para los actos de habla realizando listados (situación que sabemos imposible porque los verbos son de inventario abierto), Searle propone, de forma más práctica, que al hablar solo se pueden ejecutar cinco tipos básicos de acción con cinco tipos de enunciados: a. representativos, que, en los casos de afirmar y concluir, comprometen al hablante a decir la verdad (esto no se percibe en ningún texto literario; por ende, tampoco en *La bucanera*); b. directivos, que, en los casos de pedir y preguntar, se intenta que el oyente haga algo (lo que sí sabemos que ocurre con algunas de estas diecinueve entradas, pues existen enunciados dirigidos al lector); c. compromisivos, los que, en los casos de comprometer, amenazar y ofrecer, el hablante se compromete en una acción futura (como vimos, en una cita anterior, que Pizarnik colocó en el PRAEFACIÓN de *La bucanera*); d. expresivos, que, en los casos de agradecer, disculparse, dar la bienvenida y felicitar, el hablante expresa un estado

psicológico (eso se puede percibir el EL GRAN AFINADO durante la conversación amable entre A. y Chú: “Bravo, bella pendejuela, hay que ser sensible a la lengua y a nadie más” (ibídem, 109)); y e. declarativos, con casos de excomulgar, declarar la guerra, bautizar o despedir del trabajo, consisten en un cambio inmediato de la situación (no hemos encontrado ese tipo de enunciados en el texto de nuestro análisis). Consideremos, además, que la comunicación humana —de la cual la Literatura forma parte— no se lleva a cabo, normalmente, en circunstancias de ceremonia.

A la teoría de los actos del habla se le ha hecho más sencillo clasificar a los enunciados de acuerdo con su intención comunicativa o de acuerdo con el efecto que se espera que provoquen, y, como señala Levinson, tal vez con esto podría encontrarse una especificación de todas las posibles funciones del lenguaje, así como de sus límites. Las categorías lingüísticas recurrentes son las oraciones interrogativas, imperativas y declarativas, y, aparentemente, todas las lenguas tienen estos tres tipos de oración, así que las ilocuciones de pedir, preguntar y declarar estarían presentes en todas las lenguas. Y los textos literarios, aunque no plenamente enunciados para el análisis lingüístico, poseen características que van bien al ser estudiadas por la Pragmática debido a sus elementos particulares que los distinguen del lenguaje cotidiano, porque sí es cierto que están constituidos por palabras, pero es una gran complejidad el hecho de que pueden abarcar realidades que no existen en ninguna parte del mundo.

Diremos, pues, que los enunciados se deben al evento en que son empleados, los papeles sociales, el propósito, etc., es decir, regresamos al principio de este capítulo en el que la Pragmática requería del contexto y otros factores (pero sobre todo del contexto) para la correcta interpretación de los enunciados; o sea, pese a que los actos de habla puedan ser distintos (no poseer la misma fuerza ilocucionaria (75)), en esencia, la comunicación producida es la misma.

Señala Levinson que, además, los estudios sobre la adquisición del lenguaje, cuya condición es la adquisición de los conceptos ilocucionarios, nos aparta de una estricta teoría de los actos de habla, pues se ha estado prestando más atención a los contextos en que se originan los enunciados y la función que estos cumplen, y se vio que antes de alcanzarse la sintaxis, la comunicación se construía en base de demandas que simplemente se perfeccionarían en cuanto a su gramática de forma posterior, es decir, regresamos a la idea de que las nociones de verdad o falsedad, las nociones sintácticas en el análisis de los enunciados no son suficientes para su estudio. Es más importante

considerar el contexto o la intención (76), elementos plenamente considerados por la Pragmática. La teoría de los actos de habla tendrá vigor solo si se mantiene la idea de la relación forma-fuerza, y esta última se acopla a los usos cotidianos de la lengua.

Estirando mucho la teoría de los actos del habla, quisiéramos decir que *La bucanera*, como texto, es constativo, puesto que se compone de declaraciones o afirmaciones de su mundo interior, pero estéticamente performativo en el sentido que luego de leer sus entradas algo sustancial ha cambiado en nosotros; de alguna manera, los textos literarios “hacen cosas”. Y el que es materia de nuestro estudio muy especialmente, debido a que realiza acotaciones, críticas o da órdenes a sus lectores, como la que apreciamos en HELIOGLOBO —32—: “El lector excusará mis imprecaciones, mis improprios, mis denuestos y mis ex Marco Abruptos...” (ibídem, 97).

5. Estructura de la conversación

5.1. Generalidades

La conversación es el habla común o familiar que empleamos en contextos de confianza, en la que se alternan los roles de emisor y receptor. Como el contexto coloquial es el más frecuente, es natural que los fenómenos pragmáticos se analicen a este respecto: “(...) la dependencia conversacional de la fuerza ilocucionaria es tal que su concepto mismo puede ser reemplazado substancialmente por conceptos de función conversacional” (Levinson, 1989, p. 272).

La investigación de la estructura de la conversación es netamente empírica; por tanto, la tradición filosófica de los estudios pragmáticos deberá ceder el paso al método de la observación. Levinson señala que existen dos enfoques principales: el análisis del discurso y el análisis de la conversación, que intentan describir la construcción y la secuencia del discurso, aunque sean muy distintos y hasta incompatibles.

El “análisis del discurso”, por un lado, emplea principalmente métodos y conceptos de la lingüística. Su método es básicamente el siguiente: a) aislar categorías del discurso y b) formular reglas de concatenación de estas categorías, las cuales distinguirán un discurso bien formado de otro incoherente, mientras que el “análisis de la conversación” es un análisis empírico, de método inductivo, sin teorías prematuras en las que se trata de encontrar recurrencias en actos espontáneos del habla; no se usa la intuición, sino lo que ocurre realmente, sin

imaginar “qué sería gramatical que ocurriera”. Cada uno de estos análisis tiene su punto fuerte: el análisis del discurso “promete integrar los hallazgos lingüísticos acerca de la organización intraoracional en la estructura del discurso” (ibídem, 274), mientras el análisis de la conversación usa procedimientos que ya “han resultado capaces de proporcionar las ideas más substanciales que han llegado a obtenerse acerca de la organización de la conversación”. (íd.)

5.1.1. Análisis del discurso (AD)

Los teóricos del AD se pueden dividir en dos grupos: los teóricos del acto del habla y los gramáticos del texto, quienes señalan que los discursos son oraciones encadenadas cuyas cláusulas se unen por conectores, siendo estos los límites de cada oración, lo cual hace ver al AD como una teoría de análisis oracional; sin embargo, este análisis no es factible para un contexto conversacional no escrito, pues no habría conectivos, así que los teóricos de interés son los que han visto el acto de la conversación como “un tipo concreto de discurso” (ibídem, 275) cuya coherencia no está en el nivel lingüístico, sino en los actos del habla (las acciones que se ejecutan) (77).

Las propiedades generales de la conversación son estas: a) Existen actos del habla que son ejecutados al hablar y son limitados (como ya hemos visto) (78), b) Los enunciados (enunciación dentro de un turno) pueden segmentarse (79), c) Existe un mecanismo que proyecta los actos del habla (80) y d).

Existen reglas de secuenciación que se aplican a los tipos de acto del habla. Consideramos que decir que existen reglas de secuenciación en los actos del habla implicaría la existencia de problemas de sintaxis, pero hallar estos problemas es casi imposible en la práctica, como en “con niño pelota El jugó la”. Y así fueran errores frecuentes, deberíamos considerar —como señalaba Grice (1979) citado por Levinson (1989)— que toda “violación” de la conversación es interpretable, lo cual valida mucho mejor nuestro trabajo, pues a lo largo de un texto tan importante como *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*, vamos a encontrar varias violaciones a esta secuenciación.

Es conocido que podemos dar varias respuestas a la misma pregunta con distintas intenciones. Ejemplo:

A: —No es un buen momento.

B: —¿No quieres hablar? (I),

—Todos necesitamos la ayuda de alguien. (II) u

—Oh, disculpa. Está bien. (III)

Existen secuencias bastante obvias en los actos del habla, por ejemplo, el hecho de que una respuesta sea lo que le sigue a una pregunta, que una acción le siga a una petición, que la aceptación o negación le siga a una oferta, que un saludo va luego de otro saludo, etc. Esto nos lleva a pensar que la secuenciación es bastante simple; lo complejo es el paso del “enunciado” al “acto”. En el caso de la obra que analizamos, los personajes no respetan la secuencia conversacional: sus enunciados son tan distantes entre sí que, a veces, no parecen estar hablando en/de la misma situación (y, por supuesto, nunca llegarán al acto). Solo en algunas ocasiones podremos ver sin dificultad el desarrollo de una discusión o intercambio. Veamos cómo se deforma una estructura de la conversación que inició de forma bastante coherente en ASPASIA O LA PERIPECIA (pp. 136-137), undécima entrada de *La bucanera*:

—¿Cómo? ¿También toca el piano? —dijo Festa.

—Pedro, tocá *Para Elisa* para estas señoritas —dijo Cojwig van.

—No voy a tocar nada y mañana se lo cuento todo a mi analista —dijo el verde psicopatita.

—En el ludo, la casilla de la muerte es rosa —dijo el amarillo sinópata.

—¡No te metás, amarillo! —dijo, verde de rabia, Coja La Rábida. Festa y Gregoria, acostadas como Fritz y Franz, reían como Lady Godiva.

—Como Paracelso —dijo Pericles—, nací en Parada de la Ventosa.

¡Me cago en el Parnaso! (Becciu Ed., 2014, p. 137)

Si para Levinson la conversación no es una oración, sino que es “el resultado de la interacción de dos o más individuos independientes con un objetivo concreto y cuyos intereses son a menudo divergentes” (Levinson, 1989, p. 280), ¿qué vendríamos a encontrar, entonces, en *La bucanera de*

Pernambuco? Deberíamos rechazar el AD como método para nuestro análisis porque sus métodos son muy lingüísticos, es decir, muy rígidos.

5.1.2. Análisis de la conversación (AC)

Levinson señala que este método fue impulsado por sociólogos (etnometodologistas) que reaccionaron contra las “técnicas cuantitativas y la imposición arbitraria sobre los datos de categorías supuestamente objetivas (de que dependen tales técnicas)” (ibídem, 281), pues les era más útil el estudio étnico, o sea, el de los participantes de la conversación. En el capítulo III, se verá que, de alguna manera, nosotros hemos tenido que “conocer” a los personajes de *La bucanera* para poder comprender sus enunciados.

En el AC, se analizan las categorías que permiten interactuar (comprenderse) a los participantes y los modelos que aparecen en sus intercambios. El método consiste en recoger grabaciones (lo que suscita el problema de la dependencia de estas grabaciones, lo extensas que sean, “qué símbolos de notación deberán emplearse y hasta qué punto el ejercicio de transcripción en sí mismo conlleva decisiones teóricas” (íd.)) y transcribirlas sin considerar la relación que tengan los participantes (no es importante si son amigos, conocidos o extraños, su nivel cultural, en qué lugar se encuentran, etc.). Aquí tenemos otra razón por la que la Pragmática sería el estudio ideal para analizar *La bucanera*: sus entradas están compuestas, en su mayoría, por intervenciones dialogales que aparentan tener poco sentido, situación que se “despeja” casi al terminar de leerlas, ya que en ellas estaba de por medio el contexto y las motivaciones de quienes intervenían en las secuencias conversacionales. Como se verá en el capítulo III: “(...) pequeños hechos aparentemente dispares (...) [harán] ver que la conversación posee de hecho una elaborada y detallada arquitectura” (íd.).

Quisiéramos considerar en este punto el hecho de que *La bucanera de Pernambuco* posee este tono: el conversacional.

Los personajes no se consideran unos a otros al intervenir. Aparentemente, pronuncian secuencias incoherentes, pero como en todo “caos” existe un orden, y el hecho de que varios amigos cercanos de la

autora hayan sido testigos de la corrección y recorrección de estos textos nos muestra que Pizarnik pretendía comunicarnos una idea, aunque no sepamos exactamente cuál: ella misma lo dice en su diario, cuando señalaba que quería hilar sus retratos de voz (Becciu Ed., 2013). No hay una certeza absoluta sobre esto, pero —como venimos postulando— es probable que estos textos sean su insurrección última, su forma de decirnos que el lenguaje no sirve (81).

5.1.2.1. Alternancia de turnos

Algunos resultados básicos del análisis de la conversación son a) la observación obvia de la alternancia de turnos, es decir, los tiempos utilizados en las conversaciones de un sujeto A y un sujeto B (A-B-A-B-A-B...). A pesar de que esto es lo que aparenta ocurrir, Levinson señala que mucho de lo que se dice está superpuesto (es simultáneo) y si existen intervalos para intercambiar papeles (emisor ↔ receptor), se producen en décimas de segundo. ¿Cómo es entonces posible que los participantes se entiendan? Se deben tener en cuenta hechos como que el número de participantes puede variar, que existen hablantes que intervienen poco y hablantes que intervienen mucho, que los turnos no son exactos, que la conversación podría ser mantenida de forma directa o indirecta (ocupando o no el mismo espacio físico) y que en un contexto de pelea (a veces, los personajes de *La bucanera* discuten) la superposición es más tosca y frecuente.

Afirma Levinson que algunos autores como Sacks o Schegloff señalan que los turnos se logran por entonación: cierta entonación de uno de los hablantes le da un “lugar pertinente de transición (final de una unidad de enunciación)” (Levinson, 1989, p. 285) al otro para que se dé el cambio de papeles, lo cual no se produce obligatoriamente, sino que se brinda este espacio; en algunos casos, son frases que invitan al otro a tomar el papel del que enuncia (preguntas como “¿qué?”, “¿cómo?”, “¿perdón?”, etc.) (82). También se ha notado que, si existe superposición, uno de los hablantes se retira rápidamente y que quien fue interrumpido recicla (repite) la parte en la que fue interrumpido para una mejor o completa comprensión de su idea, así como si el hablante no se retira, alarga las sílabas mediante las vocales para

continuar en su turno. En los diálogos que abundan en *La bucanera*, encontramos una alternancia de turnos casi perfecta, así que el problema no es la alternancia, sino lo que se intercambia, que no siempre parece estar en relación con lo anterior (como en la cita colocada anteriormente, de la página 137 de *Prosa completa*); las oraciones incompletas (“... y otra vez juá-juá y entonces decía «loxodromía» y de nuevo la risa hasta que.” (Becciu Ed., 2014, p. 119)); la cantidad de participantes de la conversación (hemos llegado a contar hasta quince); y algunos diálogos encubiertos con un reemplazo por filas enteras de puntos suspensivos (como veremos en el capítulo III que aparecía en la en prosa que Pizarnik consideraba modelo: *Aurélia* o *El sueño y la vida* (1855), de Nerval). Esto sin considerar los neologismos, la intervención de otros idiomas, las palabras deformadas, la burla, los constantes cambios en los nombres de los personajes, pero esto se desarrollará en el capítulo III.

6. Pares de adyacencia

Los pares de adyacencia son otro tipo de organización de la conversación “pregunta-contestación, saludo-saludo, oferta-aceptación, disculpa-minimización, etc.” (ibídem, p. 290), los cuales están estrechamente ligados a la alternancia, vista anteriormente, y, pese a que la existencia de estos pares es obvia, lo que no es obvio son las regularidades de estos. Levinson señala que, en 1973, Schegloff y Sacks ofrecen una caracterización de los pares: a) son adyacentes, b) son producidos por hablantes distintos, c) son ordenados como una primera y una segunda parte y d) cada parte requiere de la otra, o al menos la mayoría, así como existe una regla que gobierna el uso de pares adyacentes: después de producir la parte correspondiente, el primer hablante se callará para que el segundo hablante exprese la segunda parte del par de adyacencia. Los pares de adyacencia en *La bucanera* son complicados de leer, De hecho, en algunos textos hemos tenido que asumir qué personaje estaba interviniendo para completar el par y, por ende, la interpretación, como veremos aquí en EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS:

—Por lo menos Vd. es culto —dijo María Escolástica.

Como el chino universal no respondiera, Tote mirase la culiilícita careta del Chú. Horas después, con gestos de autómatas iluminadas, se autolió la entrepierña del medio.

—¿Por esta pavada ponía Vd. cara de pastilla de menta?

—Gracias a Vd., Madame, quisiera regresar lo morfado, lo cojido y lo cabalgado.

—¿Por qué? —preguntó la madrina de McLuhan.

—¿No comprende la relación entre la cánula y la teoría de la comunicación?
(Becciu Ed., 2014, 120)

En la parte anterior, inicia hablando Aristóteles bajo su otro nombre “María Escolástica”. Chú no le responde y ya no sabemos quién es responsable de la segunda línea de diálogo, así como la tercera. La cuarta intervención vuelve a ser Aristóteles, bajo su sobrenombre “la madrina de McLuhan”, pero ya no sabemos quién termina este fragmento de conversación. Luego de un esfuerzo consistente, nos atrevemos a proponer a estos actantes de la secuencia conversacional: Aristóteles-Chu (que al final sí respondió)-Aristóteles (en la cuarta y quinta línea de diálogo, lo que rompe la característica de que el par debe ser enunciado por alguien distinto). Se debe recordar que este trabajo se ha propuesto darle “una” interpretación a *La bucanera*.

Por la cantidad de inserciones, se pueden acumular primeras y segundas partes y las respuestas pueden ser confesiones de ignorancia (como “Mejor lo busco en el diccionario”), negativas a brindar una respuesta, desafíos a la sinceridad de la pregunta (“¿Me lo estás preguntando en serio?”), así que como no siempre existirá esta secuencia o ante un número restringido de preguntas pueden existir infinitas contestaciones, parece que se viola este concepto. Sin embargo, recuperamos la noción con otro concepto: la organización de preferencia, que consiste en que las múltiples posibles segundas partes no poseen la misma categoría: existen algunas “preferidas” (respuestas simples) y otras “despreferidas” (respuestas de complejidad estructural: demoradas —lo que implica rechazo—, con prefacios negativos [Bueno, ...], con explicaciones de no ejecución o imposibilidad, etc., como veremos en INNOCENCE & NON SENSE:

Mientras comían emparedados de áspid, habló Aspasia con voz atavernada:
—Yo era como una niña que mira el mar por un ojo de buey y quiere mirarlo por un ojo de toro, por un ojo de perro, etc.
—¿Dónde está esa niña?
—?
—La del mar por un ojo de toro.
—No sé. De tantos niños las noticias se pierden. (Becciu Ed. 2014, p. 115)

Vemos en la cita anterior uno de los muchos diálogos de la obra que es materia de nuestro análisis: el contexto singular (mientras comen emparedados de áspid [áspid]), la respuesta a una pregunta con otra pregunta (o gesto de pregunta), la respuesta despreferida (de desconocimiento) por la imposibilidad de ejecutar una respuesta.

El ordenamiento de las segundas partes en “preferidas” y “despreferidas” permite seguir existiendo a la noción de par de adyacencia, a pesar de lo que ya se comentó sobre las múltiples posibles respuestas. Al respecto de este punto, en *La bucanera* las segundas partes son despreferidas, pues no siempre existe un interlocutor que complete el acto de habla coherentemente, pero tampoco son completamente despreferidas, puesto que en este mundo posible siempre existe un otro (interlocutor) que no se rebela respecto de la estructura de la conversación, sino que la usa como excusa para mostrarnos lo caótico de existir (como marca de la existencia pizarnikiana) para quien pensaba que todo, absolutamente todo, es inexpresable. Encontramos la mejor estructura de conversación en EL GRAN AFINADO, cuarta entrada de *La bucanera* (pp. 109-112, ver ANEXO 1.8.): la conversación se mantiene fluida a lo largo de todo el texto, a pesar de los juegos lingüísticos. En los otros textos, veremos respuestas que no son contestaciones, pero que, para lograr la interpretación, hemos considerado aceptables segundas partes.

7. Organización general

Existen otros órdenes fuera de la alternancia de turnos y los pares de adyacencia. Se producirán en tipos específicos de conversación. Levinson menciona que uno de los más estudiados es la llamada telefónica en que se pueden reconocer la “sección de apertura” (que es saludo; a veces, nombra el lugar desde el que se contesta); si es una llamada coloquial, se inician las preguntas (“¿Cómo estás?”, “¿Cómo andas?”, “¿Qué tal?”), ante lo cual se espera que quien realizó la llamada señale el motivo de esta (“declaración”). Los saludos y las preguntas por el estado del receptor constituyen pares de adyacencia. El primer movimiento es el acto de llamar, es decir, el timbrazo del teléfono; la segunda intervención es el “Aló” del receptor. La no respuesta –como señala Levinson– también significa (el hecho de que no haya nadie presente para contestar la llamada), pues el silencio siempre comunica.

Usualmente, reconocemos al receptor por el saludo, salvo que sean llamadas profesionales. El reconocimiento y el regreso del saludo es a partir del primer saludo y no del timbrazo por falta de pruebas. Luego de esta “sección de apertura”, estamos frente a la “primera rendija temática”, que es la declaración de quien llamó sobre el motivo de su llamada, lo cual se interpreta como la “razón real de la llamada”; luego pueden aparecer otros temas que se acomodarán de acuerdo con los anteriores, incluso “(...) la introducción de un nuevo tema (...) es evocado de la memoria por una asociación causal

con el contenido del turno anterior” (Levinson, 1989, p. 302); los temas siempre estarán vinculados entre sí, aunque sea mínimamente, y si esto puede ocurrir entre dos personas dentro de una conversación telefónica, tenemos la convicción de que con estos conceptos podemos analizar un texto en prosa como *La bucanera de Pernambuco*, obra aparentemente inconexa de Pizarnik. Nada es, en verdad (o totalmente), inconexo: un enunciado siempre comparte con otro referencias o conceptos y, aunque el surrealismo pretenda hablarnos de una “escritura automática”, nuestra psiquis estará relacionando siempre unos conceptos con otros: “(...) siempre habrá un conjunto superordenado que incluya los referentes o conceptos (...)” (84) (íd.). Es cierto también que la labor de desentrañar los significados de este texto narrativo (*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*) ha sido ardua y ha implicado un grado de concentración casi detectivesco.

Lo que debe estudiarse para la Pragmática y lo que hemos analizado en *La bucanera* es, entonces, “(...) cómo los temas potenciales son introducidos y ratificados colaborativamente, cómo están marcados como “nuevos”, “desencadenados” o “fuera de lugar” (...) cómo se concluyen de forma colaborativa” (íd.). El haber interpretado así la gran cantidad de diálogos del texto de nuestra investigación es lo que nos ha permitido realizar todas las implicaturas que componen nuestra interpretación.

Continuando con la secuencia que describimos (telefónica), se encuentra, luego, la “sección de conclusión”, que cierra la conversación y que está profundamente ligada con el “arte” de cambiar de tema. La conclusión suele tener estas características: a) acuerdos sobre el tema tratado, b) saludos a los que no intervinieron en la llamada, c) una clasificación de la llamada (“Solo llamé para...”) y un intercambio de saludos finales (“Adiós”, “Está bien”, “Cuídate mucho”, “Estamos en contacto”, “Besos”, “Te llamo mañana”, etc.). Veamos esta secuencia de despedida en EL GRAN AFINADO, que, aunque no sea una conversación telefónica es el final de un intercambio conversacional.

—Oh, comprendí la fineza —dijo Chú—. Buenas noches, querida A.

—Buenas noches, querido Cé Ache —dijo A. (Becciu Ed., 2014, p. 112)

Los textos de *La bucanera* (para muestra el texto anterior) cumplen “formalmente” la estructura de la conversación; sin embargo, los temas tratados en esta no parecen producir cohesión. Gracias a los estudios pragmáticos, nos hemos adentrado en la narrativa pizarnikiana con la confianza de que, pese a que varios autores han calificado estos textos como incoherentes o inasimilables, nuestra investigación llegaría a

alguna(s) interpretación(es) viable(s). Aunque los procedimientos y métodos del análisis del discurso y el análisis de la conversación son muy distintos, no habrá límites en la interpretación en la medida que todas las conversaciones están compuestas de oraciones.

7.1. Sobre la metodología

(...) para cada afirmación substancial, la metodología en el AC necesita pruebas, no solamente de que un aspecto de la conversación puede interpretarse de la manera que se sugiere, sino también de que los participantes que lo producen lo conciben de igual modo. (Levinson, 1989, p. 306)

En el análisis conversacional —señala Levinson (1989)— existen dos métodos básicos en el estilo de la investigación: el de localizar una conversación y aislar sus rasgos para demostrar la orientación de los participantes hacia ese tipo de organización, o el de preguntarse qué problemas resuelve la organización específica de esa conversación y qué implicancia tiene para resolver otros problemas. Esto es importante porque así se evitan las clásicas discusiones sobre las intenciones de los hablantes (situación claramente improbable), como sí lo hace el análisis del discurso.

Se puede empezar con el problema de demostrar que la conversación no es un artefacto de análisis, sino que es un cuerpo orientado por los hablantes. Esto se encuentra probado por el hecho de que en ocasiones nos prefiguramos una conversación y se desvía a tal punto que no se llega a tocar el tema que se pensó abordar inicialmente. Quien analiza podría esperar a que los hablantes solucionen el problema o extraer algunas conclusiones de la ausencia del tópico. Y lo mismo harán los hablantes.

Los hablantes de *La bucanera de Pernambuco*, sin embargo, viven en un mundo posible de caos continuo. Sus personalidades, su intención, que en el capítulo III veremos como la pura exhibición, los hace desviar el tema de la conversación continuamente, lo que produce intercambios, si no ilógicos, muy extraños o difíciles de interpretar. Aun así, el análisis de la conversación es el método más confiable para evidenciar sus significados.

El sistema de alternancia de turnos reduce y resuelve problemas como la superposición (85), aunque a veces esta sea permitida y hasta prevista; sin embargo, las que no lo son —llamadas interrupciones— se someterán a “reprimendas

manifiestas y sanciones” (ibídem, 307) con lo que se prueba que los hablantes tienen expectativas básicas sobre su interacción y estas proporcionan las reglas, las cuales a veces se cumplen y a veces no en el texto que analizamos.

Los problemas que supone el estudio de la alternancia de turnos no se producen en los textos escritos, puesto que los diálogos, por la puntuación y las marcas de texto, tienen las pausas señaladas para la correcta interpretación del lector. La situación particular de *La bucanera* es que los diálogos parecen los de un pequeño manicomio (“botica rococó”, como luego se le llamará): se debe avanzar muy despacio en la interpretación, se debe haber leído todo el resto de publicaciones de nuestra autora y se debe tener la determinación de llegar casi hasta el final para poder, de alguna manera, comprender lo que toda esa sarta de diálogos propone (86).

La segunda parte de un par de adyacencia en la estructura de la conversación es parte de la expectativa de un hablante, no es un supuesto teórico. La existencia o inexistencia de una segunda parte nos llevará siempre a inferir (87); incluso, las demoras entre las primeras y las segundas partes (contestaciones) nos brindan información (ya Levinson decía que la demora implica una respuesta negativa o un problema). Toda respuesta implica un análisis realizado por el hablante, fuera del que el estudioso realizará respecto de sus inferencias, así que el análisis de la conversación es un estudio muy rico respecto del acto de hablar y otros tipos de texto.

Uno de los grandes enigmas que el AC quería dilucidar era cómo mostrar que la conversación es dirigida por los hablantes. Esto se prueba mediante las interrupciones, las adaptaciones, los desvíos del tema, las interpolaciones que rompen conclusiones o despedidas, lo que nos lleva a pensar que no existe nada *ad hoc* en una conversación: todo problema de organización es solucionado de forma racional por el hablante en turno, incluyendo las desestimaciones (reticencias o ironías sobre lo que el otro va a decir). El hablante sabe cómo hacer para continuar una conversación y también sabe cómo terminarla definitivamente, por ejemplo, en este último caso, el uso de (por ejemplo) un marcador reconocible (“Adiós”) de parte de ambos participantes, y para que esto no se vea interrumpido los hablantes usarán una preconclusión (“Está bien”, “De acuerdo”) que señalará que ambos han mencionado todo lo que tenían pensado.

En la última entrada de *La bucanera*, EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA O EL PREBISTERIO NO HA PERDIDO NADA DE SU ENCANTO NI EL JARDÍN DE SU ESPLENDOR (pp. 158-161), Pizarnik lo declara: señala que aunque el lector pida diálogos, el lago que representa su texto es algo a lo que ella no le puede dar propiamente un nombre ni una forma: que simplemente le han caído lamentos, palabras y nombres, y más aún señala: “yo no sé lo que he oído” (Becciu Ed., 2014, p. 159), es decir, la enunciativa les ha dado a sus personajes la potestad de dirigir la conversación.

El análisis de la conversación se basa entonces en tres procedimientos: “(a) descubrir modelos recurrentes en estos datos y postular expectativas secuenciadas basadas en aquéllos [sic.]; (b) demostrar que tales expectativas secuenciales están orientadas por los participantes [;] y (c) demostrar que, como consecuencia de tales expectativas, al resolverse algunos problemas de organización se crean otros, con lo cual se requieren otras organizaciones” (Levinson, 1989, p. 313). Para nuestra interpretación, al menos, hemos debido tomar en cuenta estas tres ideas, pues leemos la conversación y no somos parte de ella: solo conocimos la intención primordial y general de la autora (mostrarnos el caos generado por la ineficacia del lenguaje); la intención de los personajes no estaba nada clara hasta casi el final de las entradas (y es solo una interpretación, ya que por el tipo de personajes no podemos afirmar que hayamos podido conocer sus perfiles psicológicos); y, como ya se mencionó, en algunas estructuras conversacionales, hemos debido completar significados y emisores de ciertos turnos para comprender el tema sobre el cual se discutía. La tarea ha sido ardua en la medida en que dialogar es negociar el sentido, ser empático con el otro o comprenderlo en su contexto, y los hablantes de *La bucanera* no han mostrado esto en la mayoría de sus intervenciones.

7.2. Algunos elementos del intercambio conversacional

7.2.1. El silencio como parte de la estructura de la conversación

El silencio o periodo de no habla se puede dividir en muchos tipos según la situación secuencial (88). Estas pausas o titubeos son una prueba de la planificación verbal, o sea, del hecho de que cada hablante realiza un

procesamiento psicológico para las frases bien estructuradas que seguirán luego del silencio. Tales pausas son casi invisibles en un texto literario, salvo que se consideren ciertas muletillas que nos indiquen que esto sucede. Veamos aquí dos secuencias de conversación sin respuesta dentro del texto que analizamos. En la primera, Nicomaquino no le contesta a Tote; en la segunda, Flor de Edipo Chú no le contesta a María Escolástica, que es Tote también. Ya hemos empleado parte de esta cita para mostrar las ausencias de los pares de adyacencia, lo que, por supuesto, ha dificultado nuestra interpretación.

—Nicomaquino, no comas con la boca abierta, ¿qué va a decir Emmanuel Kant? —dijo Tote con el corazón destrozado.
Con los tristes restos de lo que fue un corazón, se sentó junto a Chú.
—Por lo menos Vd. es culto —dijo María Escolástica.
Como el chino universal no respondiera, Tote mirase la culiilícita careta del Chú. Horas después, con gestos de autómatas iluminadas, se autolió la entrepierna del medio. (Becciu Ed., 2014, p. 120)

Considerar a las pausas unidades sin fundamento es un error, como demuestra Levinson. La explicación más evidente de la pausa (como ya se comentó) es la del planeamiento del discurso; en el caso de una pregunta, la pausa puede anunciar que vendrá una respuesta negativa; y la pausa luego de un saludo telefónico puede señalar que no se ha reconocido la voz del emisor (el par de adyacencia “saludo-contestación” nos lleva irremediablemente a esta conclusión).

En el par de adyacencia oferta-aceptación/rechazo, la pausa (luego de la oferta) se interpreta como un problema para aceptarla por parte del receptor (lo que generará el desistir de proponerla o el mejoramiento de la misma); después de un chiste, el emisor espera una respuesta (apreciación) inmediata, así que, en este caso, dependiendo de la recepción del chiste puede que el(los) receptor(es) ría(n) o que, si existe una demora, el emisor lo haga o que aparezcan las risas fingidas (por compromiso).

Cada tipo de silencio dirige la atención de los teóricos hacia las diferentes expectativas de cada organización conversacional. Asimismo, considerando que “el silencio no posee rasgos propios” (Levinson, 1989, p. 317) sus significados se derivan del contexto y, como ya se ha señalado

anteriormente, el contexto es el elemento clave del estudio pragmático: “Si la organización conversacional puede proyectar “significado” el silencio también puede proyectar una significancia situada en los enunciados” (í.d.), como ya comentamos en el capítulo I que hacía el silencio en *La condesa sangrienta*.

Los análisis de este tipo, que muestran cómo la estructura conversacional circundante puede imponer interpretaciones muy ricas de los enunciados, nos proporcionan enseñanzas importantes para las teorías lingüísticas (todo texto literario es lingüístico también) y psicológicas (pensemos en las conductas de nuestros personajes) de la comprensión del lenguaje.

Concluimos de aquí que la interpretación semántica es solamente un pequeño, tampoco el más complejo, aspecto de la significación comunicativa de un enunciado; que la teoría del acto del habla y otras teorías relacionadas con la función de los enunciados, deben considerarse solamente explicaciones toscas y (a lo más) parciales de tal significancia situada, y estos análisis sugieren que aunque sea correcto buscar los orígenes de esta significancia fuera del enunciado mismo, sería un error buscar demasiado lejos: aunque la lectura de la biografía de Alejandra Pizarnik fue muy importante para nuestra interpretación, ha intervenido poco en nuestro análisis de *La bucanera*.

8. La teoría de la relevancia

M. Victoria Escandell, a diferencia de S. Levinson, incluye, dentro de su *Introducción a la Pragmática* (1993), la teoría de la relevancia formulada, en 1986, por el francés Dan Sperber y la británica Deirdre Wilson, que se desprende de las máximas conversacionales de Grice: “Se alinea claramente con aquellas teorías que ponen el énfasis en la idea de que no hay una correspondencia biunívoca y constante entre las representaciones semánticas abstractas de las oraciones y las interpretaciones concretas de los enunciados” (Escandell, 1993, p. 129). Hemos llegado a uno de los desarrollos más importantes de la teoría de la Pragmática y es el hecho de que un grupo de estudiosos acepta que los enunciados dicen mucho más de lo que queremos decir, como lo señalaba Alejandra

Pizarnik. Lo que pretende la teoría de la relevancia es brindarnos un método para llegar desde lo literal y explícito hasta lo interpretado.

Francisco Yus Ramos (2003) señala que la teoría de la relevancia fue formulada por Sperber y Wilson a partir de cuatro conceptos pragmáticos: a. rango de la comunicación humana en general, que nos invita a criticar el análisis “codigocéntrico” (término nuestro) de la comunicación humana; es decir, la comunicación humana va más allá del código lingüístico, pues, de no ser así, los únicos problemas de comunicación serían los de naturaleza física (89); b. importancia del contexto: para Sperber y Wilson, el contexto es dinámico, puesto que los hablantes lo determinan en cada momento para la comprensión de los enunciados: con muchos significados abiertos, la interpretación es imposible; o sea, el contexto también restringe la significación, ya que al ampliarse demasiado el contexto se pierde la relevancia; c. conocimiento mutuo: es difícil determinar qué información comparten los interlocutores, que tienen sus propias visiones del mundo y distintas experiencias de vida (entornos cognitivos: todo lo que se conoce y se puede llegar a conocer (90)); y d. las ideas de Grice sobre el Principio de Cooperación: Sperber y Wilson critican este principio griceano, pues apuntan que no existe una diferencia tan nítida entre “decir” e “implicar”; por otra parte, Grice sugería que en su modelo podía haber explicación para figuras como las ironías y metáforas, pues los recursos estilísticos son violaciones a la máxima de Calidad (“diga la verdad”), así que el sentido figurado sería un tipo de implicatura, pero Sperber y Wilson lo refutan con una idea bastante sencilla: el autor no solo quiere expresar el sentido figurado, sino también el literal en la obra artística.

Sperber y Wilson, como explica Yus, señalaban que la comunicación era más que encodificar y decodificar, puesto que cualquier oración, sea simple o compleja, siempre entraña más significados de lo que se puede leer denotativamente, y son la situación y el contexto los que ampliarán los significados “poniendo en marcha complejos mecanismos inferenciales” (Yus, 2003, p. 130). Señala Escandell, además, que solo la interpretación literal (que puede ser valiosa para un primer acercamiento al enunciado) será inviable en el uso de la lengua, y —como se ha mencionado antes— la Literatura es uno de los usos de la lengua.

Para Sperber y Wilson, indica Escandell, la comunicación humana opera con dos mecanismos diferentes: a. codificación-descodificación, que es el de tipo convencional, y “consiste en utilizar correspondencias constantes y previamente establecidas entre señales

y mensajes” (Escandell, 1993, p. 131), y b. ostensión-inferencia, de tipo no convencional, que consiste en atraer la atención del receptor para que vea e infiera lo que se quiere comunicar. Considerando que la Literatura es un uso “no serio” del código, podríamos decir que es en este último en el que podríamos clasificar su comportamiento: “(...) el estímulo ostensivo atrae la atención del otro y la enfoca en la intención del emisor, tratando de revelar cuál es esa intención” (íd.).

Yus dedica, por eso, algunas líneas de *Cooperación y relevancia* (2003) a aclararnos las intenciones de la comunicación humana, que aquí parafraseamos: a. perspectiva del codificador, que tiene consciencia de querer lograr un estímulo comunicativo; sin embargo —advierte Yus— existen diferentes niveles de consciencia. Como hemos señalado antes, conocemos, de alguna forma, el propósito de Pizarnik al enunciar de la forma que lo hizo, pero no sabemos mucho más sobre el momento de creación de *La bucanera*, salvo lo que acota en sus diarios, b. perspectiva del descodificador: el destinatario atribuye una intención a la comunicación del codificador. Antes de la construcción del marco teórico de esta investigación, presupusimos que *La bucanera* y *Los perturbados* eran producto de una mente trastornada hasta que conocimos más sobre la obra y la vida de Alejandra Pizarnik, con lo que inferimos que son textos de caos como excusa para enunciar la ruina en la que ha quedado sumida el lenguaje y c. perspectiva interactiva, que ubica a la intención dentro de la interacción particular, que es la relación entre pensamiento y conducta. Sería importante aquí también acotar que la intención del hablante no es la intención del enunciado, de la que Yus nos dice: “Esta diferencia se observa con mucha claridad en el arte” (Yus, 2003, p. 175) y “El espectador puede llegar a saber la intención que cada obra porta, pero no la intención que llevó al artista a crear esas obras” (ibídem, 176), aunque no es imposible conocer la intención: los diarios de Alejandra Pizarnik muchas veces revelan sus objetivos escriturales.

El arte comunica ostensivamente, así que la Literatura en sus manifestaciones creativas operará de este modo. Consideremos el hecho de que para un análisis puramente lingüístico de lo que comunica un enunciado, solamente bastará con manejar el mismo código en el que es configurado, pero en el análisis de un texto de creación, esta forma de interpretación sería incompleta por todos los recursos (figuras) que se han empleado para hacerlo estético.

Tenemos el convencimiento de que la ostensión es el mecanismo de la Literatura porque presenta los dos mismos niveles de información: la información señalada

directamente (lo que se lee explícitamente o lo lingüístico) y la información de que los hechos han sido intencionalmente señalados, lo que es un acuerdo tácito entre el autor y el lector: el hecho de que lo relatado ha sido una creación ficcional como vehículo para comunicar una idea y la aceptación de esa ficción por parte del lector para gozar del objeto estético.

Los estímulos ostensivos deben satisfacer tres requisitos: (a) atraer la atención del destinatario; (b) dirigir esa atención hacia las intenciones del hablante; y (c) revelar las intenciones del hablante. En pocas palabras, a veces sólo (sic.) descubriendo las intenciones del emisor se puede acceder a la información que el emisor pretende comunicar. (Yus, 1993, p. 182)

Y esto último es posible por los dieciocho años de diarios de Alejandra Pizarnik, ya mencionados, que, si bien nunca llegaron a ser bitácoras de su proceso escritural (como en algún momento ella se lo propuso), nos han revelado sus intereses, horarios de escritura, temas recurrentes y miedos: “Pienso con afán en un libro de unas cien páginas muy bien escrito y terriblemente emocionante. Evoco el artículo de la condesa: así debería ser mi libro” (Becciu Ed., 2013, p. 480).

En un poema, por ejemplo, será la interpretación la que nos permita recuperar la información de las palabras empleadas por el autor. El mecanismo de la inferencia es lo que llevó a Sperber y Wilson a construir la teoría de la relevancia. Y es que el lector, de cierto modo, siempre pretende conocer las intenciones del autor; de lo contrario, ¿por qué existen las ediciones críticas de las obras literarias?

De hecho, el cálculo de las inferencias es el aspecto central de la relevancia, puesto que es el elemento que nos hace aceptar un supuesto en base de otro que ya se traía consigo; si alguien infiere correctamente es porque ha confirmado y negado apropiadamente los supuestos que posee en base de su experiencia; así mismo, los supuestos basados en experiencias son más fuertes que los que no se han adquirido por la acción, pero los supuestos no son totalmente verdaderos o totalmente falsos; existen algunas “verdades” de las que no estamos plenamente seguros; por ello, es clara la importancia de los supuestos al realizar inferencias.

Sperber y Wilson crearon un sistema formal de deducciones, que presentamos, bajo nuestras consideraciones, a continuación: a. la memoria, que posee los supuestos iniciales, b. la memoria con la entrada de nueva información, que genera deducciones y c. la capacidad de la información para modificar los supuestos o no. Esta relación de la información que ya conocemos (supuesto) con la información nueva se llama implicación

contextual (91) y el resultado del proceso es denominado “efectos contextuales”, que pueden ser de dos tipos: reforzamientos (la información nueva afianza la creencia de un supuesto) y contradicciones (la nueva información se contrapone o genera un decaimiento del supuesto); en el caso de la contradicción, se elige el supuesto más fuerte para resolver. Si una información no produce efectos contextuales, se dice que es “irrelevante”, apunta Escandell (1993).

La interpretación de un enunciado pone, pues, en marcha un mecanismo de obtención de implicaciones contextuales; dicho de otro modo, toda nueva pieza de información que se nos ofrece es automáticamente procesada por nuestro sistema deductivo en relación con los supuestos contenidos en nuestra mente (Escandell, 1993, p. 138).

Es así como reaccionamos a un texto de creación: este (aparte de producirnos rechazo o goce estético), de acuerdo con nuestras experiencias, nos generará más creencias, o reforzará o pondrá en conflicto aquellas con las que ya contábamos, pues siempre estamos interpretando, aunque al enfrentarnos al producto estético sepamos que este se encuentra dentro del campo de la ficción.

Los efectos contextuales, por su parte, no los producen todos los enunciados, por ejemplo, si la información ya se conocía o si es incoherente, no se generan; sin embargo, estos efectos, incluso, son insuficientes para afirmar que una información es relevante, puesto que la relevancia es una cuestión de grado que deriva del supuesto con que ya contamos y un contexto (92), y aun no se ha podido determinar el grado de relevancia de un supuesto ni la forma en que se determina (elige) dicho contexto para generar inferencias, de lo que podemos colegir que la relevancia no es un concepto absoluto, sino de comparación.

Escandell (1993) introduce dos precisiones para considerar la importancia de un supuesto: a. si sus efectos contextuales son amplios y b. si el esfuerzo requerido para obtener los efectos contextuales es pequeño. Consideremos también que el conjunto de supuestos de una persona es un elemento en cambio constante, así que no se puede predecir qué supuestos empleará alguien en su interpretación: el hablante los elige cada vez: “Ser relevante no es una característica intrínseca de los enunciados. Se trata más bien de una propiedad que surge de la relación entre enunciado y contexto, esto es, entre el enunciado, por una parte, y un individuo con su particular conjunto de supuestos en una situación concreta” (ibidem, 142), es decir, debemos tener en consideración que la

circunstancia puede cambiar la relevancia de una información. Como lectores, por ejemplo, hemos tenido que dejar libros para los que “no estábamos preparados en determinado momento” por falta de experiencias previas, condiciones emocionales que obstaculizaban el disfrute del producto, entre otros. *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, en este sentido, produce este efecto: al existir una admiración por la autora, haberla considerado siempre una poeta (supuesto), pero llegar a la información de que había producido en tantos géneros, nos abocamos a la lectura de su obra prosística. El trabajo puesto en ello, el haber detectado una evolución en su proyecto escritural, el descubrimiento de temas menos íntimos, sino más universales, en su producción ha generado esta relevancia.

Los fenómenos de la naturaleza, por ejemplo, son relevantes en la medida en que estos afecten nuestra vida, pero el hecho de que, de repente, empiece a llover no genera la idea de que la naturaleza trata de manifestarnos algo en particular. En la conversación, en cambio —señala Escandell— existe la llamada “presunción de relevancia”, que se manifiesta en los ya comentados efectos y esfuerzo. Los primeros en la medida en que se piensa que si se inicia una comunicación es porque existe la intención de comunicar algo relevante, y, por ello mismo, no se requerirá mucho esfuerzo para descubrir “lo interesante”. Así es como Sperber y Wilson (1986) explicaban la interpretación y el principio de organización de los enunciados. Los autores (1986), citados por Escandell (1993), resumen que en el principio de relevancia todo acto de comunicación manifestado comunica la presunción de su propia relevancia. Con mucha más razón entonces, podemos señalar que el discurso literario es relevante. El problema que teníamos páginas atrás, aquella pregunta de qué es lo que hace literatura a la literatura o qué características tiene el discurso literario que lo hacen diferente de otros discursos tiene ya una respuesta: es el tipo de uso del lenguaje que posee una mayor presunción de relevancia, puesto que dada su naturaleza escrita (preferentemente, puesto que la discusión sobre si el texto literario puede ser de naturaleza oral es tediosa y no es materia de esta investigación), es decir, su condición de perdurable, es mucho más relevante que una persona tome en consideración leer algo; es decir, como lectores, nos acercamos al texto literario considerando que existe algo relevante en él.

¿Qué información relevante se puede implicar de un texto literario tan obstruyente como *La bucanera*? En el texto literario, existe una ostensión permanente por la cual se

invita al lector a descubrir los sentidos de este o a construir los sentidos. Lo relevante va a depender de la interpretación.

¿La relevancia es solo cognitiva? ¿Puede haber una relevancia emocional o empática? La Literatura es arte. Cada aproximación a un objeto estético transforma al sujeto. Si el arte no transformara al sujeto, no sería arte, lo que hace de este un objeto eterno, aunque el concepto sobre él no es permanente, pero el texto literario siempre es relevante, pese a que la relevancia la determine el lector.

¿Qué tipos de relevancia se pueden encontrar en un texto literario? Se pueden encontrar la relevancia cognitiva, es decir, sí se puede aprender del texto literario; también existe una relevancia emocional o empática como ya hemos visto. Además, existe una actitudinal, puesto que, si ya hemos dicho que el arte transforma, existirá una modificación de la conducta: el arte afecta el plano emotivo, sensibiliza.

Si el principio de relevancia no es una máxima, sino una generalidad en el funcionamiento del lenguaje —como señala Escandell (1993)— entonces es natural que, inconscientemente, estemos intentando no solo ser relevantes, sino que pensemos lo mismo de los otros.

Como podemos deducir de lo que hemos ido acotando sobre la teoría de la relevancia, Sperber y Wilson pensaron en ella para los tipos de comunicación verbal o escrita, pero, tratándose de una teoría lingüística, aplica mucho mejor a la comunicación verbal, de la que se desprenderán otros conceptos interesantes.

Son necesarios, por ejemplo, los conceptos de “implicatura” y “explicatura”. La primera es aquello que se deduce basándose en supuestos anteriores (es decir, la inferimos), mientras que la segunda es el contenido explícito de un enunciado. El receptor no solo debe decodificar, sino que en su proceso de inferencia debe usar las acepciones que conoce para reconocer el significado primigenio de lo dicho, luego desambiguar la acepción de toda aquella palabra polisémica y, finalmente, completar o enriquecer lo que ha oído, puesto que siempre existe información que no ha sido completamente detallada. Estos tres procesos, por supuesto, se encuentran regidos por la relevancia, ya que el destinatario elegirá aquello que con menor esfuerzo le brinde más información, o aquello más adecuado para su situación (93).

Las implicaturas (“implicatura” como término de la teoría del significado-*nn*), en particular, son supuestos. Existen ideas que el emisor quiere comunicar al receptor sin ser totalmente explícito. Esto podría parecer extraño o poco efectivo; sin embargo, cuando el

destinatario busca la conexión entre lo dicho y su situación para que el enunciado sea adecuado, está enriqueciendo lo que ha recibido: “(...) la particular selección de las premisas y las conclusiones que el emisor ha dejado que aporte el destinatario se convierte en un reflejo bastante fiel de la hipótesis que el emisor se ha formado sobre los conocimientos previos, los supuestos y los recursos que es capaz de manejar su interlocutor” (ibídem, 151), pero por supuesto que el emisor podría estar considerando falsamente los conocimientos previos del receptor; sin embargo, así tuviera claros los supuestos con los que ha llegado su destinatario al acto comunicativo, los enunciados no podrán expresar fielmente siempre lo que comunican. Entonces, si en este proceso que estamos explicando (de la comunicación verbal) no existirá una interpretación exacta o completa siempre, ¿cuánto más incompleta será la de un texto literario y cuánto más enriquecido por múltiples interpretaciones estará el producto estético?

Es en esta línea que, de nuevo, consideramos apropiado el uso de la Pragmática para desentrañar los significados de la obra de Alejandra Pizarnik. Si en la comunicación verbal los enunciados son, muchas veces, imprecisos y su interpretación por parte del destinatario completa sus contenidos o los adapta a sus experiencias previas, mucho más sucederá en la Literatura, en una obra como la pizarnikiana, llena de sugerencias, de juegos lingüísticos, llena de referencias a otros autores, a sí misma y a sus otros textos. Incluso la crítica más fuerte que se le ha hecho a la teoría de la relevancia (la de ser “reduccionista”, considerar que la capacidad del lenguaje de nuestra especie tiene por objeto almacenar más y mejor información para su actividad comunicativa) aporta a nuestro trabajo, puesto que no siendo la información siempre el punto central de nuestras comunicaciones, caben aquí las intenciones estéticas de los autores de textos creativos. Requerimos, pues, de estos conceptos para abarcar los verdaderos significados que trató de transmitirnos la autora argentina.

Capítulo III

LAS TRAMPAS DEL LENGUAJE: USO DE LA PRAGMÁTICA EN LA INTERPRETACIÓN DE *LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA*

Sería pertinente empezar este capítulo señalando el hecho de que el texto que vamos a analizar comprende parte de los textos en prosa de Alejandra Pizarnik. Notoriamente, no son poemas. Afirmamos esto por varias razones: a. el hecho de que los textos poéticos de la autora argentina se caractericen, en su mayoría, por su brevedad, b. el que Pizarnik haya construido sus poemas con un lenguaje sutil (una construcción de sugerencias, diremos) y c. los tópicos usados en su poesía son la infancia, el cuerpo, la soledad, la noche, el jardín y, de soslayo (en su mayoría) el tema del lenguaje. Al menos, hasta *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), no se atreve a ser más explícita sobre este, su gran tema. En estos últimos poemarios ya señala la inutilidad del código, como si la evolución respecto de la comunicación humana —de la que nos jactamos tan sencillamente— no existiera o no fuera tan valiosa como pensamos. Por lo anteriormente señalado, discrepamos aquí de María Esperanza Gil, en cuyo artículo *Poesía y humor: notas sobre la lectura de La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa, de Alejandra Pizarnik* (2008) para la revista *Espéculo*, señala: “La lectura que me propongo realizar aquí no hace ninguna distinción entre la poesía y la prosa, puesto que la escritura de Pizarnik es siempre poética”.

Es en sus textos en prosa en los que, sin decirlo y ya de forma práctica, evidencia el caos de la palabra; sin embargo, pese a alguna idea inicial que surja en los no entendidos, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* dista mucho de ser un texto “de loca” o un texto incoherente. Pizarnik solo quiso colocar una trampa en nuestro camino. Nos dijo *Léanme, pero no la van a pasar bien*, o nos dijo *Léanme... si pueden*. Esto ya quedó bastante aclarado en el análisis por las interpelaciones al lector que vimos en el capítulo II de esta investigación.

En la edición de *Prosa completa* de Lumen (2014), a cargo de Ana Becciu, se nos advierte que los textos de *La bucanera* fueron publicados póstumamente y están constituidos por dos conjuntos de relatos encontrados en una carpeta; el primer conjunto tenía correcciones a mano; el segundo se encontraba mecanografiado y corregido.

La edición ha respetado el orden del segundo conjunto. Asimismo, otro de los cambios hechos por la editora es el de haber colocado los índices y el prólogo al inicio, así como la cita del diario de Kafka “... hasta es posible que se haya metido en la boca un mondadientes”

(Becciu, Ed., 2014, p. 91), que aparentemente es una cita inventada y que alude a una anécdota sobre el autor francés Alfred Jarry, quien habría enunciado como último deseo que necesitaba un mondadientes. Esto explicaría la naturaleza de los textos que estamos a punto de leer, pues Jarry es precursor del surrealismo, el dadaísmo y el teatro del absurdo; además, fundó el Colegio de Patafísica de París, que se encargaba de investigaciones “eruditas e inútiles”; estas investigaciones eran retruécanos rimbombantes, simples provocaciones, algo muy similar a algunas de las conversaciones que encontramos en *La bucanera*, con un giro: el tema de fondo es importante, pero las frases usadas para discutirlo son, cuando menos, extrañas.

La editora, además, dividió la prosa de Pizarnik en estas partes: I. Relatos, con 31 entradas; II. Humor, con cuatro entradas, de las cuales la última es *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, que se divide en más de veinte apartados; III. Teatro, que comprende su única pieza teatral *Los perturbados entre lilas*; y Artículos y ensayos, con 16 entradas. Finalmente, considera Prólogos y reportajes, es decir, trabajos no estéticos de la autora.

Todas nuestras herramientas serán necesarias a partir de ahora. Leer a Pizarnik implicará tener la mente abierta a todos sus paratextos, hipertextos y a la intertextualidad que existe entre sus mismas creaciones.

1. El título *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*

Quisiéramos empezar este análisis desde el singular título considerado por la autora. Parece que desde este quisiera advertirnos de la ambigüedad de los significados que encontraremos, puesto que el conector “o” es un conector disyuntivo (94), pero también puede cumplir una función explicativa o de reiteración (95). La palabra “bucanera” procede del francés (lengua en la que también hablaba y escribía nuestra autora) *boucanier* y alude a los piratas que entre los siglos XVII y XVIII saqueaban las posesiones de España mar adentro. Por su parte, “polígrafo(a)” es quien ha escrito ensayos sobre diferentes materias, si se alude a una persona, pero también sabemos que un polígrafo es un objeto que registra reacciones físicas en un interrogatorio para confirmar que se dice la verdad (96).

Debemos señalar en este punto que también discrepamos de la posición adoptada por Gil en el que señala que la letra “o” no implica oposición sino una suerte de equivalencia o una marca de indecidibilidad que se desprende del texto (Gil, 2008), pues

no consideramos que sea una “indecidibilidad”, sino, más bien una suma de sentidos. La bucanera es una polígrafa: es una ladrona del significado, es decir, se puede ser pirata del sentido o se puede ser el que hurta la verdad por un mecanismo técnico. Gil señala la existencia de una ambigüedad en el título; nosotros asumimos que Pizarnik es esta polígrafa. Al conocer la totalidad de la obra escritural de Pizarnik, recopilada en buena medida en *Prosa completa* (2014), se confirma que desarrolló, pese a sus intereses de siempre, diversos tópicos y no solo eso, sino que lo logró desde diversos géneros narrativos.

Ahora bien, respecto de la expresión “bucanera de Pernambuco”, podemos notar la afinidad fónica (de la que habla Gil): los sonidos oclusivos /b/, /k/, /p/, los nasales /n/ y /m/ y el vibrante /r/; asimismo, encontraremos esta coincidencia en “Hilda la polígrafa”: el lateral /l/ y el sonido vocálico /a/ en los sustantivos y artículo que componen este nombre. Esta característica, este juego sonoro, lo apreciaremos a lo largo de las diecinueve entradas que componen *La bucanera*, así como en los textos previos (97): los índices y el prefacio.

2. Tres índices

En la edición de Lumen de *Prosa completa* (2014), luego del título en altas y la cita de Kafka con el pie de página de la editora en el que se señala el estado en que fueron encontrados los textos, vamos a encontrar dos índices: el ÍNDICE INGENUO (O NO) y el ÍNDICE PIOLA; es decir, existen “tres” índices: uno ingenuo, uno que no lo es y, finalmente, un índice piola.

La búsqueda de una interpretación más completa de la prosa pizarnikiana nos lleva a preguntarnos, para iniciar, qué sentido posee la palabra “ingenuo”. Para la Real Academia Española, “ingenuo” (98) es un adjetivo que tiene los significados de “candoroso” y “sin doblez”; asimismo, podría comportarse como un sustantivo: personaje de teatro que corresponde a una mujer joven e ingenua. Pero consideremos que también es un índice “no-ingenuo”, es decir, “deshonesto”, “malicioso”, “mentiroso” o “retorcido”. Y tiene sentido: en el índice se alude a doce entradas, pero, en verdad, son diecinueve; por otro lado, está dedicado, de forma general, a las hijas de Loth, que debe estar aludiendo al personaje bíblico Lot (99), quien embarazó a sus hijas sin darse cuenta, pues estas lo emborracharon con vino para poder continuar su linaje. No tenían manera de desposarse con ningún hombre, pues estaban habitando una cueva ante la destrucción, por

mandato divino, de la llanura en la que vivían (Sodoma y Gomorra). La hija mayor copuló con su padre la primera noche; la menor, en la segunda (100).

Con esta dedicatoria, ¿podríamos hablar de un índice ingenuo? Podría serlo, en la medida en que, las hijas de Lot pensaron que no encontrarían hombres para continuar su familia, así como Pizarnik no pensó que *La bucanera* llevaría más de doce entradas (terminaron siendo diecinueve), pero sabemos bien que el índice es el último punto del trabajo de edición, así que el hecho de que no haya sido corregido o modificado (puesto que algunos títulos no coinciden y sabiendo que la autora era tan celosa con el trabajo de revisión) nos permite deducir que es otra de las trampas pizarnikianas, con lo que tendría sentido el “(o no)”, es decir, el que no sea ingenuo.

Tomándonos más licencias en la interpretación, ¿no es acaso un poco “retorcido” (uno de los antónimos de “ingenuo”) que las hijas de Lot no hayan visto aberrante copular con su padre? Si realmente era una situación desesperada para la conservación de la casta de Lot, ¿no podría haber sido un acto consciente? ¿Qué orilló, realmente, la decisión de las hijas de Lot? No parecen tan ingenuas ahora. El incesto producido bajo los efectos de una droga (social) —como lo es el alcohol— tiene, además, relación con otro texto que se analizará más adelante: el PRAEFACIÓN, en el que se encuentra la palabra “haschich”. ¿Estamos entonces frente al proceso de “creación” (literaria o de la proge) influenciado por el consumo de sustancias? Sabemos que nuestra autora consumía anfetaminas (aceptadas en su tiempo) para mantener su peso; también tomaba pastillas para dormir y estimulantes para potenciar el estado de alerta, recetadas por sus terapeutas, debido a su depresión: las experiencias límite de la escritora argentina son harto conocidas, fueron señaladas en el capítulo I de este trabajo y acotadas en la nota (13). Lo que sí puede afirmarse es que Pizarnik está usando el juego de la ambigüedad con el lector.

En el ÍNDICE INGENUO (O NO) (p. 92 de *Prosa completa*. Ver ANEXO 1.1.) cada una de las doce entradas consideradas posee una dedicatoria individual, lo que nos lleva a preguntarnos ¿qué implica dedicar algo a alguien? La dedicatoria señala la relevancia que tiene el personaje para quien toma la decisión de dedicar; además, como se verá luego, los personajes a quienes Pizarnik rinde tributo son aquellos con los que ha dialogado: son sus lecturas de cabecera, es decir, sus pretextos (o antetextos).

La primera entrada, *La pequeña marioneta verde*, reza “—dedicado a Lichtenberg”, con lo que se presume que se alude a Georg Christoph Lichtenberg (1742 - 1799), científico y escritor alemán opuesto rotundamente al movimiento literario *Sturm und Drang* y famoso por sus aforismos (“waste books”), ideas de escepticismo e ironía que fue recogiendo desde 1764 y se publicaron póstumamente, por ejemplo, “Hay gente que cree que todo cuanto se hace poniendo cara seria es razonable” y “Tres agudezas y una mentira hacen hoy en día a un escritor” (Del Solar Trad., 2006).

La segunda entrada, *En Alabama de Heraclítoris*, está dedicada a Harpo Marx, uno de los cinco hermanos Marx, quien tocaba el piano y el harpa (de ahí el sobrenombre *Harpo*). Se dedicó al vodevil (teatro de variedades) y, pese a que académicamente podría considerarse un marginal (pues no finalizó el segundo grado), se codeó con lo más selecto de la cultura de su época.

La tercera entrada, *Cada bruja con su brújula*, está dedicada a Kierkegaard, lo que de seguro hace alusión a Sören Kierkegaard (1813-1855), el filósofo y teólogo danés considerado el padre del Existencialismo, que centra la filosofía en la subjetividad, el individuo, la libertad y la angustia. Una cita de los diarios de Kierkegaard nos remite a la lectura de *La bucanera de Pernambuco*, pues este señalaba que las tareas complicadas inspiraban a los nobles de corazón (*Journals and papers*, Indiana University Press). Parece que, como nuestra autora, Kierkegaard dejaba a sus lectores la tarea de descifrar el significado de sus textos (101).

La cuarta entrada, *Helioglobo* (que como luego se apreciará al interior del libro es *Helioglobo -32-*) está dedicada a Alexis Piron Ashbee (1689 - 1773), poeta satírico, goguetero y dramaturgo francés, que fue famoso por sus epigramas (formas satíricas breves), lo que nos remite a los poemas de Pizarnik, especialmente los de su primera etapa.

Cuando se le postuló a la Academia francesa, sus enemigos hicieron pública su *Oda a Priapo*, que es un texto pornográfico. Marginada también por el canon, Pizarnik no modificó su estilo: nunca se privó de construir textos incómodos y hasta obscenos (aunque no pornográficos), como señala Cristina Piña en *Límites, diálogos y confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (2012).

La siguiente entrada, *El periplo de Pericles a Papuasias* —podemos apreciar claramente el juego fónico de las sílabas reiteradas que inician con el fonema oclusivo /p/—, está dedicada a Safo y a Baffo. El nombre Safo está aludiendo claramente a Safo de

Mitilene o Safo de Lesbos, quien, en sus poemas, dejó entrever su interés romántico por algunas de sus discípulas. Su círculo social fue muy reducido y, por ello, sus temas eran introspectivos: los celos, la alegría, la nostalgia, todos ellos orientados al gran tema del amor. Por los diarios de nuestra autora y por el libro *Alejandra Pizarnik. Una biografía* (1999), redactado por Cristina Piña, sabemos que Pizarnik amó tanto a hombres como a mujeres: aquí la relación con Safo. Baffo, en italiano, significa “bigotes”. Parece ser nada más que un juego por afinidad fónica.

La sexta entrada, *Pigmeón y Gatafea*, que parece hacer un juego con Polifemo y Galatea de la fábula de Góngora, está dedicada al doctor Bernard School. Debe tratarse de George Bernard Shaw (1856-1950), el dramaturgo y polemista irlandés, debido a que “Pigmeón” tiene afinidad fónica con la obra *Pigmalión* (1913), de Shaw; asimismo, en la entrada LA PÁJARA EN EL OJO AJENO (pp. 100-103) se hace alusión a un Bernard Showl. El juego de relación es fascinante e infinito.

La séptima entrada es *El gran afinado* y está dedicada a Andrea Mercial. Salvo que se trate del círculo íntimo de Pizarnik –alguien a quien los biógrafos y estudiosos no han podido rescatar–, no contamos con referencias sobre Andrea Mercial y no sabemos siquiera si “Andrea” está siendo usado para aludir a un hombre o a una mujer, puesto que este es un nombre muy común que se utiliza para ambos géneros en muchas lenguas.

La octava entrada, *Vestidos bilingües (quand le monster called amone)* se traduciría: *Vestidos bilingües (cuando el monstruo llamado amone)*, en que no sabemos si “amone” fue una errata en la que quiso escribir “amor”, lo que produciría el título: *Vestidos bilingües (cuando el monstruo llamado amor)*, o si la palabra “amone” está aludiendo al verbo coloquial “amonarse”, que significa “perder el control por haber bebido licor en exceso”, o “molestarse”, lo que produciría el título: *Vestidos bilingües (cuando el monstruo llamado borrachera)* o *Vestidos bilingües (cuando el monstruo llamado ira)*. Todos tienen algún tipo de sentido para el carácter de prosa que encontramos en Pizarnik. Este texto está dedicado a Madame de Warrens, quien probablemente sea Françoise-Louise de Warens (1699-762) —y no Warrens—, benefactora y amante de Jean Jacques Rousseau, una mujer culta y demasiado liberal para su época.

La novena entrada, *Abstrakta o Moral and Nicht Cómike*, resalta por su escritura fonética y creemos que la palabra debería ser no “Cómike”, sino “Komike”, que, en albanés significa “historieta”; además, consideremos que en alemán “nicht” significa

“no”, lo que producirá el título *Abstrakta o Moral y no historieta*. Esta entrada está dedicada a la Marquesa d’O, que es el nombre de una novela (1805) de Heinrich von Kleist, que relata la vida de una marquesa viuda que queda embarazada sin tener una pareja conocida.

La décima entrada, *¿Qué es la mayéutica, mami?*, está dedicada a “la cantante alemana”; es posible que haga alusión a la narración erótica *Memorias de una cantante alemana*, obra en dos volúmenes (1868 y 1875). Se presume que es la autobiografía erótica de Wilhelmine Schröder-Devrient, cuyos papeles póstumos fueron encontrados por su sobrino. Guillaume Apollinaire estudió a fondo el asunto, pero no llegó a ninguna conclusión. Sabemos, por lo que se ha escrito sobre Pizarnik, que ella leía asiduamente a Apollinaire.

La entrada once, *The greatest poet*, está dedicada a Sader Masoch, frase en la que realiza un cambio consonántico para aproximarnos a “sado-maso”, y es que Leopold von Sacher-Masoch, escritor austriaco reconocido por sus descripciones, causó revuelo por su novela *La Venus de las pieles* (1870) (102) en la que, en alusión al tema del amor, describía conductas sexuales “masoquistas”; de su apellido deriva el término.

La entrada doce, *A ídishe Mame o la autora de Igitugés*, está dedicada a Amélie de Freud, quien es, evidentemente Amalia Nathanson Freud, tercera esposa de Jacob Freud (madre de Sigmund Freud, su primer hijo y, aparentemente, el predilecto. Ella nació en Brody y se crio en Odessa, ambas ciudades ubicadas en la actual Ucrania, límite sur de Eslovaquia, zona de donde procedían los padres de Pizarnik). Existe mucha relación aquí entre el título de la entrada y la dedicatoria: “ídishe” o “yídish” significa “judío”, y “mame” significa “mamá”. En el ámbito del lunfardo argentino, la frase “ídishe mame” representa el arquetipo de la madre judía: sobreprotectora (define Nora López en su página web Lunfa 2000).

Freud y Pizarnik eran judíos, y Pizarnik fue tratada con medios del psicoanálisis para curar su depresión. Por su parte, “Igitugés” no tiene ningún significado (aunque en latín “igitur” signifique “por lo tanto”).

Una particularidad que podremos encontrar desde el índice –así como a lo largo de todas las entradas de *La bucanera de Pernambuco*– son las palabras inventadas: “Heraclítoris”, “Helioglobo”, “Papuasia”, “Pigmeón”, “Gatafea”, “Abstrakta” y “Cómike”; estas nos llevan a preguntarnos por qué Pizarnik necesitaría crear palabras. De acuerdo con nuestra tesis y lo que se puede deducir de los mismos textos de la autora,

como este de *Extracción de la piedra de la locura*: “¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara” (Becciu Ed., 2011, p. 251), se requerirían nuevos términos debido a que no existe un lenguaje capaz de expresar lo que la autora quiere decir. Pizarnik, ante la ausencia de estructuras que representen plenamente el referente, necesita crear un lenguaje.

El siguiente título es el ÍNDICE PIOLA. La palabra “piola” es parte del lunfardo argentino, y significa “inteligente” o “simpático”, “de naturaleza agradable”. Tiene sentido. De hecho, el ÍNDICE PIOLA es bastante más sencillo que el INGENUO (O NO) porque no incluye las dedicatorias individuales —que comprometieron la búsqueda de coincidencias con los antetextos pizarnikianos—, sino solo una dedicatoria general: “a la hija de Fanny Hill” (considerada la primera prosa pornográfica inglesa) (103) y, sobre todo, es mucho más completo: posee veinte entradas. Sin embargo, como ocurrió con el índice anterior, no existe una correspondencia entre los títulos de este y los que se encuentran en el desarrollo; por ejemplo, lo que en la entrada 10 se lee en el índice como *Helioglobo* (ya en el texto tendrá el título de *Helioglobo* –32–), o, también, nos ocurrirá que solo diez de las entradas señaladas por el índice tendrán sus textos correspondientes: 1. *El periplo de Pericles a Papuasias* (a partir de la página 153), 2. *La viuda del ciclista* (p. 105), 3. *Diversiones públicas* (p. 132), 4. *La Polka* (p. 122), 10. *Helioglobo* (p. 96), 11. *El textículo de la cuestión* (p. 150), 13. *Abstrakta* (p. 116), 15. *La bucanera de Pernambuco* (p. 154), 17. *La siringa de las damas fenicias* (p. 140), 19. *En Alabama de Heraclitoris* (p. 120) ; las otras diez no los tienen. No se encontraron, en la carpeta descrita por Ana Nuño, 5. *Vestidos bilingües*, 6. *Leika*, 7. *Desolativo*, 8. *Lo trágico del destino pigmeo*, 9. *Tabla rosa* (seguramente en alusión al concepto de tábula rasa), 14. *Cada bruja con su brújula*, 16. *Ramera paramera* (14 y 16 son claros juegos fónicos que nos brinda la autora), 18. *Los vates closet* y 20. *Leda e il loro*.

Debemos aclarar que, aunque ciertos textos de Pizarnik no aparecen en la versión publicada por Lumen (2014), en los *Diarios* (2013), publicados por Lumen también, aparecen rastros de que algunos sí fueron escritos. Por ejemplo, “Leika” (del ÍNDICE PIOLA): “*Lunes, 21 de julio* [1970] (...) // Monólogo de Leika: está en *cahier* lilas *Sudelbuch* y lo voy pasando a la carpeta verde francesa. // *Écrire ou reécrire: a) ¿Leika?*” (Becciu Ed., 2014, p. 955); asimismo, queda registro en los *Diarios* (2013) de la existencia de “La pequeña marioneta verde”: “*Jueves, 10 septiembre* [1970] (...) // *Hier: reescribí* —sin mucho ni poco placer— «*Marioneta verde*», que cambió de título”.

También encontramos rastros de “Tabla rosa” (del ÍNDICE PIOLA): “25 de septiembre [1970], viernes 6h del alba // Buscar título para «El ojo ajeno». // Tal vez: «La pájara en el ojo ajeno». // Tabla rosa no corresponde a nada, aunque tal vez sí. Pero tiene que haber uno mejor (...)”. Asimismo, del ÍNDICE INGENUO (O NO), se encuentran pruebas de la existencia de “Pigmeón y Gatafea” “Lunes, 26 [1970] // (...) La maravilladora. // Seguir escribiendo *Pigmeón*, que sin duda mandaré a *Imagen* // Ver qué mandar a *Eco*. // 1) poema que di a *Sur* // 2) cuento de *Sur* // nota *sur* Silvina // nota *sur* Julio C. (?)” (Becciu Ed., 2013, p. 967), y en esta última cita podemos ver cómo la autora sigue obligándose a trabajar, a crear, a mantener su vida-escritura, aunque no con mucho o poco placer, como dijera antes.

Por su parte, los textos *Aspasia o la peripecia* (p. 136), *La escrita* (p. 138), *Una musiquita muy cacoquímica* (p. 143), *La justa de los pompones* (p. 148), *La pájara en el ojo ajeno* (p. 100), *El gran afinado* (p. 109), *Innocence y non sense* (p. 113), *Anuncio* (p. 125) y *Cinabrio en Cimabue* (p. 127) son parte de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, pero no figuran en el índice. Asimismo, no entendemos la razón de que en el ÍNDICE PIOLA no exista el número 12. Los textos saltan de la entrada 11. *El textículo de la cuestión* a la 13. *Abstrakta*. El ÍNDICE PIOLA, además, no considera el orden real de los textos, tal como ocurre en el ÍNDICE INGENUO (O NO).

Algo resaltante del título del índice es que Alejandra Pizarnik ha manifestado siempre su cualidad de errante, de extranjera; sin embargo, el uso del coloquialismo “piola” denota su identidad lingüística, que es la latinoamericana. Pizarnik usa el dialecto rioplatense, y no solo aquí. Como se puede leer en el PRAEFACIÓN (p. 94), la expresión “Regio, ché” revela la innegable filiación de la autora con el país latinoamericano en el que nació. Pese a que toda su ascendencia sea europea, Pizarnik posee un arraigo lingüístico.

Por la variedad de personajes a los que ha dedicado las entradas de los índices de *La bucanera...* podemos deducir la multiplicidad de tópicos o intereses de nuestra autora: arte, filosofía, música, teatro, etc., lo que confirma que Alejandra Pizarnik es la verdadera polígrafa.

3. El prefacio

Pizarnik titula PRAEFACIÓN al texto de la página 94 de *Prosa completa* (ver ANEXO 1.3.). En él, juega con el prefijo latino *prae-*, que se usa antes de sustantivos, que

denota “posición de enfrente”, “adelante” o “antes”. “Facio” proviene del verbo latino “facir”, que significa hablar. Estamos, evidentemente, frente al prólogo de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. No son extrañas las palabras modificadas en los textos prosísticos de Pizarnik (por ejemplo “textículo”, como hemos visto en los índices), pero esto puede indicarnos (el uso de prefijos latinos, en lugar de la palabra del español actual escrita de forma directa) que se requerirá un lector mejor que el promedio para la comprensión del texto que está a punto de comenzar.

María Esperanza Gil (2008) también nos habla del prefacio. Su interpretación señala que esta deformación del título es la suma de las palabras “prefacio” y “provocación”. Válida en cuanto es una interpretación que se centra en la interpelación que hace la autora argentina al lector sobre la opinión que le vaya a generar *La bucanera*, consideramos complicado afirmar que esto pueda ser exactamente así. Podría ser también la suma de “prefacio” más “profanación” en cuanto se rompe el pacto de lo que debe transmitir el prefacio, que es el centro del tratado o libro que vamos a leer; sin embargo, comprendemos la idea de Gil.

El PRAEFACIÓN inicia con la oración “Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuenticón llamado haschich: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO” (Becciu Ed., 2014, p. 92) (ver ANEXO 1.3.). La autora usa un deíctico de primera persona “Me” para señalar que no le es importante que el lector acepte el texto; este texto podría ser el “don de amor” al que se alude, y que, aparentemente, es producto de un momento creativo asociado al uso de alguna droga como el haschich o hachís (droga consumida por algunos autores de cabecera de Pizarnik como Bataille, Artaud o Michaux (104)). La frase LA PÁJARA EN EL OJO AJENO (que está escrita así, en altas) nos remite a las palabras de Jesucristo recogidas en Lucas 6: 41 - 42: “¿Por qué miras la paja que hay en el ojo de tu hermano y no ves la viga que está en el tuyo? ¿Cómo puedes decir a tu hermano: “Hermano, deja que te saque la paja de tu ojo”, ¿tú que no ves la viga que tienes en el tuyo? ¡Hipócrita!, saca primero la viga de tu ojo, y entonces verás claro para sacar la paja del ojo de tu hermano” (Hurault, B. (Trad.), 1972). Pizarnik, con esta referencia, le quita al lector la posibilidad de hacer uso de una crítica malsana. También le comunica al lector que no le interesa si encuentra algún error. Lo insta a autoexaminarse antes de poder señalar alguna imperfección en *La bucanera*. Tampoco nos es extraño que Pizarnik aludiera a un texto bíblico, puesto que dedicó su ÍNDICE

INGENUO (O NO) a las hijas de Lot, historia que, como ya hemos mencionado, pertenece al Génesis.

Con la expresión “Oculta tu voluptad antes que el matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables”, conmina al lector, además, a que deje de lado sus deseos o creencias para que consiga interpretar adecuadamente. Más adelante, Pizarnik señala: “Solamente yo emito señales vivas. Una bondad última ilumina las cosas”. “Don de amor” y “bondad última” aludirían al texto literario como un acto de bondad y amor, pero, a pesar de esto, es un acto inútil porque señala que “resulta medio afligente ser la única náufraga sobreviviente en este cementerio hecho con aullidos de lobo y con el áulico ulular de Ulalume (105)”: aullar y ulular son onomatopeyas, es decir, parte de la comunicación animal. Pizarnik tomaría una posición de privilegio frente al cementerio al que ha quedado reducido el lenguaje. Consideremos que el aullido es un lenguaje primario, es lo gutural o una expresión no articulada y, por ende, no racional. Decirse “la única náufraga” y el uso de la palabra “cementerio” también producirían la idea de que quienes se expresaban como ella, con un cuidado o elevado uso del código, ya han muerto. ¿Este es otro intento de Pizarnik de insertarse en el canon literario? Al menos, es claro que, según este prefacio, solo ella sabe cuán vivo está el lenguaje o cuán útil puede ser aún. Finalmente, con “Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor” (Becciu Ed., 2014, p. 94) nos regresa al inicio del texto: Pizarnik niega el principio horaciano de agradar al lector (como señala Gil, 2008), pero no solo esto: en justa alusión a la Pragmática, debemos acotar que el PRAEFACIÓN es un texto que rompe el principio básico de cooperación y desecha todas las máximas griceanas explicadas en el capítulo II; además, es una importante advertencia de lo que enfrentaremos a continuación. PRAEFACIÓN es la voz de Pizarnik diciéndole al lector: *Leerás algo que no vas a entender; aún así, ¿te atreves?:* “... el desasimiento de tu aprobamierda” (el desinterés que me produce tu aprobación) es, de nuevo, el “Me importa un carajo que aceptes el don de amor...” (no me importa si aceptas el texto) y el “... te hará leerme...” simboliza que será la curiosidad (el ponerse a prueba) la que nos obligue a internarnos en el texto, pese a las contraindicaciones señaladas, pero no solo eso, sino que el “... a todo vapor” simboliza “con todas las herramientas interpretativas disponibles”. Pizarnik nos revela en este prefacio cuál es el lector que busca, así que una pregunta importante acaba de ser contestada para nuestro análisis pragmático: ¿quién es

el receptor de los textos pizarnikianos? Esto confirma lo que habíamos conjeturado en el capítulo II.

4. Una aclaración maliciosamente ingenua

En la página 95 de *Prosa completa* (2014), aparece el título ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V. (ver ANEXO 1.4.), que, suponemos, se trata de uno de los(as) amigos(as) de Pizarnik. Ella solía confiar sus textos a algunas personas para obtener opiniones y, de seguro, quien leyó los textos requirió cierta información para entenderlos, pues —para empezar— ya no eran los poemas a los que Pizarnik tenía acostumbrados a sus lectores, sino un texto en prosa, pero no era una prosa “normal”, sino una bastante oscura, llena de referencias y palabras inventadas o derivadas, con la suerte de que “V.” pudo consultar sus dudas directamente con la creadora.

El primer significado de “aclarar” (en la versión virtual de la 23ª edición del Diccionario de la lengua española) señala “Disipar o quitar lo que ofusca la claridad o transparencia de algo”. Esta ACLARACIÓN si bien da luces sobre los nombres de ciertos personajes, deja el resto de la interpretación en la más absoluta oscuridad. Pizarnik no pretendió darnos demasiada información. Claramente, su intención era obligarnos a pensar en extenso sobre los significados de los textos. Si la carpeta (encontrada póstumamente) en la que se guardó *La bucanera* no hubiera estado abundantemente corregida en su primera parte y con las correcciones incorporadas en la segunda parte, podríamos pensar que los textos que analizamos se tratarían de ejercicios para soltar la mano; sin embargo, que haya procurado mostrarlos a algunos conocidos y que haya aludido a la escritura y reescritura de ellos en sus diarios nos confirma que existía intención de publicar y que nuestra escritora pretendía dejar sus textos de la manera como fueron encontrados en su departamento o casi así (el trabajo de corrección podría no terminarse nunca).

El título ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V. se corresponde con la actitud mostrada por la autora en el PRAEFACIÓN, es decir, su falta de interés por que el lector le entienda.

El nombre nos revela que esta aclaración no ha sido un acto voluntario, sino la consecuencia de un acto perlocutivo: alguien se lo pidió y ella ha accedido. Leer la palabra “aclaración” en el título nos llena, por breves segundos, de una falsa esperanza: poco después nos enteramos de que no ha sido una consideración para nosotros, situación

que se ve confirmada cuando luego nos llama “horrendos lectores”: “*Aclaratoria*: alguien me pide que explique a los horrendos lectores lo siguiente (...)” (Becciu Ed., 2014, p. 95). Señala que, si vemos un nombre que empieza por “Pe”, será el loro Pericles; que lo que empiece con “Co” será Coja Ensimismada; y si vemos algún nombre que empiece con “Chú”, será el doctor Flor de Edipo Chú.

Consideremos que “horrendo” significa “que produce miedo”. Nos preguntamos ¿cuál es el miedo que le producimos a Alejandra Pizarnik? No creemos que sea el miedo a que no le entendamos —porque ya nos ha dejado claro que eso no le interesaba—; creemos, más bien, que le produce temor que pensemos que la estamos entendiendo.

Podemos observar que existe un orden en la explicación: Pizarnik ha pretendido ser sistemática. La ACLARACIÓN, de hecho, colaborará con la lectura del texto, o sea, existe un acto de habla algo cooperativo (se usa la máxima de calidad) sin que llegue a ser demasiado explícita, pues al voltear hacia la página 96 y encontrarnos con HELIOGLOBO —32— volveremos a sumergirnos en un caos lingüístico similar al que nos condujo el PRAEFACIÓN, pero ahora se extenderá por todas las entradas y no volverá a existir claridad hasta que se terminen las 19 entradas de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa...* si se termina la empresa de leerlas, aunque no se haya entendido ninguna completamente.

5. El análisis de las entradas de La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa

5.1. Primera entrada: HELIOGLOBO —32—

HELIOGLOBO —32— (pp. 96-99 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.5.), texto dedicado a Silvina Ocampo (106) y Adolfo Bioy Casares (107), esposos ligados a la revista Sur, posee como paratexto la frase “«*Aussi bien pouvez-vous par une annonce personnelle faire savoir que vous existez.*»” (También puedes por un anuncio personal dejarle saber que existes), del libro *L’art de trouver un mari, El arte de tener un marido* (de 1925), de Emile Fenouillet, el cual no posee —hasta donde pudimos interpretar— ninguna relación con lo que se desarrollará posteriormente, tal vez sí una alusión al matrimonio Bioy-Ocampo, aunque, tal vez, pudiera ser una burla velada al hecho de que Silvina estuviera casada con Bioy, debido a que se ha comentado mucho que Alejandra y Silvina fueron amantes.

Lo que sí llega a darnos un alcance sobre lo que leeremos es el primer subtítulo: TRISTE INTROITO, por el conde FERDINAND VON ZEPPELIN, puesto que el introito era, en el teatro clásico español, un prólogo que solicitaba la comprensión del público mientras se explicaba el argumento. Y es que HELIOGLOBO —32— posee elementos ligados al teatro, como la presencia de un introito y la presentación que hace de los personajes. En este INTROITO, de sujeto masculino (“Soy el primero en reconocer...”), el conde Ferdinand von Zeppelin, reconocería lo que siempre ha sido motivo de discusión: ¿quién inventó el dirigible? En este texto nos confiesa con tristeza que él no fue. Esta “reventada de globo”, aterrizaje a la triste verdad, se manifiesta con la onomatopeya que cierra este primer párrafo: “P ffffffff Plop”. Se entiende ahora la palabra “helioglobo” (globo de helio) en el título. El número 32 se explicará más adelante.

Sigue al TRISTE INTROITO un texto a modo de carta. Su redacción lo delata, ya que inicia con “Riga – Riga, 29 de febrero de 1984”. Es una “*Nota de Lactancio de dexubre del 69*” (Becciu Ed., 2014, p. 96) en la que se aconseja la forma que debe tener un libro: “que tu libro sea taxi (libre como un taxi) o, mejor, *remisse*. Que no se rebaje a colectivo, donde se embaten y se embuten, dándose culo con culo, una garaba juntapuchos (...)” (id.); es decir, se aconseja al autor que su libro sea exclusivo y excluyente, como un taxi *remisse*. Para aclarar su idea, nos cita una serie de personajes que representarían a los seres ordinarios que deberían ser excluidos: el hada franelera, la niña que tiene la manija, el tratante de loros, el pechador arrepentido, la vendedora de pulpos y el Dr. Flor de Edipo Chú. Lo que ahuyentaría al lector goruta (bruto o torpe) sería la “amarilla fosforera” (encendedor) del doctor Chú; se está usando la posición de fumador como manifestación de la intelectualidad. No es forzado pensar en esto: en un texto posterior (ANUNCIO), el cigarro será el elemento unificador entre los “civilizados” y los “salvajes”.

Con el texto *Proemio de la fraguadora* se terminará la parte I (1 en romanos) cuya parte más resaltante es la alusión a la biografía de la autora, quien sería la fraguadora, es decir, la que idea algo, aunque sea un término peyorativo. Esta realiza un agradecimiento:

Una costumbre aneja y añeja aconseja y aconseja la gratitud en los proemios. De donde deriva mi declarado reconocimiento por mi introducción a mi menor, y, también, a la Asociación Literaria Reina Menstruy –de Casilda– cuya beca Juana Manuela Gorriti (108), tan útil para la lluvia (109), me regaló ocio suficiente para mallarmearme de risa igual que cuando uno pierde una meano en su lugar de ausente crece este guante de papel que abre o cierra a su duque de Guisa, con llave de oro, el espacio donde celebramos la fiesta de mis voces vivas (Becciu Ed., 2014, pp. 96-97).

Sobre la vida de nuestra autora se sabe que el premio monetario que recibió de la beca Guggenheim fue gastado en comer en restaurantes caros, en la compra de artículos de papelería y viajes en taxis (detestaba el transporte público). Esto nos explicaría la metáfora del taxi y la “beca Juana Manuela Gorriti” que “me[le] regaló ocio suficiente” (ibídem, 97).

En el siguiente párrafo, otra vez, una interpelación al lector: “El lector excusará mis imprecaciones, mis improprios, mis denuestos y mis ex Marco Abruptos (110)” (íd.), lo que es una deixis del discurso al reconocer los improprios que usa y usará en las siguientes entradas para aludir al lector; asimismo, es una crítica a los intelectuales, llamados “los mierdas”: “—Poco importa, puesto que sufre. Pero si preferís obrar como los mierdas, ajetréate, jugá al ajedrez con Cristina y Descartes (111), y proferí la proverbial cantilena de los mierdas” (íd.). La reina Cristina de Suecia y René Descartes están representando la razón, son una metáfora de los teóricos o los críticos, que, dedicados a asuntos abstractos, no pueden apuntar nada importante, puesto que racionalizan todo: “—¿Qué van a decir? ¿Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?” (íd.). Este texto convive perfectamente con las ideas de la autora, quien se declaraba surrealista, puesto que este movimiento es un ataque a la razón; herederos de los dadaístas, se burlan continuamente de los intelectuales.

El enunciador en el siguiente párrafo se vuelve cooperativo al señalarnos su objetivo: “¿Qué he de agregar si Plinio el joven y Aristarco el Terco definieron para siempre el invisible fin de todo jardín? Porque yo, en 1970, busco lo que ellos en 197.” (íd.). Conociendo que uno de los tópicos de la lírica pizarnikiana es el jardín, lo que podemos interpretar es el hecho de que el enunciador parece buscar lo mismo que los filósofos antiguos (¿la verdad?, ¿el conocimiento?), y que ese es el único saber que vale la pena; no se ha encontrado: declara que sigue buscándolo en 1970, pero nadie podría entender realmente lo que busca, pues “¿Y qué buscás,

ché?, me dirá un lector. A lo cual te digo, ché, que busco un hipopótamo”. Está buscando algo tan insoslayable (el hipopótamo es uno de los mamíferos más grandes del reino animal) como incomprendible: algo que el lector no va a poder entender.

Consideremos que, en líneas anteriores, como parte del *Proemio de la fraguadora*, se ha disculpado con el lector por sus insultos, pero esto no impide que siga siendo condescendiente, que siga dudando de la capacidad de quien se aproxima a este texto; parece que sus disculpas solo se ejercieron bajo el tópico de la falsa modestia: el lector está en un error si desea interpretar estos textos bajo los postulados de “los mierdas”, o sea, siendo completamente racional.

La segunda parte del texto (II) posee dos elementos. El primero se titula *Algunos persopejes* (112) y posee un paratexto de Alphonse Allais: “«*On ne s'appelle pas Bonichon, d'abord.*»” (No llamamos a Bonichon, antes que nada) (íd.). Allais (1854 - 1905) fue un escritor, humorista y periodista francés especialista en la teoría del absurdo, lo que mantiene el estilo del texto que venimos leyendo y, como el PRAEFACIÓN, nos prepara para el resto de las entradas.

Aparecen siete personajes. El primero es el loro Pericles, que no está descrito; el segundo es Coja Ensimismada, dueña de Pericles y se señalan sus amores con Ramón del Valle Inclán, así como el hecho de que es argentina; el tercero es Bosta Watson, de quien se dice es hija de Ionesco, que, sospechamos es el franco-rumano Eugéne Ionesco (1909 - 1994), que es considerado uno de los dramaturgos principales del teatro del absurdo y también se le señala como hija de Lupasco, que debe ser el filósofo franco-rumano Stéphane Lupasco (1900 - 1988) autor de *Lógica dinámica de lo contradictorio*; Pesta Chesterfield, el cuarto personaje, es prima de Bosta y ha creado una obra teatral de tres páginas con veinte actos con un prefacio de Gregorio Marañón (113) y un postfacio de Gregorio Samsa (el protagonista de *La metamorfosis* de Kafka); el quinto personaje es Nicomaco, descrito como un mico apócrifo y sadomasoquista; el sexto personaje es Bety Laucha Betinotti, quien es concuñada de Berta la calígrafa (inevitablemente, se nos remite a Hilda la polígrafa) y novia de Hipócrates; el último personaje es Vernacula Dracula con una descripción ininteligible:

VERNACULA DRACULA: Esposa morguenática de Guadalupe Posada (114), con quien se casó en la calle Morgue. Viuda de Gervasio Posadas. Ecuýere emmental de la Hostería del Caballito con Ruedas. Novia de la casa de Tucumán. Aconsejados por la Consejera Goethe, pedimos consejo al inventor Drais von Sauerbronn, quien inventó la *draisina*, especie de bicicleta con, en lugar de asiento, una pluma de oca u ocarina. Con dicha pluma se desgansó a Animula Blandula Vernacula Dracula, que desapareció so pretexto del carnaval de Riga y, sobre todo, hizo desaparecer la espléndida máquina que se llamó *Bibí Draisina*. (Becciu Ed., 2014, p. 98)

Estas descripciones son falsamente cooperativas. Ante todo lo señalado, persiste la sensación de que el enunciador se está burlando de los lectores, pero también es cierto que lo que venimos leyendo de *La bucanera de Pernambuco* está enmarcado en el absurdo, así que también deberían serlo sus personajes.

Luego de otro paratexto “«... buscando un hipopótamo»”, se inicia la última porción de la parte II de HELIOGLOBO —32—. Esta tiene la apariencia de una obra teatral por los guiones que abren diálogos entre los personajes que son, de nuevo, siete: Flor de Edipo Chú, la Esfinter, Zacarías, Cojuntapuchos (que por la ACLARACIÓN sabemos que es Coja Ensimismada), el loro Pericles, Li Poe (de seguro el poeta chino Li Bae o Li Po, pero con el juego del apellido del escritor estadounidense Edgar Allan Poe) y Yeta Pundarika. Aquí conocemos la razón del número “32” en el título de esta entrada: 32 son los signos que el ermitaño Asita ve en Buda cuando está recién nacido, según relata el narrador, quien, al intervenir en el texto, usa una frase excluyente, que nos brinda pistas otra vez sobre un elemento que es vital para la lectura de *La bucanera*, ¿quién es el lector ideal de Pizarnik?: “Recordará el lector que, no bien nació Buda, la gente vio a Asita, el ermitaño n.º122, bajar del Himalaya pegando saltitos con un solo pie puesto que tenía un solo pie. Asita entró chez Buda y leyó en el cuerpo del pibe los «32»” (ibídem, 99), es decir, un lector lo suficientemente culto como para no perder el hilo de las referencias; alguien con buena memoria, que reconozca los rastros de unos textos en otros. Antes señalamos que esta última parte es como una obra teatral y es porque el narrador comenta que Chú se sienta en la “proa de utilería y ut” (í.d.).

Durante el diálogo entre los siete personajes, el lenguaje del loro Pericles es insultante, como al responderle a la coja: “—Rajá, novia delisiada de Miguel Strogoff (115), que si no te sacudo una biaba es por no enroñarme. La próxima vez que quieras fuego, franeleate contra la estatua de aquel soldado desconocido que

cuando pasás no vomita (...)” (íd.) o como cuando responde a Yeta Pundarika: “—¿Por qué te metés a balconear desde mi cuento, turra con almorranas?” (íd.).

Pericles es el lenguaje desatado, lo soez y lo incorrecto; por otra parte, es evidente que sus frases son bastante extensas y, pese a su contenido, son muy estructuradas, lo que nos hace dudar de su condición de loro; sin embargo, debemos recordar que nos encontramos en una construcción absurda. Justamente, sobre la forma de ser del loro, para finalizar, Chú agrega:

“—Una descripción real de un ente viviente como el perilustre Pericráneo nos obligaría a reconocer que hombres semejantes no existen”, lo que se interpreta como que en el mundo real, seres como los que vemos en *La bucanera* no existen (y a pesar de ello debemos reconocer que poseen características de personas de nuestro entorno). No son irreales, pero son no-reales y solo existen en el mundo posible de este texto. El lenguaje real (denotativo) no requeriría una interpretación, pero el visto en esta primera entrada —como veremos en las dieciocho siguientes— es altamente obstruyente y una de las razones principales que lo explica es que el texto es muy polifónico.

Finalmente, HELIOGLOBO —32— es un texto que ejemplifica bien la escritura pizarnikiana de los “textos de sombra” (aludidos en el capítulo I) en los siguientes aspectos: a) la concentración en un(a) párrafo / página / fragmento de muchas voces que corresponden a los personajes y al narrador: en el transporte colectivo son seis personajes; en *Algunos persopejes*, también; y, en la última parte, vuelven a concentrarse siete., b) la interpelación constante al lector de la que pueden deducir tres tipos: el lector “goruta”, que no logra entender el texto; el lector que se deja llevar por lo que dicen “los mierdas” (intelectuales) y el virtual lector que interpreta correctamente el texto, c) (desprendida de la anterior) la crítica al sujeto cartesiano que pretende racionalizar un discurso surrealista, d) el ataque al realismo descriptivo y al “realismo lingüístico”, e) la estructura dialógica asociada a la concentración de voces, f) la deixis textual, puesto que encontramos la autodefinition del texto que estamos leyendo: en este caso, el enunciador señala que son imprecaciones y g) la existencia de elementos autobiográficos.

Existe una aversión por lo público, representado por los personajes apretujados (“garaba juntapuchos”) en el colectivo, que son irreales: el pechador arrepentido, el hada franelera, etc., lo que es paradójico porque Pizarnik es, más

bien, una escritora marginal; esto parece tener sentido cuando en otros momentos del texto alude a personajes reales que representan características para exaltar o criticar; esta mezcla de personajes inventados y reales nos da la impresión de que se pretende distraernos de la verdadera interpretación del texto. Suponemos, por esto, que para la escritora argentina la mayoría de sus lectores seríamos “lectores goruta”. “Goruta”, en el lunfardo argentino, significa bruto o torpe.

5.2. Segunda entrada: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO

En LA PÁJARA EN EL OJO AJENO (pp. 100 -104 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.6.), encontramos una dedicatoria múltiple (la primera hasta el momento): a Pietro Bacci-Baffo, que debe ser el escultor italiano del Barroco tardío Pietro Bracci (1700 - 1773), y a Antonio F. Molina, quien presumimos se trata del poeta, narrador, ensayista y dramaturgo español Antonio Fernández Molina (1929-2005); asimismo, presenta un paratexto de *Il libro di[sic.] baci* (*Il libro dei baci: El libro del beso*, de Ferruccio Rizzatti): “«*Il danaro, del buen danaro, è indispensabile*»[sic.] (116)”.

Como en un texto que se analizará posteriormente (ANUNCIO), encontramos la estructura de un texto publicitario radial, el cual —como todo elemento de esta naturaleza— debe ser altamente perlocutivo: ofrece un producto, lo describe, su construcción es apelativa (se dirige al oyente: “Amigos”, “Pibe que estudiás”, “Escuchante”, “Audistas”, “Oyente”) y emplea cortinas musicales para los cambios (“cortina musical”, “cortina infantil”, “Cortina musical: «El ornitorrinco», anónimo japonés”, “Cortina musical: «La trucha»”). Esta es la primera parte de esta entrada; la segunda está constituida por las respuestas a las cartas de dos clientes de la pajarería: un hombre de edad avanzada y una mujer viuda.

La pajarería, que inicia el texto con el anuncio de sus servicios: “Grandes pajarerías «el ojo ajeno». / –Stock permanente de calandrias. / Servicio nocturno. / Coturnos para colibríes. / Invención y distinción en el arte pajareril. / Alpiste *Mamelle*: todo para la teta, nada para la testuz. / Más vale pájaro en mano que en culo. / Gran pajarería Felipe Derblay cumple su sueño del pájaro propio.” (Becciu Ed., 2014, p. 100), es solo una excusa para promocionar un negocio de prostitución. Afirmamos esto por el análisis que realizamos a continuación.

El título es una frase nominal en que la “pájara” es el objeto de mercado. La palabra “pájara” posee una amplia variedad de significados, como lo muestra la 23.ª edición del Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario, entre las cuales se encuentran 1. Ave, especialmente si es pequeña., 2. Persona astuta y con muy pocos escrúpulos., (...) 4. m. coloq. pene., (...) 6. m. coloq. C. Rica, Cuba, Ec., Pan. y R. Dom. Hombre homosexual., lo que ha contribuido con el análisis de este texto.

En principio, queda aclarado el hecho de por qué se está realizando una exhaustiva descripción de los extraños servicios como el de “Alpiste *Ma Mamelle*: todo para la teta, nada para la testuz.” (íd.): sugiere que lo que se ofrece es relativo a la actividad del cuerpo (parte pudenda) y no a la mente o intelectualidad; asimismo, “En las ramas de mi pajarera hay un pajarito que le espera desde el 1º de octubre de 1492.” (íd.) incitan la idea de que efectivamente se trataría de un negocio, puesto que la idea de propiedad, capital o riqueza llegó a nuestras tierras con la conquista (previo a esto, la propiedad era colectiva). El hecho de que el negocio de favores sexuales esté oculto tras la idea de la pajarería se refuerza con “Sea el pajero de su propio desatino y sepa de una vez por todas que en ave cerrada no entran moscas, sino que, al contrario, salen (las momoscas son las que sasalen).” (íd.), que alude al refrán “En boca cerrada, no entran moscas”, es decir, conmina al usuario del servicio a que sea discreto. También, notemos que no es el único dicho popular al que se alude: el título del texto nos remite a la idea de “No mires la paja en el ojo ajeno sin ver la viga en el propio”, que ya fue explicado cuando se interpretó el PRAEFACIÓN. El texto entre paréntesis “(las momoscas son las que sasalen)” (íd.) lo relacionamos con la tartamudez a la que la autora alude en sus diarios. No es el único adagio empleado por la autora. Inventó la moraleja latina “*In culo volens loquendi chorlitus*” (íd.) (*Prosa completa*, 2014, p. 100), que traduce literalmente “*En buenos términos hablan chorlitos*”. No posee una traducción relativa al texto, pero señala que lo “Aprendimos en los clásicos” y “Sea el pajero de su propio desatino” (íd.) nos remite a “Sea el arquitecto de su propio destino”. Como hemos visto hasta el momento, Pizarnik juega con la deformación de las palabras y las frases. Otros refranes deformados son, en CINABRIO EN CIMABUE, “Soy, apenas, el arquero de mi propio desatino” (Becciu Ed., 2014, p.

129), y en LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA, “era la imagen de la ducha en persona” (Becciu Ed., 2014, p. 154)

Pese a que el texto nombra a diversas especies de pájaros (chorlito, pájaro bobo, benteveo, pájaro loco, pajolero, pijije, pájaro resucitado (otro nombre para el colibrí), canario, pájaro mosca, pituy, picotijera), lo que nos remitiría a interpretar la “fachada de negocio” como el “negocio real” que se publicita, existen más textos que nos remitirían a la verdad, como el hecho de que “nos llaman *Las niñitas modelo*” (íd.) (117) por lo bajo de sus precios. Se realiza, asimismo, una interesante transición textual de lo concreto a lo abstracto, como el hecho de aludir a una pajarita de papel, un pájaro transparente, un pájaro imaginario, un picaculo, un pájaro de cuero negro.

También remiten a nuestra interpretación las constantes alusiones al órgano reproductor masculino: “Pibe que estudiás (...) tené siempre un pájaro en mano”, “(...) si le arde la pajarilla, aplíquese nuestra proverbial pajarita de las nieves” o “El pájaro es una cosa oculta” (ibídem, 101).

Lo que confirma nuestra interpretación son las respuestas a dos cartas que se muestran en la segunda parte del texto; la primera se le responde a Culo Pajarero, quien aparentemente ha sido vulgar al remitir su carta: “Nos está vedado, proveyo escriba, contestar al consultor que ostente elementos reñidos con la moral en boga” (ibídem, 102) y ha comentado en esta que sufrió una polución nocturna “... le rogamos pasar por nuestras oficinas a retirar la sábana mojada que nos mandó” (íd.) y le recomiendan que no se acerque a textos eróticos “No lea tanto a las memorialistas anónimas (...) pioneras de esos trabajos manuales que si bien le proporcionan «alegrías de colegial» (...) conspiran contra su vieja vejiga, carajo.” (íd.). La referencia directa al negocio de sexo se confirma en “Menciona usted dólares, liras, anacolutos, libras. ¡Por fin un conflicto interesante! Llame a Pajita 22 y concierte un *rendez-vous* con Concha Puti, su locutora amiga” (íd.), y se reafirma en la siguiente carta, que es una respuesta a la viuda Bilitis Negra, a quien se le aclara “... que los hamsters [sic.] no son de nuestro ramo” (ibídem, 103) (118) y se le señala, además, “Por otra parte, ¿cómo podría yo acostarme con usted simulando ser *Solterón*? (...) parece ignorar mis honorarios para casos «especiales». En fin, si logra robar un poco de dinero, escríbame inmediatamente” (íd.). En ambas

respuestas, existe una clara alusión a que los servicios se prestarán a gusto del cliente si existe un pago de por medio.

Luego se retrata a Concha Puti (quien es la encargada de responder las cartas) como una persona completamente erotizada: “(...) ni una rosa de mármol de Paros podría enfriar este corazón donde había el *doppelgänger* de Torquemada ni este cuerpo enardecido por los hormigueos de Loudun (119)” (íd.), quien se sienta encima de un “susobicho” erecto y señala “ofrendo mi virginidad en aras de tu varonía”, así como el uso de la sugerente expresión “Chúpame la cajita de música” (íd.).

No debemos dejar de señalar que en este texto se produce una intertextualidad con el PRAEFACIÓN: “En Jaen, tres cigüeñas duermen con la pata alzada. Cada vez que alguien dice «puta», cambian de pata, en Jaen, en un establo para caballitos de madera”. (ibídem, 104).

Este texto se repetirá varias veces a lo largo de *La bucanera*. Como también se repite “En Alabama de la verdad sea dicho”, con diversas variantes (como ocurre en EL GRAN AFINADO (ver ANEXO 1.8.) e HILDA LA POLÍGRAFA O LA BUCANERA DE PERNAMBUCO (ver ANEXO 1.22.)) Apuntamos también que otra ave, en este caso un pájaro (como lo es el loro Pericles), representa el lenguaje desatado o soez al decirle a lacanón (¿Lacán?): “¿No ves que te confundiste de cuento? ¿Por qué no te vas a pirandelear (120) a la cucha de tu hermana?” (íd.).

Concluimos este análisis señalando que el texto toca un tema que riñe con la moral en boga, es desacralizador, rompe con la sociedad conservadora y evidencia lo que esta pretende ocultar. Los nombres de los pájaros son solo maneras de ocultar los servicios sexuales ofertados y el nombre del negocio es una provocación que nos llama a no juzgar a nuestros pares sin antes ser conscientes de nuestros propios defectos y perversiones.

5.3. Tercera entrada: LA VIUDA DEL CICLISTA

LA VIUDA DEL CICLISTA (pp. 105-108 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.7.) es uno de los textos más abstrusos de *La bucanera de Pernambuco*; su estructura es una secuencia conversacional entre más de quince personajes, sin que ninguno de ellos respete la estructura secuencial de una conversación ni las máximas griceanas; sin embargo, entre los sinsentidos que lo componen se adivina

una fuerte crítica a la intelectualidad. El texto comienza señalando que Eduardo Mancilla, Eduardo Wilde, Eduarda Mancilla, el segundo triunvirato, un indio ranquel, Ulrico Schmidl (supuesto amante de Isadora Duncan), un indio prendido, un indio aranculo, un indio cano, Leopoldo Lugones (supuestamente amante de La Sobaquinha), Andrés Bello (del brazo de Tórrida, su prometida), Leandro Alem, Parquechás, Chiclana, y el Bebe Campo de Mayo se encuentran tomando sol en un hotel francés en 1893 y aparece la “patasanta” (aparentemente Coja Ensimismada) y les cuenta un muy mal chiste, de lo que se puede destacar que la mayoría son personalidades de Argentina o han estado ligadas a su historia, así como el hecho de que se humaniza elementos inanimados: “el segundo triunvirato”, que fue el órgano ejecutivo que gobernó las provincias de Río de la Plata de 1812 a 1814; “Parquechás”, que debe ser el “Parque Chas”, uno de los más singulares barrios bonaerenses; y “Campo de Mayo”, que es parte del paisaje de la pampa argentina, y que entre 1955 y 1962 se convirtió en un campo de fusilamiento.

Para dramatizar el episodio del chiste contado por Coja Ensimismada, el texto inicia parafraseando, adaptando y mezclando el primer verso de la primera estrofa y el primer verso de la última estrofa del poema de Alfonsina Storni titulado *Queja* (121), resultando: “Está el otoño, Señor, sobre mi vida, y todavía, Señor, no logro olvidar ese chiste malísimo...”.

Hemos señalado que este texto debe ser uno de los más obstruyentes de este conjunto de entradas por tres razones que procederemos a explicar. La primera es por la gran cantidad de palabras inventadas que encontramos a lo largo de sus cuatro páginas. Son las siguientes: “blenojaco” (noble coja), “esputín” (esputo), “verdín” (verde), “morosaverdemente”, etc. (Para ver todos los términos, revítese el ANEXO 2). Y aunque algunos de estos términos pueden ser deducidos por el contexto o por su similitud con otros existentes en el español, su aparición constante en el texto no permite una lectura fluida y, por tanto, dificulta la comprensión.

La segunda razón es el uso de varios idiomas: el español predominante, y el francés y el inglés frecuentes, pero no solo eso, sino el hecho de que existen frases y oraciones que mezclan los tres idiomas, como “¡Noches! Voyagez a Istmancul. Visitez le tomboctul de mon oncle Cul. Yes, Mary Smith. You are so sorry as Norma and he is glad as Aida. Yes, Norma and Aida are laloc.* And now, that’s le

cul de Mr. Chú & this is le chu de Monster Cul.” (ibídem, 106). Considérese también que es una dificultad que parte del texto se encuentre escrito no solo en otro idioma, sino con incorrecciones gráficas y juegos fónicos en este. Por ejemplo, “Voyagez a Istmancul. Visitez le tomboctul de mon oncle Cul.” (íd.) debió decir “Voyagez á Istanbul. Visitez le Tomboctou de mon oncle Cul.” o “By, Odorono By & beri-beri matches. At what flower are you open?” (íd.) debió decir “Bye, Odorono, bye, and very very much. At what hour are you open?”, aunque aun así tendría errores gramaticales. Se está jugando también con palabras homófonas y parónimas como “By” y “Bye” o “beri-beri” y “very very”, así como “flower” y “hour”.

La tercera razón es que el número de interlocutores en esta conversación aparentemente informal produce incomunicación porque cada interlocutor alude a sus propios referentes históricos, geográficos, literarios, ideológicos o vivenciales que no necesariamente son compartidos por sus pares. Queda aquí entonces una pregunta para los teóricos de la Pragmática: ¿cuál es el máximo número de hablantes que pueden integrar una conversación informal para que sea efectiva?

LA VIUDA DEL CICLISTA posee más de quince que hemos logrado rescatar de nuestra lectura, y somos conscientes de que la comprensión es prácticamente nula. Quienes conversan son Coja Ensimismada, meridiano de Greenwich, la jacto, el loro Pericles, Hernandarias, la que se buta y se coño, el Dr. Flor de Edipo Chú, el ciclista etíope (el ciclíope), Udolfo de Otranto, Perry Sigmund Shelley Holmes, la repentinamente llena de pelos, Bosta Watson, Eugéne Ionesco, Bertradora Nuncan, el hada Aristóteles y la Tappette Criarde de Tomboctul.

El inconveniente de esta gran cantidad de interlocutores es que el texto aparenta ser comunicativo, pero deviene en lo opuesto porque, pese a que la estructura de LA VIUDA es una de diálogo, los hablantes no conversan, sino que enuncian; es decir, no completan los pares de adyacencia de la secuencia conversacional. Esta enunciación, pese a y por el caos, sería la que explica la burla a la intelectualidad, pues la falta de ilación entre los discursos de unos y otros responde —creemos— a un problema de egos: presumimos que las intervenciones son ilocutivas puesto que estos personajes se expresan desde la convicción de que lo que ellos enuncian es lo relevante.

Pericles, como hemos visto en los textos hasta el momento, es el lenguaje desatado, es el interlocutor soez del grupo, y en este texto “todos” se reconocen en él: “Al verlo en cierta postura aureolada por mil escándalos, todos pensaron en una frase de la bizca pero aplicada (122) a Aristóteles: / «Pericles nos tiende un espejo en el que tenemos que mirarnos.»” (ibídem, 108). El enunciador, entonces, confirma que las personalidades que intervienen en este texto son conscientes de que son tan vulgares como el loro, y esta no es la única referencia que se hace a los espejos o al doble; Ionesco trata de explicarle a Pericles la situación de Bosta:

—Amigo Perlasco: es Bosta Watson, el marido, quien murió. Ella, Bosta Watson, vive. Cierto, cuando el marido vivía, los dos se llamaban Bosta Watson. Quien juntos los viera, nunca los diferenciase, pues tenían un solo y mismo nombre. ¡Peste de Bosta y Bosta de peste! Era bostial el despiole que se armaba y, sobre todo, la confusión, e inclusive —me atrevo a decirlo— el enredo. Todavía hoy día, que no somos ayer, hay giles sueltos que creen que quien murió es ella, Bosta. Y se acercan lo más panchos y le dan el pésame al muerto, a Bosta, el marido, pobre Bosta, quedarse así, sin su Bosta (íd.).

El texto anterior no es incoherente, pero nos cuenta una historia absurda. Es natural: en HELIOGLOBO —32— (ibídem, pp. 96-99), la parte II (*Algunos persopejes*), señala que Bosta Watson es hija natural de Ionesco, quien debe ser Eugène Ionesco, quien —como ya hemos comentado— fue uno de los principales dramaturgos del teatro del absurdo. También se dice, sobre Bosta Watson, que es hija artificial de Lupasco, quien debería ser Stéphane Lupasco —ya señalado también—, autor de *Lógica dinámica de lo contradictorio*. En este mundo posible, los personajes atraviesan situaciones no convencionales. Y no es el único texto pizarnikiano con estas ideas sobre el doble:

EL ENTENDIMIENTO

Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. Sombra no estaba tan terriblemente afligida por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete.

Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social «Sombra y Sombra». Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto. (Becciu Ed., 2011, p. 405) (123)

Respecto del tema de los espejos, podríamos acotar la influencia de Jorge Luis Borges sobre Alejandra Pizarnik, lo que reconfirmaremos más adelante en el texto ANUNCIO, que tiene por cortina musical la “deplorable rumba El manisero” (de *Historia universal de la infamia*, 1935). Los espejos, elemento recurrente de la obra borgeana, se presenta aquí como elemento desambiguador de la interpretación: “[el espejo] tiene una conexión asociativa con la capacidad humana de la autoconsciencia, de la reflexión, de la percepción de la dualidad de la naturaleza humana”, señala Eugenia Kuzmina, de la Universidad de Navarra. Sustenta también:

La cualidad esencial del espejo consiste en que puede reflejar simétricamente los detalles situados en el lado opuesto, intercambiando la lateralidad izquierda-derecha. A la Alicia de Lewis Carroll [sic.], al asomarse al espejo sobre el mantel parlante, parece como si todas las cosas de la habitación fueran al revés. La comprensión de estas reglas de simetría es, en realidad, una subida a la superficie, el repudio de la falsa profundidad. (Kuzmina, 2013, p. 157)

No nos estamos alejando del universo pizarnikiano: en verdad su fascinación por la historia de Alicia ha quedado inmortalizada en *Prosa completa* (2014), cuya primera parte se denomina Relatos. Títulos como A TIEMPO Y NO (2014, 37-39) o EL HOMBRE DEL ANTIFAZ AZUL (ibídem, 45-51) son un claro ejemplo del homenaje que deseaba hacer a la obra de Lewis Carroll.

Y es esa falsa profundidad la que se percibe en la mayoría de los personajes citados en el texto: ninguno de ellos ha podido cumplir con las reglas de la conversación. Aquí se manifiesta la función cognitiva del espejo: en los textos de Diógenes, el espejo también cumplía la función de mostrar las cualidades espirituales de los seres humanos, pero este espejo, tendido por el loro Pericles, refleja a un ser efímero; es un instrumento que refleja a un ser que no existe, pero también se hace intervenir a seres que ya no existen, pues muchos de los personajes referenciados en LA VIUDA DEL CICLISTA (y *La bucanera de Pernambuco*, en general), pertenecen a siglos anteriores. No solo el conflicto comunicacional ya no existe, sino que los que intervienen en la estructura de la conversación tampoco. Habría sido una manera rotunda de cerrar este texto sobre el problema de la imposibilidad de comprensión entre los personajes la frase ya mencionada en el penúltimo párrafo: “«Pericles nos tiende un espejo en el que tenemos que

mirarnos.»” (Becciu Ed., 2014, p. 108), pero para no romper el caos —aunque la frase parezca absurda también (porque es desde el caos que este texto se construye)— “[Responden] con risitas indecentes algunas parejas: Groucho (124) y Engels; la bella y la Bosta (125); el ciclista y el inflador; y Helioglobo”. Parece que la intención de Pizarnik en este texto es manifestar su deseo de aprender sin academicismos, para lo cual cita a un número amplio de autoridades. Debemos prepararnos para que Pizarnik siga jugando con nosotros en el resto de las entradas que leeremos.

5.4. Cuarta entrada: EL GRAN AFINADO

EL GRAN AFINADO (pp. 109-112 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.8.) es uno de los textos menos obstruyentes de *La bucanera de Pernambuco* y se encuentra constituido mayoritariamente por el diálogo entre dos personajes: el Dr. Flor de Edipo Chú y A. Contamos con razones para afirmar que A. es Alejandra Pizarnik, que explicaremos posteriormente. Estos personajes hacen las veces de un maestro en el arte pictórico, musical, del grabado y escritural, y su joven alumna, respectivamente.

El texto comienza con una cita que ha sido usada por diversos estudiosos de la obra pizarnikiana, como Miguel Dalmaroni (en *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960 – 2002*), pues se alude, con ella, al tópico que aquí desarrollamos: el lenguaje.

—Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores —dijo el Dr. Flor de Edipo Chú. (Becciu Ed., 2014, p. 109)

En la revista Fogal n° 15, Javier Izquierdo cita también el párrafo anterior y señala:

Estas palabras del “embajador chino” Flor de Edipo Chú, con las que alecciona a A. (siempre que aparece “A.” en cualquier texto la autora nos indica en sus manuscritos que remite a sí misma), son definitorias con respecto al propósito de las operaciones realizadas en el texto: sacar lo trágico a través de lo sexual (“erección” o “erupción” nos van a remitir a lo mismo: calentarla hasta el límite) para poner en evidencia “lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde”, es decir, el sexo como vector principal que atraviesa nuestras existencias por mucho que la espiritualización que se le opone (el

corazón) y la degradación a la que se le somete (el culo) pretendan desviar la mirada y ocultar “las sombras interiores”, motor de la acción del parlante. (Izquierdo, 2016)

La cita anterior (de *Prosa completa*) es bastante explicativa por sí misma: el volcán representa la erupción, la actividad incontenible, de la lengua; el velorio simboliza su muerte. Saber sobre este tema, equivale a “ponerla en erección”, o sea, darle importancia, elevarla por sobre otros temas. El “vicariolabio”, que, en este caso —creemos—, hace las veces de la palabra “vocabulario” se compone de la palabra “vicario”, que es quien sustituye a alguien con un cargo y para esto toma momentáneamente sus poderes, es decir, el vocabulario sería un falseamiento del lenguaje real que “traiciona las sombras interiores de los dulces decidores” (Becciu Ed., 2014, p. 109): confunde a los dóciles hablantes durante su acto de habla.

Más adelante, Chú llama “pacaladiario con flecos” al “vocabulario pictórico”: “pacado” (la palabra con mayor aproximación) es un adjetivo en desuso que significa “apaciguado”; también lo llama “vacablufario pictórico”; vale decir, acepta que las artes y los oficios poseen su propio corpus lingüístico, y que este sigue siendo impreciso: el masculino “bluf”, del inglés *bluff* es una persona o cosa que posee un falso prestigio o un prestigio sin fundamentos. El lenguaje, entonces, ha perdido su brillo. O como lo señala Izquierdo:

(...) no es más que un vulgar timo basada en la eterna exclusión de lo *heterogéneo* batailleano a través de su aplazamiento indefinido (quizás fuese mejor decir *différance*). Si en *Los perturbados entre lilas*, no obstante, la mostración se realiza desde el signo teatral, desde todos los elementos de la obra teatral, pero no llega a trastocar el propio signo lingüístico en el parlamento de los personajes, en *Hilda* la mostración y el requiebro tienen lugar en el mismo centro del decurso lingüístico a través de la torsión constante del lenguaje para insertar en el propio código aquello que siempre queda entre líneas, que siempre se desea esconder pero que flota y planea sobre el texto constantemente. (Izquierdo, 2016)

Continuando con el análisis, las artes sobre cuya experiencia expone el doctor Chú a modo de explicación para A. distan mucho de ser conceptos abstractos o la práctica de estas manifestaciones en sí mismas. Se narra un arte desarrollado de manera vivencial, como era la propuesta surrealista y, por ende, la de nuestra autora, que (ya se ha comentado en el capítulo I) se adscribía a esta corriente. Por ejemplo, sobre la pintura, dice: “Si no te gusta el pincel, servite de una pluma o una *penna*, ya sea pena de la oca, ya depresión de los ánsares, o bien pesadumbre del

ganso” (Becciu Ed., 2014, p. 109), con lo que podemos apreciar que la homofonía entre la palabra *penna* (pluma, en italiano) y la palabra pena (tristeza, en español) es empleada para realizar un juego de sentido, que posee coherencia en el mundo posible descrito; sobre el arte musical señala “... si vas al bosque llevate el *organetto* (en el verano te conviene limitarte a los instrumentos de viento)” (ídem), lo que nos remite al juego semántico de tocar un instrumento de viento con el acto de refrescarse por medio del viento; sobre el grabado, se le propone “*raschiare*” para “practicar una *incisione* en la realidad” (íd.), o sea, el acto de grabar como una forma de causar un cambio en la vida; sobre sus inicios en la escritura, Chú nos remite a un inconveniente romántico-familiar: inicia su escritura en un “día ensombrecido” (Becciu Ed., 2014, p. 111), haciendo la segunda referencia a los Textos de Sombra (126), otra obra publicada póstumamente (como explicamos en la entrada anterior), pero también a un momento “sombrío” o difícil de su vida; sobre su obra escritural, señala “Alguien elogió la largura de los anapestos (127); alguien, la anchura de los anímacros [sic.] (128); alguien, la undosa turgencia de los anacolutos (Ana de Bolena los definió para siempre)” (íd.), vale decir, emplea características (largura, anchura, turgencia) no compatibles con el texto creativo pero sí con otro tipo de cuerpos, lo que le proporciona un aspecto más vivo, así como juega con los sonidos: Ana Bolena / Ana-coluto. De nuevo, entonces, estamos hablando de hacer el arte algo orgánico: hacer el acto de vivir un acto estético.

EL GRAN AFINADO, como textos anteriores, tiene una estructura dialogal en la que intervienen un pompón (una vez), un pajarito dibujado con tinta china (una vez) y mayoritariamente el Dr. Flor de Edipo Chú y A., quien podría ser Alejandra Pizarnik específicamente por dos razones: en el texto, A. habla con Chú sobre el arte pictórico. La escritora argentina estudió pintura con Juan Batlle Planas (1911-1966) y sentía gran fascinación por el Bosco (incluso, dos de sus poemarios llevan nombres de cuadros de este artista: *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*). Ella pintaba esporádicamente y siempre dibujaba: su correspondencia estaba llena de colores. En una entrevista realizada por Martha Isabel Moia (publicada en 1972), Pizarnik habla sobre la pintura ante la pregunta de si *el lenguaje no encontrado* lo ha hallado en esta forma expresiva. Nuestra autora responde:

Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar mis palabras, implica una tensión que no existe al pintar. (ibídem, 314)

El otro elemento que nos hace suponer que A. es Alejandra Pizarnik es, evidentemente, la inicial (A.), pero no solo ello, sino que en uno de los diálogos de Chú (ibídem, 110) la llama “Lejanita”, muy parecido a algunos hipocorísticos del nombre femenino “Alejandra”: “Jana” (“Janita”) o “Aleja”.

Como ya hemos señalado, una de las características más resaltantes de este texto es encontrarse en el grupo de aquellos menos abstrusos, pero también se debe hacer notar el uso de tres lenguas: el español predominante; el italiano, frecuente; y el alemán, en la palabra “Natürlich” (“Naturalmente”). Otra particularidad del texto es la evolución de los nombres de los personajes, especialmente el del Dr. Chú. Dependiendo de la actividad que estuviera realizando durante el diálogo, tomaba un nombre distinto; por ejemplo, cuando abre la boca es “el bocaza”; cuando supone la posibilidad de un naufragio, se le llama “el agorero”; cuando come con A. en la calle Ángel, es “el comedor” o “el reanimado comilonte”; cuando su alumna A. habla en italiano y él está sorprendido es “el dueño de un repentino prurito”. También destacan los juegos del lenguaje como el comentado sobre la *penna* (pluma) y la pena (tristeza), que puede ser de ganso, de ánsar o de oca. Otro genial juego de sentido se encuentra al final del texto. Cuando Chú le pregunta a A. cuáles son las mejores propiedades de los cuerpos, ella responde: “—La trompa marina, en los elefantes acuáticos.

El cubo de nieve, en las sombras de las plantas tropicales. El pozo arlesiano, en la memoria de los cuervos de Van Goch. El banco de arena, en los avaros blandos.” (ibídem, 112).

Este magnífico juego cambia ciertas palabras y produce sentidos novedosos. Se habla de “trompa marina” en lugar de “tromba marina” (que es un fenómeno meteorológico); la alusión a trompa corresponde a los elefantes; por ende, para que esta sea marina, los elefantes deberían ser acuáticos. El “cubo de nieve, en las sombras de las plantas tropicales” hace alusión al arbusto “cubo de nieve” o *Viburnum opulus*, que crece muy bien en la sombra. “El pozo arlesiano en la memoria de los cuervos de Van Goch [sic.]” hace referencia a los “pozos

artesianos”, que son excavaciones para comunicar agua cautiva con la superficie; en lugar del gentilicio “artesiano” (de Artesia, Francia, donde se excavó el más antiguo de estos pozos) se emplea “arlesiano”, gentilicio de la ciudad de Arles en el sur de Francia, donde vivó Vincent van Gogh, quien elaboró como una de sus últimas pinturas *Trigal con cuervos*. Y el “banco de arena, en los avaros blandos” juega con la relación entre la palabra “avaro” y la palabra “banco”.

Ante esta respuesta elaborada de su alumna, Chú responde: “—Oh, comprendí la fineza” (ídem), lo que significa que los juegos lingüísticos son parte tácita de la comunicación entre estos dos personajes. Ambos comprenden las “finezas” del otro, o sea, sus exquisiteces lingüísticas. En este caso, el maestro ha quedado “afinado” por la respuesta de su alumna, de aquí el título EL GRAN AFINADO. Y no va a existir otro diálogo (aún restan quince por analizar) en el que los actos de habla sean tan cooperativos. Las finezas de A(lejandra) nos hacen considerar que este es un diálogo entre dos verdaderos intelectuales, pese a la diferencia de edad: en una parte del texto, Chú señala: “Bravo, bella pendejuela, hay que ser sensible a la lengua y a nadie más” (ibídem, 109), considérese que “pendejuela” significa “adolescente”, pero que ya en el PRAEFACIÓN se calificó como la única que emite señales vivas o la única náufraga en el cementerio al que ha quedado reducida la relación entre el código y la realidad.

Este texto es un homenaje/crítica a la educación por las figuras del maestro y la alumna, la buena disposición de este y el gran dominio del tema artístico de aquella. Las preguntas con notorio interés de A., las respuestas aleccionadoras de Chú, la relación de horizontalidad y a la vez de respeto no impiden, paradójicamente, la oración final del texto: “Es así como se va lo mejor de nuestra vida: estudiando” (ídem).

Pizarnik, como se sabe por su biografía, amaba el conocimiento, mas no el que se incluía en la currícula educativa formal, sino en un aprendizaje libre. La figura de Chú es, pues, la crítica al maestro (quien sigue enseñando fuera del aula), parte de la experiencia de vida de la autora, quien tuvo, a los dieciocho años, una relación muy estrecha con su maestro, el abogado, escritor y traductor Juan-Jacobo Bajarlía, quizá el verdadero Flor de Edipo Chú.

5.5. Quinta entrada: INNOCENCE & NON SENSE

INNOCENCE & NON SENSE (pp. 113-115 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.9.) es, desde el título, una alusión al lenguaje. El juego fónico trazado por los términos que componen el título nos lleva a la traducción de la palabra “inocente” y la frase “sin sentido” y “sin sensibilidad”. Consideremos que “inocente” es quien se encuentra libre de culpa, pero también corresponde al ignorante o cándido, y al que no ha sentido con intensidad. La frase inglesa “non sense” significa sin sentido, lo que describe bastante bien algunas construcciones oracionales de *La bucanera de Pernambuco*. La palabra “nonsense”, inglesa también, significa “disparate”. Dentro de la familia léxica, además, “inocente” es el niño que no ha alcanzado la edad de la discreción, es decir, quien no posee plena conciencia de sus actos. Es completamente contradictorio o falta de sentido, asimismo, lo que se relata en la primera parte del texto (a nuestro juicio posee dos momentos bastante definidos): un diccionario ha suprimido “la voz *rictus* con el fin de poder incluir la voz *lectual*” (Becciu Ed., 2014, p. 111), vale decir, se ha suprimido una voz existente: *rictus* (129) por una inexistente (*lectual*). El enunciador señala: “Los oigo reír disfrazados de bataclana, disfrazados de Pero Grullo, disfrazados de violador de hamadriades [sic.] (130)”, o sea, quienes se ríen de esta elección inútil (los lexicógrafos o especialistas) son frívolos, inútiles e inescrupulosos.

Jehan Rictus (131) se ríe al intervenir en el texto para señalar que “*lectual*” es todo lo concerniente a la cama y, por haberla propuesto, ahora debe “cambiar de ciudad con el propósito de buscar otro lugar y otro trabajo” (ibídem, 111). Jehan Rictus, descrito como uno de los académicos, usa tres sombreros: uno de chambergo, encima uno de copa y, encima de este, uno de hongo; estos son los sombreros que se han usado entre los siglos XVI y XX, de lo que deducimos que Jehan Rictus representaría a los académicos que han estado frente a los cambios lingüísticos, la evolución de la Academia y han propuesto elementos inútiles durante todo ese tiempo.

Luego de las descripciones de los sombreros de Rictus, aparece Coja repartiendo sombrerazos a quienes hacen alusión a “«la sombreadora» y «la sombrosa»” (ibídem, 113). Coja Ensimismada golpea a quienes ensombrecen el lenguaje. Y es que este es el lenguaje que desea rescatar el enunciador, quien, para

componer su texto, emplea palabras poco usadas; trae a colación términos que, de no usarse, se perderán:

-Enfocá a la enflautada. Está enflorada y si no te enfrascás en su persona, si no te engolfás en sus asuntos, si no te enfoscás como una fosa llena de focas en sus paredes empavesadas, la verás henchirse por un furor que la emberrenchinará hasta que, TODA LILA, se vaya con los gitanos a andar caminos —soles y lluvias, pasar trabajos— mudada una vez más en: / Bárbara la endechadora.

Somos testigos, en este texto, de la necesidad del enunciador de regresar a la vida a ciertas palabras españolas: jostrado, dioscoreáceo, hamadriades [hamadriades], áptero, satiriósicas, chambergo, somorgujará, sombrosa, sombraje, titiritaina, triaca, tiritera, enflautada, enflorada, engolfás [engolfar], enfoscás [enfoscarse], empavesada, emberrenchinará. Solo en la primera parte.

La segunda parte del texto es una anécdota de la vida de Aspasia, quien fue ultrajada en su niñez. Aquí se emplean las palabras: samovar, tribadas, haute, bulas, percal, estornutatorio, chiticallando, serrallo, baldaquines, baldados, sabañones, barraganes, bastetana, burriciega, fernambuca, fechador, malojas, porciúncula, pospelos, pesalicores, atabernada, entre otras.

El loro Pericles, como siempre, es la voz soez de los textos. Ante la triste anécdota de Aspasia, él responde:

-Mucho hacerte (...) la nena pero con esas tetas que tenés poder vender ballenitas a los bananeros y ballenatos a los ballesteros, y baldaquines a los baldados y sabañones a los bañistas y banderolas a los bandoleros que mariposean a la bartola cual barraganes (magüer barruntan los chistetes de la barra El Barrilete). De modo, srta. bastetana, que tu batahola bávara del S. VI es digna de una burriciega como la Silla Lachaise, tu amante rebuscapitos que se cree fernambuca y no es más que una ferretera que se acuesta hoy con un feldmariscal, mañana con un fechador, pasado con un filatelista, luego con Felipe Derblay, con los tres mosquitos y con el padre y el hijo de Dumas padre y de Dumas hijo. (ibídem, 115)

Tampoco dejan de estar presentes los elementos que ya conocemos de las entradas de *La bucanera*:

- a. Los juegos del lenguaje, como en “Merdón, escritor áptero, me telefoneó. / —¿Quién es ME? —preguntó el exhibicionista que transita por las calles oscuras de este libro.” (ibídem, 114), en el que se ha pretendido realizar una discreta burla a los “escribómanos” (escritores) en la figura de Casimiro Merdón, quien no posee alas (áptero); o sea, no posee imaginación o libertad para escribir. Así

como en otro momento habla de la acción de “escriborrotear”, que manifiesta claramente un juicio despectivo aunque la palabra no exista; asimismo, alude críticamente, como en otras ocasiones, al lector, y lo llama “el exhibicionista que transita por las calles oscuras de este libro”, vale decir, una persona sin vergüenza o pudor; además, al señalar “las calles oscuras de este libro” revela la imposibilidad de su comprensión total, al menos para los lectores exhibicionistas. Al final, otro brillante juego del lenguaje: “... habló Aspasia con voz atabernada: / —Yo era como una niña que mira el mar por el ojo de buey y quiere mirarlo por un ojo de toro, por un ojo de perro, etc. / —¿Dónde está esa niña? / —? / —La del mar por un ojo de toro. / —No sé. De tantos niños las noticias se pierden.” (ibídem, 115), lo que nos revela a Aspasia como una persona altamente imaginativa, contraria a los escritores ápteros, escritores que, de no sensibilizarse o de no ser enfáticos en su acto creativo, serán inútiles. Parece que es el trauma vivido por Aspasia durante la época de su “innocence” la que la lleva a no ser una persona con “non sense”, lo que refrendaría la idea de hacer de la creación un acto orgánico y también confirmaría la presencia de Pizarnik en sus textos, pues en sus diarios y en la parte I de Prosa completa (“Relatos”) alude a una infancia con experiencias tristes y algo complejas.

- b. El uso de palabras extranjeras: el texto está construido en castellano, pero es uno muy elaborado por su léxico casi en desuso; existen un elemento en francés: *Mère Lachêz-Tout*, que se traduce como Madre Suelta-Todo, usado como nombre propio; polaco (*czerny* [sic] y debió decir *czarny*, que significa negro); y mahorí (*tohu-bohu*, que significa “a prueba de vapor”). También inventa palabras (ver ANEXO 2).
- c. La crítica a algún elemento social resaltado por el lenguaje: INNOCENCE & NON SENSE es una clara crítica a los estudiosos ligados a la Academia.

El enunciador nos propone en este texto una revisión del español, una crítica a los “sombreadores del lenguaje”, es decir, a quienes lo opacan y lo usan para propósitos inútiles, a quienes lo envenenan con decisiones que no se encuentran al servicio del mismo (como Giulia Tofanna (132) —traída a colación en la página 111— envenenaba a quienes les estorbaban a sus clientes); se nos conmina a darles

la atención necesaria a las palabras que aún habitan los lexicones, a no perder la riqueza de la que es capaz una lengua y, para esto, la introducción (de alusión directa al tema) y la anécdota de Jehan Rictus, quien rescata palabras iniciadas con “s” y con “t”: satiriósicas, somorgujará, sombrosa, sombraje, titiritaina, triaca, tiritera; con “e”, como enflautada, enflorada, engolfás, enfoscás, empavesada, emberrenchinará; y la anécdota de Aspasia como excusa para lograr recatar palabras que contienen la letra “b”, como baldaquines, baldados, sabañones, barraganes, bastetana, burriciega y otras.

5.6. Sexta entrada: ABSTRAKTA

ABSTRAKTA (pp.116-119 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.10.) es, por mucho, el texto más obstruyente de los que se han analizado hasta aquí. Está redactado en forma de diálogo e intervienen personajes que ya conocemos: Pericles, Coja Ensimismada, el nuncio canoro, el Dr. Flor de Edipo Chú, Aristóteles y Casimiro Merdón. Asimismo, aparecen nuevos personajes: Zacarías, Demóstenes, el león, las damas (señaladas como personajes nuevos, pues por el orden de las entradas no se conoce si son las “damas enturbanadas” que aparecerán luego en LA POLKA), un pompón colorado, la pompuelita del pompón colorado y la Sanseverina.

El texto es una consistente referencia a su nombre (ABSTRAKTA), pues no podría decirse que posee un tema en particular. Los personajes mantienen una conversación sin sentido en la que se descalifican unos a otros. Como en la entrada anterior (INNOCENCE & NON SENSE), los conversadores principales son Coja Ensimismada, Pericles y Flor de Edipo Chú; sin embargo, deberían traerse a colación algunas características del texto:

- a. La gran cantidad de palabras inventadas por el enunciador: si bien algunos de los términos son derivados de palabras del castellano y, por ende, pueden ser ligados de forma comprensible al texto, se va haciendo cada vez más importante resaltar el uso de estos términos como la necesidad del uso de un nuevo lenguaje para los efectos de la obra *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Pese a nuestras limitaciones, no debemos dejar de señalar que para un estudio serio de la obra pizarnikiana, se requieren conocimientos lexicográficos, ya que la innovación de la lengua española es continua (Se

recomienda ver ANEXO 2). Izquierdo (2016) señala también lo que venimos mencionando: existe en Pizarnik un afán por mostrarnos la crisis del lenguaje, no ya diciéndolo sino “insertándole la *mierdra*”. Veamos:

... en esta obra, el ataque de Pizarnik es aún más fuerte y firme, y, como adelantábamos, afecta al propio cuerpo de la lengua, donde la autora inserta, parafraseando a Jarry, cuyo *Tout Ubu* Pizarnik devoraba mientras escribía *Hilda*, la “mierdra”, fundamentalmente, como el autor francés, a través de la manifestación del significante. (Izquierdo, 2016)

Y señala también...

...en *Los perturbados entre lilas* (...) la mostración se realiza desde el signo teatral, pero no llega a trastocar el propio signo lingüístico en el parlamento de los personajes, en *Hilda* la mostración y el requiebro tienen lugar en el mismo centro del decurso lingüístico a través de la torsión constante del lenguaje para insertar en el propio código aquello que queda siempre entre líneas, que siempre se desea esconder pero que flota y planea sobre el texto constantemente. Este mecanismo, en efecto, corrompe y destroza el propio lenguaje tal y como lo conocemos y empleamos habitualmente, y propone un nuevo código en el que, en efecto, corren en paralelo varios sentidos y significaciones que se activan a un tiempo y que consiguen poner en escena lo que se dice, lo que se quiere decir y lo que quiere ocultarse. (Izquierdo, 2016)

- b. El hecho de que Pericles pueda ser cualquier “intelectual”: en ABSTRAKTA, Pericles, por las variaciones de su nombre, toma el rol de diversos intelectuales: Peripagita, a imitación de Dionisio Aeropagita (133); Pericardo de Nervicles, que nos remite a Gérard de Nerval (134), de quien Pizarnik quería tomar el modelo de la que sería su virtual novela: señaló en sus diarios que pretendía crear algo como la *Aurélia*, de Nerval; y Perifreud, en referencia a Sigmund Freud (135), con lo que podemos deducir que Pericles es un repetidor y no un verdadero intelectual, de ahí su lenguaje insultante hacia el resto de los participantes en la secuencia de la conversación.
- c. Es la primera vez que la escritora argentina Alejandra Pizarnik alude, mediante el enunciador de su texto (en un diálogo correspondiente a Pericles), a sí misma: “—Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto y, de paso, el sumo (136). Porque Pedrito se caga en: lectores, ubetenses, consumidores de triaca, tintineadores, atetados, tetepones, tesituradores, tetrarcas en triciclos, popes opas con popí de popelín...” (Becciu Ed., 2014, p. 117).

También, como se puede observar, existe, de nuevo, una alusión despectiva al lector, lo que hemos visto desde el PRAEFACIÓN, así como contener el uso de palabras con afinidad fónica por contener el oclusivo [t].

- d. Pese a lo abstracto de este texto, queda un poco más clara la jerga con que el enunciador nombra a sus referentes. Por ejemplo, se infiere que Aristóteles es un personaje femenino al que se le llama “la Estagirita”, “Tote” y “María Escolástica”, y Pericles no es solo todo nombre propio que inicia con “Pe” — como se nos adelantó en ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V. (ibídem, 95)—, sino que son también los personajes a los que se alude con el color verde o con la idea de “la percha”: “—¿Vé? ¿Vé? ¿Vé? — dijo el verde párrafo poniéndose cuatro pantuflitas y una camiseta muerta de frisa” (Becciu Ed., 2014, p. 116); sobre el Dr. Flor de Edipo Chú también se conoce algo nuevo: su apellido se relaciona con su origen chino: “¡Periculo! En mi puta vida he tolerado abuso de confianza para con los amigos meos. Ay de tu verdaje si volvés a llamar Saturcho a este saturchino de mierda” (íd.) y “— Pedrito Oslo agratecerá. —Y lo miró al mandarín que los demás pensaron en los ojos prohibidos de las cantoras nocheras que van y vienen por la calle de la Trovadora” (íd.).

De lo anteriormente expuesto, y por la referencia a más intelectuales y personajes, advertimos que si no se conoce el campo referencial (cultural, histórico, social, etc.) (137) que está aludido en esta y las demás entradas, no es posible desentrañar el propósito y los significados de *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*. Asimismo, con ABSTRAKTA podemos comprobar lo que ya se ha mencionado sobre el proceso escritural de Pizarnik: era una actividad absolutamente consciente, y si estaba influenciada por alguna sustancia prescrita o no, esto no afectó realmente su profesionalismo y entrega al oficio. Se menciona, en el texto analizado a D’Annunzio y al nuncio canoro, encerrados por la coja en una sala de ser y de estar; estos —dice el enunciador— no volverán a aparecer, y en efecto, así sucede. Aunque póstuma e injustificadamente recortada (138), *La bucanera* es una obra pizarnikiana que logra mantener, felizmente, las características del trabajo serio de la escritora argentina.

5.7. Séptima entrada: EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS

EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS (pp. 120-121 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.11.) es el texto más corto de *La bucanera de Pernambuco*. Este se constituye de los diálogos entre Pericles, Flor de Edipo Chú, Aristóteles y la ñ.

Encontramos, aquí, más claves sobre los personajes frecuentes. Sobre Pericles, que en LA VIUDA DEL CICLISTA (pp. 105-108) era “comediante y sastre”, ahora es “comediante, mártir y sastre”; también se enuncia que es un criminal (Becciu Ed., 2014, p. 120): “Entonces, Borges (139), alcé mi patita munido de un puñalito”, aunque esto ya lo conocíamos desde LA VIUDA...:

—¡A callar, culos ligados! —picocteau la Teapette Criarde de Tomboctul esputeando al dorso de unos sellos postales con el propósito de enviar anónimos extorsionantes a personalidades de la talla de Fritz y Franz, Laurel y Hardy, Pavlov y Pavlova, Reich y Reik, Rimsky-Korsakoff. Reconociendo con inocencia su culpa, San Pericles, comediante y sastre, estiró la pata a fin de encender la radio. (ibídem, 108)

Pero no solo se considera a Pericles como un criminal (asesino), sino que, paradójicamente, se le destaca como un héroe popular y, por ello, se puede leer: “—A la mielta verde, cuchillo de pelos —dijo Jean Pedritoné, comediante, mártir y sastre” (ibídem, 120). Se entiende mejor la primera parte del texto, pues Pericles, pese a ser un personaje vulgar y misógino —como hemos advertido en, LA VIUDA DEL CICLISTA (pp. 105-108) o ABSTRAKTA (pp. 116-119)—, además de un falso intelectual o un repetidor —como se advirtió en ABSTRAKTA (pp. 116-119)—, delinque para deshacerse de las personas que poseen un pensamiento inflexible: “—Para ultimar —pam-pam y también bang-bang— a los que creían perros atorrantes en las casillas prefabricadas de su mente y que cuando se desparten para ir a mirar el Partenón organizan las formas acres de sus boquitas en formas de culos de gallinas” (Becciu Ed., 2014, pp. 120-121)

Pericles, asimismo, está amenazado; ha sido reprimido cultural y económicamente: “—Aliverde, esta noche te agarra el presidente de la sociedad internacional de hombres de la bolsa. ¡Oh, porquería del color de la monótona esperanza!”. (id.)

Pericles es un antihéroe, pero un héroe al fin:

—Y qué —dijo Flor de Chuk— hay un gil con un ojo revuelto que quiere escribir un libro para que no te amuren la percha. El coso dice que la culpa de tu crimen es de la sociedad puesto que ella te dio a luz huérfano, periquito y pobre, o sea te jodió *ad jod*. (ibídem, 121)

Se han revelado, asimismo, datos sobre Aristóteles: que fue el padre de Nicómaco es conocido de forma histórica; sin embargo, recordemos que en *La bucanera*... Aristóteles es un personaje femenino, así que, en este caso, el personaje es una madre decepcionada por el comportamiento de “Nicomaquino”, como aquí lo llama: “—Nicomaquino, no comas con la boca abierta, ¿qué va a decir Emmanuel Kant? —dijo Tote con el corazón destrozado.” (ibídem, 120). No debe ser la única decepción; consideremos que en HELIOGLOBO —32—, la parte II, llamada *Algunos persopejes*, lo describe así: “NICÓMACO: Mico apócrifo. Inició a Popea en los puntapiés eróticos que acabarían con su vida (la de Popea, no la de Spaguetti). Especie de play-ping-pong de la isla Fernando Póo (Estado de Nausicáa).” (ibídem, 98)

También sobre Aristóteles se conoce que se ha “autoliado”: “Como el chino universal no respondiera, Tote mirase la culiilícita careta del Chú. Horas después, con gestos de autómatas iluminadas, se autolió la entrepierna del medio.” (ibídem, 120), es decir, se convierte en el personaje femenino que requiere el enunciador. Asimismo, se le ofrece un lugar en el mundo académico moderno aludiéndolo como “la madrina de McLuhan (140)” (id.), lo que tendría sentido porque Aristóteles aportó ideas prácticamente a todas las ciencias; en el área de la comunicación, por ejemplo, lo hizo con sus tratados de retórica y con su *Poética*.

El título del texto posee ahora más sentido: EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS es, en verdad, EN ALABANZA DE HERÁCLITO, que es el filósofo presocrático que habla de la continua transformación y del movimiento. A lo largo de este texto, podemos notar diversas transformaciones:

- a. Pericles: nace periquito, pobre y huérfano, pero su afán de ir en contra del pensamiento arcaico lo convierte en un asesino; sin embargo, en el texto es “nuestro héroe” (ídem), porque es una víctima de la sociedad y, pese a ello, ha optado por hacer justicia.
- b. Aristóteles: su transformación es del concepto de hombre a mujer. Recién en este texto se reconoce como personaje femenino. Para esto, amarra su miembro, aunque también se podría interpretar como que se automutila.

- c. Otro cambio que se evidencia es la evolución del pensamiento filosófico: de Aristóteles y su descendiente Nicómaco a Kant. Emmanuel Kant fue el más importante representante del criticismo, corriente que cuestionaba las formas de análisis que habían propuesto los empiristas y los racionalistas. La referencia a la autora está operando: Pizarnik se consideraba surrealista, el movimiento artístico que criticaba a la razón.
- d. La evolución de los nombres también está presente, aunque no tanto como en otros textos. Pericles es llamado “Aliverde” y Jean Pedritoné; Aristóteles es “Tote”, “María Escolástica” y “Tótele”.
- e. Los seres que poseen el pensamiento encasillado no van a evolucionar. Estos serán aquellos a quienes Pericles asesine. Estos podrían ser los “escribómanos” de INNOCENCE & NON SENSE (pp. 113-115) o las “damas enturbanadas” de LA POLKA (122-124). Ellos van en contra de la idea de la evolución planteada por Heráclito.

La comprobación de la influencia de las ideas heraclitianas la tenemos en “—Espichó, espiroqueteó y parece el maestro de Ho —dijo nuestro héroe sacándose los guantes.” (Becciu Ed., 2014, p. 120). El maestro de Ho es el personaje de una serie de poemas de Henri Michaux (1889-1984), referente literario de Alejandra Pizarnik, pese a que no militó en el surrealismo. Sus poemas aluden al concepto de la transformación. Veamos este poema seleccionado por Jorge Esquinca en Periódico de Poesía n° 75:

Las esfinges

Todo cae, dice el Maestro de Ho. Todo cae y tú ya deambulas en las ruinas de mañana.

El hombre que te habla: Esfinge. El hombre que fuiste, el padre que tuviste: Esfinge. Entonces, ¿qué has comprendido de la Esfinge que te fue sometida?

Una Esfinge se forma en el sitio de aquel que no disuelve, y es de Esfinge que uno muere.

Todo endurece, dice el Maestro de Ho, todo endurece y vuelve a la cabeza. El gesto inacabado, la insuficiencia del corazón, la señal que golpea la oreja.

La sonrisa, el rostro puro que contemplas con avidez, han de ser ellos mismos —incomprendidos— tu plaga. Llegado el tiempo, te cubrirán con duros peñascos.

Todo sedimenta. Todo se vuelve piedra, dice el Maestro de Ho. Del labio a la piedra, del rayo a la ruina. (Esquinca, 2015)

Tal como Pericles toma justicia para defender la evolución del pensamiento en EN ALABAMA..., en el poema “Mundo”, Michaux le hace decir al maestro de Ho: “Apartad de mí al hombre sabio, dice el Maestro de Ho. El ataúd de su saber ha limitado su razón. ¡Ah, Libertad! Dice el maestro. Apartad de mí al hombre que se sienta para pensar.” (íd.)

Este texto, además, no carece de características mencionadas anteriormente, como el uso de palabras inventadas: “desparten”, “culiilícita”, “corroborobó”, entre otras; el empleo de otras lenguas: español, idioma en el que se escribe EN ALABAMA..., francés (en la palabra “Madame”) y una frase inventada en latín (“ad jod”); el uso de personajes históricos o culturales para completar las referencias: la Marquesa de Villeparisis, personaje de Proust; Emmanuel Kant, el filósofo prusiano de la ilustración; McLuhan; y Borges, quien podría ser “el gil con un ojo revuelto” (ibídem, 121), que escribe en defensa de la libertad de Pericles, ya que él mismo le ha contado su crimen, como se ve en una cita anterior.

5.8. Octava entrada: LA POLKA

LA POLKA (pp. 122-123 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.12) es un texto que se inicia con el epígrafe “*Tom Plump gets married and dances the Polka with his wife*”, que se traduce como “«Tom Plump se casa y baila la Polka con su esposa»”, del libro *Adventures of Mr. Tom Plump*, que es parte del libro infantil *Six children's books of the 1850's*, usado para la enseñanza de lectura en lengua inglesa. En una de las viñetas, uno de los personajes, el señor Plump –como se describe–, se casa y baila la polka. El siguiente epígrafe, en francés, es “«—*Dis-moi comment tu polkes, je te dirai comment tu...*»”, que se traduce como “Cuéntame cómo te diviertes, te diré cómo...”, según Pizarnik, del texto *La polka enseignée sans maître (La polka enseñada sin maestro)* de Duncan Perros, quien, en realidad, es Jules Perrot; se juega con la palabra *polkes*, que no se traduce como el sustantivo polka, sino que es el verbo en presente de la segunda persona “diviertes”. Luego, aparece la dedicatoria a Alexis Piron Ashbee, explicada en el segundo punto de este capítulo, en el que se habla de los índices; sin embargo, no coincide con lo señalado: se supone que sería “Helioglobo” el que se le dedicaría a Piron. Aún no se cuenta con elementos suficientes para justificar el título, pero el primero de los paratextos, alude a la danza.

LA POLKA narra una aventura de Coja Ensimismada, quien va a Nueva York por un día, lo cual, en perspectiva, es un absurdo, puesto que se nos remite a un viaje en barco (por posteriores referencias a un capitán y a los camarotes). El lector, de nuevo, es aludido: “Si el lector (o no), que los hay (o no), preguntase con su consabida (o no) voz gangosa (o no)” (Becciu, 2014, p. 122); interpretamos esto como el hecho de que hay personas que son lectores y los que no lo son, es decir, existen quienes entenderán este texto y quienes no. Se menosprecia al lector al aludir a una voz gangosa (la que se hace remedando a una persona torpe) que pregunta: “¿Y qué fue a hacer (o no) a Nueva (o no) York?, nosotros le diríamos, redimiéndolo y remedándolo” (id.), es decir, se subestima al lector; por ello, existe una burla hacia él, pero también se le perdona su ineptitud (redimir): el enunciador se manifiesta condescendiente ante nuestra incapacidad. También se está haciendo una crítica al nombre la de la ciudad de Nueva York, pues es “Nueva (o no)”, o sea, no tan nueva. No será la única crítica (141).

Aquí es donde comienza directamente la aventura de Coja. Se nos explica su viaje a “la capital del cheque”, es decir, la ciudad que, en el mundo, representa el dinero (142), pues se ha “enamorado de un *clergyman* de pito aromadizo” (id.): la Coja se ha enamorado de un sacerdote que posee un miembro “aromadizo”, que proviene de la palabra “romadizo”, vale decir, un miembro resfriado, agripado, acatarrado. Es una clara sátira de los integrantes del clero (*clergymans*), quienes poseerían un miembro enfermo. Este *clergyman* “durante toda la travesía había cantado el muy felino: «Cuando te veo, siento en la sangre un hormiguelo de percheros»” (id.), lo que nos deja entender que el sacerdote se ha excitado sexualmente y está seduciendo a Coja, sin considerar la conducta que debería mostrar alguien de su investidura.

“La rara risa de Cojright turbaba a las damas enturbanadas por un no sé qué de Calibán, que diría el bueno de Peladan” (id.). Aquí identificamos, respecto de Coja, como cambia su nombre al estar en “la capital del cheque”: ahora es Cojright (143); asimismo, se hace alusión al texto ANUNCIO, un texto posterior (pp. 125-126), por la incomodidad que sienten las damas enturbanadas por la risa de “no sé qué de Calibán” (Becciu Ed., 2014, p. 122), que interpretamos como su risa abierta de características propias de una cultura latina, aunque también las “damas enturbanadas” podrían ser la crítica a una sociedad anticuada. Considérese que “El personaje conceptual *Calibán*

propuesto por Roberto Fernández Retamar representa al sujeto americano que, desde la perspectiva occidental, carece de lenguaje propio y es trasplantado a estas tierras...” (Espezúa, 2017, p. 20), como Coja estaría siendo trasplantada a “la capital del cheque”.

Luego, en “Má qué «Peladán», mister! –dijo Cojagood-.” (íd.), encontramos la pronunciación coloquial argentina combinada con la palabra “mister (señor, en inglés)” y la puntuación inglesa (solo se usa el signo de exclamación de cierre). Todo indicaría que la Coja no solo es argentina —lo que también se comprueba al aludir a ella como la “Ulalume pampeana” (íd.)—, sino que trata de adaptar su lenguaje al contexto.

En “«Te la doy» es la única expresión correcteta y no hay tu tía, ¿you cojesme?” (íd.), juega en su respuesta con “Peladán” (íd.) como “Te la dan” para realizar una propuesta sexual directa “Te la doy” y luego pregunta: “¿you cojesme?” (íd.), o sea, ¿*me coges?* Se está jugando aquí con la idea ¿*aceptas practicar el coito conmigo?* y a la vez con ¿*me entiendes?* (o sea, un ¿*me coges?* como un ¿*me captas?*). El capitán, quien es señalado como un canalla pues permite este tipo de incidentes en su embarcación, nos indica que el lenguaje desatado de Coja produce excitación sexual. Dice: “«El Danubio entró en erección»” (íd.) —en lugar de “El Danubio entró en erupción”, en donde debió decir “El Vesubio (volcán de Italia) entró en erupción”—, y se lo grita al “pasajero pajero” (íd.); es decir, escribe al pasajero como susceptible al lenguaje abiertamente sexual, pero también podría ser uno de los tantos juegos fónicos de la autora.

La propuesta sexual del *clergyman* se hace evidente en “-¡Ave! Good morning, darling! Miss Coja, que nuestros nietos, que hoy encargaremos sin falta no digan al ver nuestros retratos: «Esa barra de mierdas son solamente dos tutubeantes que la cagaron a la hora de la sonatina»” (íd.): van a “encargar nietos”, lo que implica, primero, tener hijos; lo expresa como parte de su saludo, como una situación natural. La reacción de Coja es exagerada: desea lanzarse por la borda como Theda Bara, Lon Chaney, Gloria Swanson, Gracia Deledda, Bela Lugosi, actores cuyas biografías revelan circunstancias difíciles, pero, sobre todo, son actores de cine mudo, por lo que imaginamos la sobreactuación y gestualización propia de quien no puede usar la voz: una condición adversa para comunicarse dentro de una secuencia conversacional como

la que venimos viendo. Se desliza la necesidad de la deixis con la comparación de la respuesta de la coja y estos artistas.

Empédocles (“que estaba en pedo”, es decir, ebrio —en el argot argentino—, tal vez otra referencia a sustancias que alteran los sentidos, o, quizá otro de sus juegos fónicos) aparece en el texto para introducir la parte política de LA POLKA: “—Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública...” (ibídem, 123) —que traducimos como “Presidentes del Poder Ejecutivo de la República”— “nuestro país es homo... / —¡sexual! —gritaron. / —geneo, burutos. Nuestra patria es homogenous” (íd.). Este intercambio discute la idea de patria (por eso llamada “apatría”), y, aun así, es llamada *homogenous*, lo que traducimos como homogénea, genial e igual, y es aclarado: “Quiero decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos somos iguales” (íd.). La mame Gruau aplaude, y Bibí Draisina (quien seguramente es Felipe Jorge “Bibí” (1910-2000), quien jugó en el Atlético Boca Juniors (144)) dirige la orquesta de la armierda (de la Armada) para entonar una canción dedicada a Co Panel (Coco Chanel). Se sabe por las referencias al artista de moda René Gruau: “Homogenous, ¡qué grande sos! / Mi Co Panel, / ¡cuánto cosés! / Merdón, Merdón / Merdón, Merdón / para pá pá / pá, pá, pá, pá”. Se vuelve a percibir el arraigo argentino por el verbo “cosés”, la frase “¡qué grande sos!” y la posterior respuesta: “—Mirá viejo, qué querés que te diga” (ídem).

Pero lo más resaltante de esta parte del texto —fuera del arraigo territorial de la autora (pese a siempre denominarse extranjera) por el uso del dialecto porteño— es la burla (por oposición) que hace del régimen homofóbico y ultrapopulista de Perón. El himno dedicado a Co Panel es en realidad parte de la Marcha peronista: “¡Perón, Perón, qué grande sos! / ¡Mi general, cuánto valés! / Perón, Perón, gran conductor, / sos el primer trabajador”, como cita Javier Izquierdo. Bien explica él:

... elimina la sacralidad del sistema político y militar a través de la deformación caricaturesca del significante (“peresidentes”), la sustitución (“póker” por “poder”, “Pública” por “pública”) y el portmanteau (“armierda”). Sus burlas, además, son más concretas, y remiten directamente no sólo a las ideas del propio pensador griego (“lo semejante conoce a lo semejante”, puesto en evidencia a través del equívoco “homosexual”-“homogéneo”-“homogenous”), sino a la ideología izquierdista, pero homófoba y racista de Perón (el equívoco “homosexual” por “homogéneo”, sintetizado en el “homogenous” del himno, es una crítica directa a lo artificial de su discurso sexual y racial de corte nacionalista: nuevo descentramiento operado desde el sexo), y a su derrocamiento, en su primer mandato, por un golpe de estado de elementos afines al conservadurismo, a la Iglesia Católica (la referencia

irónica al Papa no es baladí) y apoyado por la Armada (la celebración de la orquesta de la “armierdra” tampoco es casual). La clave de lectura nos la desvela claramente la autora argentina o el persopeje escritor –al gusto- en su referencia abierta a las enseñanzas del régimen filonazi de Perón, quien sigue los procedimientos ya conocidos para destrozarse felizmente el estribillo de la propia Marcha Peronista (“¡Perón, Perón, qué grande sos! ¡Mi general cuanto valés! ¡Perón, Perón, gran conductor, sos el primer trabajador!”) en el himno dirigido por el pene del virtuoso músico mutilado Bibi Draisina. La huella de Jarry planea por el texto (de hecho, la “mame Gruau” es, en una de las variantes del manuscrito, la “mame Ubu”), donde lo ubuesco está presente en todo momento en el lenguaje, los personajes y la situación escénica. (Izquierdo, 2016)

Se ha interrumpido por un momento la historia de la Coja, que retorna con la oportuna frase: “A pesar de todo, la Divina Comedia continúa en los bajos fondos de la vidurria” (Becciu Ed., 2014, p. 123), o sea, que, a pesar de discusiones importantes como aquella sobre la idea de patria del líder Empédocles, que establece con otros mandatarios de la Res Pública y de sus declaraciones sobre una patria igual, las aventuras y desventuras siguen sucediéndoles a las personas comunes, como Coja, quien ha mantenido su conducta promiscua, pues “no dejó títere con cabeza” (id.), y va a ver al clergo a su camarote (camarote) hasta 32 veces por día. Este le da tarros de alpiste a la cotorra, Ahora comprendemos por qué también la llama “carita de ganzúa”. La cotorra es la coja también. Ambos nombres inician con “co”. ¿Tal vez una mezcla entre Pericles y Coja Ensimismada?

De la actividad sexual de la Coja y el sacerdote se señala que abrazados parecen una “urna electoral”; interpretamos esto como que relacionarse los coloca en una posición de igualdad, pero “habían armado un batuque de la moroshka” (ibidem, 123) (un gran barullo), así que vinieron a expulsarlos los pintores. Coja no se amedrenta por estas “nietzshedades” (niedades), y ella y el sacerdote se disfrazan de silla papal “con lo cual andaban dinoche y nodía de cújito turrall” (id.) (andaban día y noche y noche y día ¿de cúbito ventral?). Aparentemente, sus encuentros se duplican: “de 32 habían alcanzado el pedigree de 64”: no creemos que sea exagerado decir que se esté jugando con la palabra *degrees*, que significa grados (¿se aludirá a la temperatura o a algún tipo de calificación?). Se repite la frase del PRAEFACIÓN (ibidem, 94) sobre las cigüeñas, pero con cambios: “En Jaén, las risueñas cigüeñas saltaron en sueños...” y se agrega “como saltaría un trapecista de trapo que nunca viera un trapecio ni un trapense” (ibidem, 123), lo que nos produjo la interpretación de que de los encuentros entre el clergo y la Coja no

existe ningún producto biológico (no se reproducen). Lo único que ha quedado claro que se ha producido es colocar en una posición de igualdad a estos dos: su amor es democrático, aunque inútil, *como un trapequista que no ha visto nunca un trapecio*.

Luego, se produce una presentación de la pareja en sociedad: “Hicieron una presentación de las niñas de sus ojos en saciedad” (ibídem, 124) y con el “desartre” (desastre, caos, sorpresa) que se produjo, el sacerdote aprovecha para golpear y obligar sexualmente a la Coja. Sabemos que la Coja no consintió “la dejó con la sartén sin mango” (id.); es decir, ella no tuvo control durante el encuentro; asimismo, sabemos que no se satisfizo del acto, pues la dejó “meando fuera del tero” y “gripando (¿gritando?) como el loro pando de Pandora” (id.). Es evidente que la maltrató porque se señala que le dio una “peneliza” (paliza) y porque ella señala: “—¡Me pegaste sin ninguna vergüenza! —dijo la símil de Emma Gramática” (id.) (Emma Gramática es una actriz también, como los aludidos en la parte inicial del texto). Él le responde con una frase de chantaje emocional: “-¿Así que te gustan los que no priapitman?” (id.). El priapismo (del nombre del dios griego Príapo) es una enfermedad que causa erecciones involuntarias muy prolongadas, sin excitación sexual.

Sostienen una breve conversación sobre sus preferencias sexuales y Coja lo llama “pedazo de wittgenstein” (id.), lo que interpretamos como “mentiroso” o “hablador”. Para luego aclarar que el clergyman aumenta a 83 las veces de los encuentros sexuales, pero también “aumentó la biaba: 6 por nodioche” (id.) (“Un mes después, Lotario (145) aumentó a 83 las veces de abrir y cerrar el frasco. Pero también aumentó la biaba”), vale decir, abusa más frecuentemente de la coja. A los encuentros sexuales el enunciador los llama “abrir y cerrar el frasco”, que vendría a representar una acción mecánica, y la biaba es una golpiza.

Luego de un párrafo en que Coja es comparada por el enunciador con Catalina de Prusia (Catalina de Rusia, personaje ligado en origen a los antepasados de Pizarnik) se llega al punto concluyente, al Cisco Kid (146), o sea, al quid de esta entrada con la intervención del clergyman, llamado ahora “el Niño de los Pitos”, que bien podría ser *el del Pito de Niño*: “-Un clargyman, si ama a su papusa (147) coja, le sacude una biaba que arrastra con el Papa, con la pluma y con la concha”

(ídem). La palabra *papusa*, si bien en el lunfardo rioplatense puede significar “mujer hermosa”, hace aquí un juego con “papisa”, la papisa Juana, única mujer que llegó al papado y fue, se piensa, Juan VIII. Johanna, quien se hizo llamar Johannes, dio a luz en una procesión de Semana Santa y fue, aparentemente, asesinada por el vulgo. Tendría sentido la frase del *clergyman*, puesto que una “biaba”, como ya se comentó, es una serie numerosa de golpes. La frase del sacerdote es altamente machista: señala que como quiere a su pareja, debe golpearla. También la amenaza: “...¿me oíste? Porque si no me escuchaste te voy a dejar como untada de gomina (¿tiesa?), durmiendo en una percha definitiva (¿muerta, colgada?)” (íd.). Parece que para restar importancia, Coja ríe e intenta hacer una broma de relación: indica que quedará colgada como su loro.

Este texto es una evidente crítica al clero: su actitud hipócrita, su disminución de la imagen de la mujer, como acompañante sumisa, aunque por momentos parezca una igual (“urna electoral”). No es gratuita la crítica al clero: los elementos ultraconservadores del gobierno del general Perón tuvieron apoyo de la Iglesia; asimismo, se hace un señalamiento a la sociedad tradicionalista o anticuada, representada por las damas enturbanadas, lo que quedará más claro ante el análisis de *DIVERSIONES PÚBLICAS* (pp. 132 - 133), quienes se incomodan por la risa abierta de la Coja, pero no de los intentos del sacerdote por seducirla. Se revela una normalización de la violencia (el hecho de que la Coja bromee con la amenaza del *clergyman*) y, como ya se mencionó, también se critica al capitalismo, representado por la ciudad de Nueva York, “la capital del cheque”.

LA POLKA es, claramente una narración. En ella, se nos presenta la historia de una relación prohibida. Desarrolla tres momentos de este romance entre el sacerdote y Coja Ensimismada: 1. conocerse en el barco y seducirse, 2. El inicio de su relación y los inconvenientes que les trae y 3. La desilusión producida por el maltrato del varón machista y violento, junto a la normalización de esta conducta por la mujer, que en este caso es la coja.

El mensaje de que el amor hace iguales a todas las personas se representa con las figuras usadas dentro de la narración, así como con la alegoría de la patria “homogénea”.

Al final del texto, y comprendiendo la secuencia de la narración, se entiende que el título *LA POLKA*, que es una danza en pareja, representa la danza de la

vida, la cual se ejecuta al ritmo de las circunstancias: en un barco o en una ciudad inmensa y diversa como Nueva York.

Los cambios a los que nos somete la vida están representados por los cambios de nombres por los que atraviesan los personajes: la protagonista se llama “Coja Ensimismada”, y sabemos que es su nombre propio, pues se encuentra con mayúsculas. Ensimismado, a su vez, significa “recogido en sus propios pensamientos”; la coja es, pues, un ser bastante calmado y reflexivo. Al estar rumbo a Nueva York, el enunciador marca su nombre como “Cojright”; esto coincide con su conducta aún, que es recta hasta donde se conoce: Coja (como se verá luego en *DIVERSIONES PÚBLICAS* en la página 133 (148)) no sabe cómo seguir la conversación ante los coqueteos del sacerdote. Inmediatamente después, es nombrada “Cojagood” y su lenguaje cambia: le pide al clergyman que sea directo en su petición sexual. Ante este lenguaje abierto, la coja se convierte en un objeto añorado; se le llama “Ulalume pampeana”: Ulalume, el nombre del poema a la amada muerta, de Edgar Allan Poe, pero esta es “pampeana”, o sea, de la pampa argentina. Para convencerla, el sacerdote la llama, respetuosamente “Miss Coja” (Señorita Coja), lo que acusa su corta edad o su estado civil. El enunciador, sin embargo, la llama “Coj-Coj”, proponiéndonos, tal vez un juego fónico con la onomatopeya “cof-cof”. Luego se le llama “Oja” (sin la “C”, en la página 123), y no existe una razón aparente para ello, pero en la siguiente es llamada “moñacojeña”; “moña” es un juguete que representa a una mujer adulta o niña, lo que tiene una estrecha relación con lo que está ocurriendo en la historia en ese momento: la coja es un objeto para el clergyman, puesto que su romance se ha tornado violento y él la usa sexualmente.

Después, el enunciador dice “Coa (sin la “j”), dulce como una boa” (ibidem, 124), la “coa”, en Venezuela, es un agujero que se abre en la tierra para plantar semillas, y esto es lo que representa la coja ahora para el sacerdote: es un receptáculo de su necesidad sexual. Finalmente, se vuelve a su nombre original, “Coja”.

El nombre del sacerdote también atraviesa una evolución. Sabemos que pertenece al clero porque se usa el nombre común “clergyman” para referirlo; al saludar a la Coja Ensimismada (ahora llamada por él “Miss Coja”), es llamado “clergymnasta”: los gimnastas son las personas que practican, de manera

profesional especialmente, ejercicios para mantener la flexibilidad del cuerpo; aquí ya se adivinan ciertas intenciones del personaje, entonces. Cuando la coja y el sacerdote ya son amantes, a este se le llama “cogyman” (adivinamos “hombre que coge”, con la palabra “coger” en su significado ligado a la actividad sexual); posteriormente, se usa “el vivaracho Clergy” (la mayúscula —creemos— para acentuar el hecho de que sigue ligado al sacerdocio); Un mes después de la primera golphiza (durante el baile de presentación en sociedad), el *clergyman* se llama “Lotario”, que, como ya se explica en las notas (ver NOTAS) es el seductor “de circunstancia” en una de las novelas cortas dentro del *Quijote*, de Cervantes. Luego es “el Niño de los Pitos” y, finalmente, aparece una deformación de su nombre: “clargyman”. *Clargy*, en inglés, significa “clarito”. Y es que, para este momento, la real personalidad o los cambios sufridos por los personajes ante este baile de la vida, que es anunciado por el título que en principio era incomprensible (LA POLKA) es bastante evidente. Al menos, el sacerdote y la coja, mediante sus propias acciones y palabras, después de un gran esfuerzo interpretativo, se nos han revelado.

Pese a su actitud kierkegaardiana (dejarnos la interpretación a sus lectores), Pizarnik nos dejó suficientes pistas para hacer del texto LA POLKA una narración legible. Los cambios de nombres para sus personajes al interior de cada una de las diecinueve entradas de *La bucanera de Pernambuco* así como a lo largo de ellas está absolutamente justificada: tiene la función de completar los significados del texto para colaborar con nuestras inferencias y cambiar la presuposición facilista de que este texto prosístico es “inasimilable”, como deslizó Negroni (2003).

5.9. Novena entrada: ANUNCIO

ANUNCIO (pp. 125-126 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.13) es un texto que posee algunos elementos que justifican su nombre. El primero es la frase de apertura “FUMECALIBÁN” (Becciu Ed., 2014, p. 125), clásica de la publicidad; es una frase notoriamente perlocutiva, pese a la forma como está escrita (las dos palabras juntas, suponemos que por darnos la idea de que se enuncia de forma veloz); pretende que cumplamos con la indicación u orden que nos propone. Por otro lado, la segunda línea tiene los rasgos de un eslogan: “CALIBÁN, un cigarrillo

para todos” (ibídem, 125); asimismo, en la antepenúltima línea, se señala que la cortina musical de este anuncio es “la deplorable rumba El manisero” (ibídem, 126) (haciendo otro guiño a Borges y su *Historia Universal de la infamia*). Sin embargo, debemos decir que todos estos elementos que cumplirían cabalmente la función de construir un anuncio publicitario sobre unos cigarros de marca Calibán (que hasta donde se ha podido averiguar no existieron nunca) es la excusa para tocar un tema delicado y de agenda permanente como lo es la unidad americana.

Aparentemente, Alejandra Pizarnik habría construido ANUNCIO como una alegoría del ensayo *Calibán* de 1971 del cubano Roberto Fernández Retamar (1930) en el que se reflexiona sobre el problema de la identidad americana. Nadia Lie (1997) plantea que Calibán propone dos ideas fundamentales: el hecho de que existe una cultura americana con características propias, y, también, que dentro de la cultura latinoamericana exista una vertiente que ha rechazado su identidad y otra que la ha reivindicado. Señala el crítico puneño Dorian Espezúa, por su parte, que “Calibán es un símbolo parcial y referido a las culturas y los pueblos que no conservan lenguas originarias y que son producto de la inmigración” (Espezúa, 2017, p. 20).

Así, pues, cuando aparece el eslogan (pero con raya de diálogo adelante) “CALIBÁN, un cigarrillo para todos” (Becciu Ed., 2014, p. 125), lo que se está “vendiendo” es una idea como “intégrese”, “comparta” o “participe” y la respuesta “—Si es para todos, será la muerte” (id.) implica que todos los seres vivos tienen en común el hecho de su inevitable desaparición, es decir, que todos somos iguales.

El elemento que se usa como excusa para la vinculación es el cigarrillo: “— En fin, hace circular mi cajetilla de cigarrillos.” (id.) y los cigarros son llamados Calibán porque este personaje de Fernández es el símbolo de la identidad latinoamericana. Y ¿qué podría llevar a Pizarnik a tocar un tema como este? Como lo hemos señalado antes, existe en la autora argentina un problema de identidad, que surge con el origen europeo de su familia y el hecho de ser judía (tratado ya en el capítulo I), pero este es el texto de contacto con la identidad americana, puesto que *Calibán* es un tratado del encuentro de dos mundos: el occidental y el indígena, que se manifiesta aquí con “—En fin, hace circular mi cajetilla de cigarrillos. Un indio aranculo aceptó uno. / Creose un grisáceo corro de fumadores azules” (id.), es decir, ya están fumando en grupo varias personas. Una de ellas es el enunciador;

otra, de nombre Francisco, que es un nombre español. (Francisco confiesa: “—Me apuno” (íd.), es decir, me “asorocho” o “sufro de mal de altura”; o sea, Francisco no es indio y siente el malestar propio de la puna); y otra, el indio. Ya no existen diferencias; ahora todos los fumadores poseen el mismo color: azul.

Otra pista de esta interpretación es “Acompañado por su oscuro paje, Cristóbal Quilombo penetró en el quiglobo” (íd.). Naturalmente, se está aludiendo a Cristóbal Colón, cambiando su apellido por “quilombo”, que en el lunfardo argentino significa “lío” o “desorden”, vale decir, que Cristóbal Colón llegó trayéndonos innumerables problemas. Enseguida se lee: “Allí la Madama fustigaba al bramaje que pedía pan con manteca” (íd.), en una clara referencia a la necesidad de la reina católica Isabel (la Madama) de apoyar la empresa descubridora de Colón para poder calmar el hambre (“pedía pan con manteca”) de su pueblo (“bramaje”).

“El primer cambio de impresiones se produjo” (íd.) alude al acto de conocer al otro, de reconocerse mutuamente. Luego, “—Voces. ¿Qué quieren de mí las voces?” (íd.); las voces, es decir, los otros, reacios al proceso de contacto entre oriente y occidente (sus críticos) dicen “*Chapá tu bufón*” (íd.), o sea, conminan al enunciador a retirarse con su bufón (el indio), a lo que el enunciador responde de forma indignada con un texto desconocido que hace llegar a nosotros con la referencia “Le canté las cuarenta ladronas. Luego, ya podrido, le canté cuatro frescas” (íd.). Es decir, argumentó en favor del respeto al otro, de la necesidad de compartir con el otro e incluirlo. Sabemos que quien enuncia ganó la discusión porque ante su explicación “—Le dije lo que tenía que decirle” (íd.), el otro responde: “—Pero lo mataste” (íd.) y sonríe enigmáticamente porque los argumentos históricos empleados por el enunciador lo han abatido intelectualmente.

En “Acto seguido me regaló un cigarrillo color mierda que examiné al microscópek: encontré tabaco” (íd.), sabemos que el indio ofrece también lo que tiene: un cigarrillo, y es “color mierda”, pues es rústico. La ignorancia del enunciador lo hace analizarlo con detenimiento (“que examiné al microscópek”) y encuentra tabaco, puesto que esta planta es de origen americano.

Allí comprende la idiosincrasia (“idiosingracia” es la palabra que aparece en ANUNCIO, lo que puede ser la mezcla entre *idiosincrasia* y *desgracia*) de este indio “que, a pesar de hablar con gerundios” (íd.), o sea, a pesar de tener la motosidad típica de la conjugación verbal de quien no maneja correctamente la

lengua extranjera, “me dejó chupar su singular cigarrillo” (íd.), vale decir, comparte con el otro sus posesiones. Espezúa señala en *Consciencias lingüísticas* lo que representa Calibán como personaje conceptual: “el habla defectuosa y balbuceante del indoamericano..., el exilio, la exclusión y la segregación lingüística de los que no pueden hablar correctamente el lenguaje de los colonizadores [y] la asimilación de la herencia cultural transmitida con el lenguaje colonizador”. (Espezúa, 2017, p. 20)

También narra el enunciador “Es así como se me reveló la soledad del hombre de mi tierra” (íd.), es decir, lo excluidos que están los indios frente a expansión de la nueva cultura occidental. Y es revelador que aquí el enunciador haya escrito “mi tierra”, ya que marca un arraigo identitario. En ANUNCIO, existe la posibilidad de que el enunciador sea Pizarnik o que posea rasgos de ella, debido al dialecto, pese a que, en su poesía, nuestra autora se define como “errante” o “viajera” y a que en sus diarios reniegue del hecho de haber vuelto a vivir a Buenos Aires luego de su estancia de cuatro años en París.

Luego, en “Yotúélnosotrosvosotroellos fumamos CALIBÁN” (íd.), se refuerza la idea de igualdad y en “Que seas el tarrudo bacán que se aboca sobre el pucho y lo acamala” (íd.), frase de Madame Destina, la vidente, nos daría una pista de que, pese a los intentos de integración, se ve un futuro incierto en el que el occidental es egoísta (“acamalar” es “acaparar”) y goza de una situación mejor (“tarrudo bacán” en el lenguaje coloquial de Argentina significa “suertudo adinerado”).

Luego, se lee “Imposible no invitar a Marcel Duchamp (149)” (ibídem, 126) y usa una de sus notas: “*Quand le fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, le deux odeurs s'épousent par infra-Mince*” (íd.), que se traduce como “Cuando el humo del tabaco también huele a la boca que lo exhala, los dos olores se unen (desposan) por infrarrojos”, para reforzar la idea del cigarro de marca Calibán como sinónimo de la unión, puesto que el acto de fumar les ha dado a todos el mismo olor en su aliento. Es natural que Pizarnik haya usado esta nota de Duchamp considerando que él concordaba con la idea de un arte antiacadémico (lo que se encuentra fuera del canon); es un buen referente para nuestra autora que también creaba sin la necesidad de una estricta formación. Luego señala: “Rose Scélavy (150) nos inculca: / Un CALIBÁN se fume, / y un caníbal se esfume” (íd.).

Por supuesto que, como en la obra de Fernández de Retamar, el nombre “Calibán” juega con la palabra “caníbal”, pero lo que representa esta expresión es una propuesta de desmitificación del hombre americano autóctono como un salvaje, y parece que para esto “Gardel atanguece” (íd.), que interpretamos como *Gardel propone*: “¡Viajá a Nueva Calibania!” (íd.), que traducimos como *Viajá a Nueva York*, así como interviene Leopoldo Bloozones (Leopoldo Lugones), quien “cacofonea de esta suerte” (íd.), para nuestro análisis *dice inarmónicamente*: “¡Bufe Fumanchú!” (íd.), lo que no tiene una particular interpretación, pero sí una justificación para la intervención de Lugones, puesto que él buscaba la argentinidad (la identificación del argentino con los verdaderos gauchos); además, pese a sus devaneos políticos, fue uno de los fundadores del Partido Socialista en su país. Seguidamente Concepción Arenal (151) no responde nada (luego de los puntos suspensivos de la que será su intervención no se encuentra ningún texto, tal vez por su condición de femenino, y en clara oposición a la Concepción Arenal histórica. Véase la nota). Finalmente, Sir Walter Raleigh (quien popularizó el tabaco en Europa) dice: “Gracias a CALIBÁN, Mme. Blavatsky tiene ojos de gavilán como Peladán” (íd.). Madame Blavatsky fue una teósofa ucraniana a quien se le atribuyeron poderes de clarividencia, lo que nos lleva a implicar, en relación con el texto, que es el cigarro Calibán el que le permite tener esos “ojos de gavilán”, es decir, el poder de ver más de lo natural, como Peladán, quien es, sin duda, Joséphin Péladan, escritor y ocultista francés, contrario a Zolá.

El tabaco es aquí la excusa para crear un texto de democracia, que busca la identidad y la igualdad. Los artistas y personajes citados aquí son empleados como marcos de referencia cuya autoridad avalaría la propuesta de ANUNCIO. El texto se cierra con una cortina musical calificada como “deplorable” (Borges era proccidental) como *El manisero*, que es una canción muy popular.

5.10. Décima entrada: CINABRIO EN CIMABUE

CINABRIO EN CIMABUE (pp. 127-131 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.14.) posee uno de los títulos más singulares de *La bucanera de Pernambuco*: cinabrio significa bermellón, es decir, el color rojo muy intenso; Cimabue, por su parte, podría aludir a Cenni di Pepo Cimabue (1240 - 1302), pintor italiano de la Escuela florentina, también conocido como Benvenuto di Giuseppe. No sería

extraño que Pizarnik aludiera a un pintor, pues en la cuarta entrada —EL GRAN AFINADO (pp. 109-112)—, hemos aludido a su fascinación por el Bosco (incluso, como hemos referido, dos de sus poemarios llevan nombres de sus cuadros). De acuerdo con nuestra búsqueda de las obras de Cimabue, diremos que destacaba el rojo, como en la obra *Maestà di Santa Trinità*, su pintura más conocida.

Luego del título, aparece el epígrafe de Gregoria Malasuerte “«Como a otros les duele el culo, a Grigori Efimovitch Novy le dolían las rosas»” (Becciu Ed., 2014, p. 127).

No existe o existió tal Gregoria Malasuerte y el nombre Grigori Efimovitch Novy es una clara deformación de Grigori Yefimovich Novykh, el nombre de Rasputín (1869-1916), un místico que se convirtió en el guía espiritual de la familia Romanov durante sus últimos años, especialmente de la zarina, quien se llamaba, coincidentemente, Alejandra. La autora, otra vez, está poniendo a prueba nuestros conocimientos populares, históricos y literarios, ahora mediante una cita inventada por ella.

CINABRIO EN CIMABUE hace referencia y uso de diversos personajes, como las otras entradas vistas hasta el momento, así como muestra palabras nuevas a las que ya nos ha acostumbrado la autora en la búsqueda de un nuevo lenguaje: “barbazulmente”, “euskuramente”, “batapa”, “bapata”, entre otras (ver ANEXO 2); también emplea palabras y frases en otras lenguas: en latín (“*ab ovo*” (ibídem, 128) [desde el huevo], y “*ad chis*” (ibídem, 131) y “*per jod*” (íd.), que son locuciones inventadas, pero es posible rescatar que la última significaría “por joder”), en francés (“*pauv’ miop*”, “*tailleurs*” y “*pan-muflisme*” (ibídem, 130), que en realidad es “*panmuflisme*”), en inglés (“*playbird*” (ibídem, 131), palabra inventada en referencia a “*playboy*” con la idea de “enamorado” y la frase “*Let me along*” (ídem) [Déjame ir]) y en alemán (“19, Bergrass.- Wien” (ibídem, 130), que es la dirección de la Casa Museo de Sigmund Freud). Otra particularidad del texto son las faltas de ortografía y concordancia que podemos hallar; es claro que estas han sido dejadas allí por la autora para lograr ciertos propósitos, puesto que, por su biografía, tenemos conocimiento de lo rigurosa que era en las correcciones de sus textos. Encontramos, entonces, “más de un vigilantes disfrazados de arqueros” (ibídem, 128), en lugar de “más de un vigilante disfrazado de arquero” y “cubridos” (íd.), en lugar de “cubiertos”; también “o se cayan o qué sé yo” (ibídem, 129), en

lugar de “o se callan o qué sé yo”, “¡No nos dea la espalda!” (ídem), en lugar de “¡No nos dé la espalda!”, “¡Vean lo que me estoy tocando sin que se dean cuenta!” (ibídem, 130), en lugar de “¡Vean lo que me estoy tocando sin que se den cuenta!”, y “No soy J.R. Jiménez para ser así cojido” (ibídem, 131), en lugar de “No soy J.R. Jiménez para ser así cogido”.

El texto se divide en dos partes. La primera (I) se inicia con una ilocución del enunciador: “¡CINABRIO EN CIMABUE! / Hace tiempo que tengo ganas de escribir una cosa importante con este título” (ibídem, 127) y esta declaración genera una reacción por parte de uno de los personajes. Coco Panel levanta la mano en la narración y se produce el siguiente intercambio:

- Pero Panel ¿otra vez al baño? Ya le dije que en mis cuentos no hay baño. Panel sonrió barbazulmente. Dijo:
- No baño. Baño, no. Solo pedir que diga qué quiere decir Cinabrio en Cimabue.
- La proposición queda descartada por sugerencia de la dama de bastos y el rey de loros —dije tras consultar a Destina, mi vidente de cabecera.
- Los escritores jóvenes no respetan las canas —dijo Panel pateando de despecho una pelota de encaje que ella misma había bordado en 1898 especialmente para don Miguel de Unamuno (ibídem, 126).

Como podemos notar en esta cita, existe un reclamo hacia el enunciador de parte de uno de los personajes, quien, aparentemente, conocería su derecho de preguntar por el texto que integra. En este caso, Panel sería una versión femenina de Augusto Pérez, personaje de la novela *Niebla* (1914), quien reclama a su creador Miguel de Unamuno (1864-1936), que —para una mejor referencia— es mencionado en el diálogo.

De la respuesta negativa del enunciador a aclarar los significados del título, inferimos que frente al proyecto intelectual no debería existir ningún obstáculo o, como en este caso, interrupción, aunque esta sea por una necesidad básica del ser humano: el enunciador pensaba que Panel levantaba la mano a modo de buscar permiso para ir al baño.

La primera parte del texto se caracteriza, asimismo, por ser una crítica a los medios de comunicación. Luego del diálogo entre Panel y el enunciador, y, en medio de la continuidad de la discusión, se señala que Pedrito (Pericles) se encuentra escuchando un partido de fútbol y que él mismo anota un gol. La repetición del personaje es intencional y se justifica haciendo referencia a un tópico

que ya hemos desarrollado en LA VIUDA DEL CICLISTA (pp. 105-108): el espejo.

Fue entonces cuando vio algo del color de un dólar que se estremecía como si fuera presa de la fiebre del oro (152) (...).

Como no se le ocurrió pensar —puesto que, entre otras cosas no pensaba— que eso podía ser *él*, guiñó un ojo y vio, consternado, que la cosa extraña del espejo también le guiñaba un ojo a él. «¡Marica!» —musitó. Descorazonado y menoscabado, reunió sin embargo una cantidad válida de saliva. Luego, con la gravedad ceremonial de un arquero *zen*, la proyectó contra el fantasma color esperanza. (p. 128)

El proyecto intelectual, entonces, se está viendo interrumpido por dos temas de interés popular: la moda, representada por Coco Panel, y el fútbol, representado por una faceta futbolística de Pericles. Panel también representaría el enfrentamiento de la tradición con la modernidad:

“—Los escritores jóvenes no respetan las canas —dijo Panel pateando de despecho una pelota de encaje que ella misma había bordado en 1898 especialmente para don Miguel de Unamuno.” (ídem.).

En esta primera parte del texto, notamos cuatro campos en conflicto: el proyecto intelectual, la moda, el fútbol y, como veremos a continuación, la labor de los medios de comunicación.

Se critica el tipo de trabajo que realiza el periodismo actual, que se centra en la vida privada de los personajes de interés: “—¡Háblenos de amor! ¡No nos dea la espalda! —dijo el directorio de la United Press” (ibídem, 129). Se critica desorden de la agenda temática que manejan los medios de comunicación, lo que vemos en las declaraciones de Peripsej (Pericles en una faceta futbolística), autoproclamado gran campeón de Papita Plate (¿River Plate?):

—¡Basta, muchachos! ¡Está bien, muchachos! Nada que ver, Mr. Smith. Una vez más mi juego fue limpio. Sí, tengo novia. Nada de fotos «íntimas». No, el dinero es un medio no un fin. Ni comunista ni conservador: ambos extremos son estúpidos e incluso bestiales. Por eso les hago saber que el 1% de los 32 millones de pesos ley que me incumben por mi neotérico título de *gran verdroforward*, el 1%, recalco, camaradas de la mutual Verdurita, ese 1% será para comprar todas las acciones de la prensa universal a fin de prohibir que se publiquen las noticias de índole práctica. (p. 128)

Pericles declara que solo le tomaría 320 mil pesos comprar todas las acciones de la prensa, vale decir, la prensa es barata y asimismo manipulable

(comprable); el enunciador declara también: "... la radio —esa abortadora de aventuras metafísicas— tornó a dilatarse y a contraerse cual abanico (por no mentar el coñito de cualquier cuáquera...)" (íd.), lo que nos remite a lo maleable y vulgar que puede llegar a ser. También debemos mencionar que en este texto se nos muestra cómo los medios de comunicación magnifican a ciertas personas. Sobre lo declarado por Peripsey vemos: "Aplausos. Aclamaciones. Ovaciones *ab ovo*. Puesta en las nubes. Pesadas admiradoras se abalanzan sobre el campeón gritando paroxísticamente y logran arrancarle una, dos, tres, cuatro, cinco plumas..." (íd.), lo que antagoniza rotundamente con la recepción que tendrían los oyentes o televidentes de un enunciado estético, que expresa belleza o es trascendente: "— ¡Tienen una melancolía los pálidos jardines! —dijo J.R. (153) todo sudado. //— ¡Que se calle Platero y yo! ¡Que hable el loro universal!". (ibídem, 129)

Esta primera parte posee un juego fónico en su párrafo final: "Vítoreas en loor del Tigre Mira Bob, digo del Loro Bob, digo del lobo Ror (hijo del rey Bor, del rey Bro y de la reina Orb)". (íd.)

La segunda parte se inicia también con un juego fónico: "Aplausos, pla, pla. Biseos (como si fuera el plural de "bis") . Ovaciones, beh. Vivaquerías, mú, mú" (íd.). Existe un juego con palabras y onomatopeyas: "pla" como onomatopeya de aplausos, "beh" con relación a la palabra "Ovaciones", como si estuviera relacionada con "oveja"; asimismo, "Vivaquerías", como si se relacionara con "vaca", produce la onomatopeya "mú [sic.]".

Más adelante, dentro del texto llamado "Nota de Concha" (ibídem, 130), aparece un párrafo bastante confuso, como a los que ya estamos acostumbrados en las diferentes entradas de *La bucanera* en el que aparecen personalidades nuevas y también algunas conocidas.

"(Nota de Concha: Lo de Garo (154) es por los chicos de la censura. ¡Iuju! ¡Vean lo que me estoy tocando sin que se dean cuenta! ¡Iuju!.....)".

La triple Concha —quien al ver a los censores puso cara de llamarse Manuela— no vaciló en gritar tierra el 12 de octubre de 1492, en el momento que los hermanos Pinzón se cayeron de culo mientras bailaban Cascanueces y en que Colón cablegrafiaba a Isabel la Apestólica, quien empeñó los pompones de su cinturón de casticismo a fin de sobornar a la lavandera que Belgrado encanutó en la victualla de Concha Cuadrada en la cual Cisco Kid se asoció a Vito Dumas para filmar el Buffalo Bill de Alejandra Dumas con Rubén Damar en el «pan-muflisme» y Emma Gramática en el papel de lija. (ibídem, 130)

La segunda parte usa la “Nota de Concha” y a Pericles para realizar una burla a la historia y a la nobleza. Vemos desfilar en esta parte del texto a los hermanos Pinzón, a la reina Isabel, a Manuel Belgrano y la batalla de Cancha Rayada, estos tres últimos nombres ocultos bajo deformaciones y palabras derivadas: Isabel la Apestólica, Belgrado y la victualla de Concha Cuadrada.

CINABRIO EN CIMABUE nos muestra una crítica a la cultura posmoderna desde diversos ángulos: el hecho de que el diálogo o la discusión intelectual posea un grado menor de importancia que el fútbol, y el hecho de que la belleza o la estética tenga un valor menor que las declaraciones sobre la vida privada de algún personaje (155). Asimismo, mantiene características propias de la obra, por ejemplo, que el empleo de una palabra gire el texto hacia otros temas: la pelota de encaje tejida por Coco Panel lleva a hablar de la pelota (balón) de fútbol (156), el que Pericles pueda tomar distintos roles actanciales: es la mascota de Coja Ensimismada, es el oyente Pedrito y es el famoso futbolista Peripsey, así como en EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS (ibídem, 120-121) es un asesino y un héroe popular. Es claro que Pericles constituye un personaje instrumental y que a través de él Alejandra Pizarnik hace aflorar sus críticas contra la Academia, el Gobierno, los medios de comunicación, la sociedad, entre otros, al lograr hibridar a este loro con cualquier personaje, de modo que pueda ridiculizar su filosofía; para esto requiere, además, que Pericles pueda moverse a diversos siglos (Existe una mención en la página 127 al salto en el tiempo: “—María Anacrónica, deje las pelotas en paz —dijo Delfor Pericles...”), como se aprecia al final de la parte II:

En 1984 (157), el viajero albahaca bajó del Aretino y pisó Vigo-Vigo, donde lo esperaba doña Isabel la Retreta (158).

—¿Su Pajestad nunca se baña? —dijo el limpito.

—¿Es Ud. de izquierda, joven? —dijo Isabelita cogiéndolo del brazo (en el caso de que hubiese tenido brazo).

—¡Ojo! —dijo nuestro primer lavabo—. No soy J.R. Jiménez para ser así cojido. ¡Mami! ¡Soltá, puta! Let me along!

La plantó con el culo al aire. (Becciu Ed., 2014, p. 131)

Estos saltos de Pericles en el tiempo, le permiten a la autora ser más exhaustiva en sus críticas hacia la sociedad moderna en la que vive, sus orígenes y lo que será posterior a esta. Sus personajes la sobrevivirán y ella lo sabe: Pericles conversa con la reina Retreta en 1984, pero Pizarnik se autoelimina en 1972. Por esto, diremos que el loro es una “antimascota” (pese a que en HELIOGLOBO —

32— se dice que es propiedad de Coja Ensimismada): no es domesticable; no tiene una aparente relación de dependencia con su dueña, sino que, por el contrario, la desautoriza e insulta continuamente; no posee límites lingüísticos, legales (adopta un hijo en la India) ni biológicos (concibe un hijo con Simone de Beauvoir). Pericles es el pegamento de estas narraciones anacrónicas. Lo que no puede determinarse es si posee varias personalidades o todo es producto de una fecunda imaginación; también es viable que todo esto ocurra dentro del mundo posible de esta obra. Estamos, tal vez, frente al personaje principal de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

Queremos terminar esta interpretación de CINABRIO EN CIMABUE con una reflexión sobre el texto que lo acoge: *La bucanera*: tal vez lo que hemos visto en *La bucanera de Pernambuco* es una nueva *nivola*; las entradas no estarían tan alejadas entre sí, sino que serían diversas aventuras que los personajes le proponen al enunciador para demostrarle que pueden ser independientes y eso es lo que origina el caos que leemos en cada entrada: estos no han logrado ponerse de acuerdo o, más bien, cada personaje intenta ser imprescindible y, por ello, perora de forma tan particular, con lo que se generan secuencias de conversación que no poseen ilación entre ellas. Cada uno, a su propio estilo, intenta mostrarse al enunciador cada vez que tiene una oportunidad y esto es lo que genera la acumulación de intervenciones e interventores, con lo que asistimos cada vez a un caos más profundo. Decimos que es una nueva *nivola* porque estas intervenciones no son solo realizadas por personajes creados por la autora argentina, sino que seres históricos (todos de siglos anteriores a aquel en el que vivió la autora) intentan hacer lo mismo: rescatarse en la mayoría de las entradas de *La bucanera*, que por cierto está compuesta de muchos diálogos, tal como Unamuno decía sobre su *nivola*. No es exagerado pensarlo: en el documental *Alejandra* (2013), que ya ha sido traído a colación en el capítulo I, uno de los amigos de la autora, Roberto Yahni, señala que le prestó el libro *Niebla* un día antes de su muerte, pues ella quería releerlo.

5.11. Undécima entrada: DIVERSIONES PÚBLICAS

DIVERSIONES PÚBLICAS (pp. 132-135 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.15.) nos propone ocho (¿o nueve?) textos, de los cuales o primeros siete (¿u ocho?) son cortos y de entretenimiento. El título, tal vez, sea comprendido más adelante.

El primero dice: “Como Jesús y Judas, qué amigos eran, iban a ver las series del brazo y tomaban helado del mismo cucurucho como Lavoisier y Lavater”. (Becciu Ed., 2014, p. 132). Consideramos que se usa la analogía de Jesús: Judas con su correspondencia Lavoisier : Lavater por la relación de contrarios. Judas es el discípulo de la traición contrario a Jesús, el sacrificio por la humanidad, Dios encarnado; de la misma manera, aunque no tan opuesta, Lavoisier (probablemente, Antoine-Laurent de Lavoisier), hombre de ciencias, y Lavater (tal vez Johann Caspar Lavater), hombre ligado a las letras.

El siguiente textillo nos muestra un diálogo: “En Colombia un señor me dijo: / —En Colombia al loro le decimos *panchana*. / Le pregunté: / —¿Y a la panchana? / —Pues loro, carajo —dijo el señor.” (íd.). El texto se inicia con una ilocución (“En Colombia un señor me dijo: / -En Colombia al loro le decimos *panchana*”) al que le sigue un acto perlocutivo (“-¿Y a la panchana?”) que al ser atendido (“-Pues loro, carajo —dijo el señor.”) cumple con el principio de cooperación, pero no con la cortesía.

Existe, por supuesto, una incompreensión natural que se desprende del empleo de diversos dialectos en una comunicación; sin embargo, la pregunta del enunciador aparentemente es redundante, ante lo que el interlocutor se impacienta. El enunciador estaría acompañado de Pericles, de lo que podemos inferir que el enunciador de este textillo es Coja Ensimismada.

El siguiente texto parece un aforismo: “Tu rosa es rosa. / Mi rosa, no sé.” (ibídem, 132) y es atribuido a Gertrude Stein, lo cual se aleja de la verdad, puesto que dentro del poema de Stein, de título *Sacred Emily*, en el libro *Gegraphy & plays* (1922), que juega fónicamente —como lo hacía Pizarnik— con la expresión Sacred Family, el verso, traducido, es “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”, lo que puede interpretarse como que cada elemento del universo se representa a sí mismo, como un mantenimiento de una identidad. Y, aunque sea una correcta representación científica de lo que es un individuo, para tratar de acercarnos a

Pizarnik, analizamos esta oración desde una perspectiva humanista: una palabra designa siempre un mismo objeto; es un elemento ontológico y tautológico: la rosa será una rosa siempre. Pero yendo a la entrada que analizamos, por la deformación del verso de Stein (“Tu rosa es rosa / Mi rosa, no sé”), no nos queda más que afirmar que de este se desprende que la forma como un sujeto percibe una rosa no es la forma como otro la percibe (claramente, cuestiones del significado y el significante), y más aún si este sujeto está ligado a la creación estética: lo que para él simboliza una rosa de ninguna manera será lo que para el resto simboliza (diferencias también del enunciador y el receptor). Asimismo, queremos agregar que los personajes de *La bucanera* son tan cambiantes (incluso dentro de los mismos textos al cambiar de párrafo u oración) que tenemos claro que “nuestra rosa no es una rosa”.

El cuarto textillo es “Turbada, la enturbanada se masturbó”, lo que nos remite a LA POLKA (ibídem, 122-124). Las damas enturbanadas, a nuestro parecer, representan a una sociedad anticuada y discriminadora (se incomodan por la risa de Calibán de Coja Ensimismada, así como por el acto natural de la masturbación), pero hipócrita (no les incomodan los intentos del *clergyman* por seducir a Coja). La crítica a la sociedad pacata es evidente, como también, luego de haber leído LA POLKA (texto en que ubicamos a las damas enturbanadas la primera vez), se refuerza una crítica contra el machismo: la masturbación femenina es motivo de turbación, pero no el hecho de que el sacerdote golpee u obligue sexualmente a Coja Ensimismada. Este cuarto texto es, además, un juego fónico: turbar-enturbanar-masturbar.

El siguiente textillo “TOTAL ESTOY = TOLSTOY” es otro de los geniales juegos fónicos de *La bucanera*, y no existe mucho más que podamos decir al respecto. Seguidamente, “Felicite en fellatio” es también un juego fónico. “Felicite” es el verbo del presente subjuntivo de la segunda persona de respeto (usted) de “felicitar” y “fellatio” proviene del latín “fellar” (hablar) y es la estimulación del órgano sexual masculino con los labios y la lengua, así que —sabiendo que Pizarnik usa palabras derivadas e inventadas— las interpretaciones son infinitas: “Felicidad en la felación”, “Felicite la felación”, “Felicite durante la felación”, etc. Probablemente, se trate solo de un juego fónico, pero tiene la estructura de una perlocución.

Lo mismo sucede con la siguiente expresión: “Estoy satisfehaciente, mucha Grecia”, que interpretamos como “Estoy fehacientemente (verdaderamente) satisfecha, muchas gracias”. Ya sabemos que dentro de *La bucanera de Pernambuco* encontraremos múltiples palabras nuevas derivadas de otras del español.

Luego del penúltimo asterisco, se produce la primera intervención de Sacha: “Hay cólera en el destino puesto que se acerca” y alguien le responde “—Sacha, no jodás. Dejá que empiece el cuento:”. Esta frase la podemos encontrar en la única obra teatral de Pizarnik, *Los perturbados entre lilas* (Becciu Ed., 2014, pp. 165-194) y es mencionada por el personaje de nombre Segismunda. Un ente desconocido le responde a Sacha y lo único que sabemos es que posee el dialecto rioplatense. Bajo esta respuesta a Sacha, existe el último asterisco divisorio de DIVERSIONES PÚBLICAS y no existe un glosario que nos indique quién o por qué se colocó ese símbolo (por eso, nuestra duda inicial si debemos considerar que existen ocho o nueve textos en esta entrada). No lo consideramos pertinente, puesto que, notoriamente, el cuento que continúa luego de estos textillos analizados es otra versión (159) de la narración LA POLKA (ibídem, 122-124), sobre el romance entre la coja y el sacerdote.

DIVERSIONES PÚBLICAS muestra tres cambios sustanciales respecto de LA POLKA:

- a. Las intervenciones de Sacha: Durante *el cuento*, Sacha interviene tres veces. La primera se produce luego de los primeros intercambios entre Coja y el *clergyman*: “Yo... mi muerte... la matadora que viene de la lejanía. / ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?” (ibídem, 133). Frase muy parecida al monólogo de Segismunda en *Los perturbados*: “Mi muerte (...) la matadora que viene de la lejanía (...) ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto?” (Becciu Ed. 2014a, 180). Es prácticamente la misma frase, excepto por el contexto en que está enunciada y porque en DIVERSIONES alguien responde: “NO SEAS BOLUDA, SACHA” (Becciu Ed., 2014, p. 133), en altas, perlocutivamente. Luego de la propuesta del *clergyman* sobre encargar nietos, Sacha aparece dentro de la estructura del párrafo, debajo del mismo enunciando: “Tengo miedo” (íd.). Aquí nadie le contesta (y esta frase no se encuentra en *Los*

perturbados...). Sabemos que esto no lo enuncian Coja o el clergyman porque no concuerda con la narración hasta ese momento, y sí posee el tono de interrupción y de solemnidad con el que habla Sacha. Asimismo, luego de que se expulsa a los amantes por el “batuque de la moroshka” (ibídem, 134) que produjeron con sus encuentros, una nueva intervención de Sacha: “¿Debo agradecer o maldecir esta circunstancia de poder sentir todavía amor a pesar de tanta desdicha?” (íd.). Le vuelven a responder a Sacha: “Sacha, no jodás” (íd.). Consideramos que Sacha es el estado lúcido del enunciador de estos textos abstrusos. En esta entrada, sería Alejandra Pizarnik, ya que por su biografía se conoce que se hacía llamar de esta manera: Sacha es el diminutivo ruso de su nombre (160). Esta enuncia fuera del caos que manifiestan los textos de *La bucanera de Pernambuco*, y, debido a que representa una interrupción al estilo de estos, alguien la conmina siempre a callarse, pero ¿quién?: ¿el enunciador de las entradas anteriores?, ¿la misma Pizarnik se autocensura?, ¿algún virtual lector?, ¿alguno de los personajes que espera para actuar en la secuencia conversacional?

- b. Ausencia de la parte política: considerando que *DIVERSIONES PÚBLICAS* contiene otra versión de *LA POLKA* (pp. 122-124), debemos señalar que en aquella se ha omitido la parte política enunciada por Empédocles, “que estaba en pedo”, es decir, no leeremos las reflexiones del filósofo sobre la “apatria homogeneal”, ni contaremos con los aplausos de la mame Gruau, así como no disfrutaremos de la canción entonada por la “orquesta de la armierda” dirigida por “el virtuoso sin manos” Bibí Draisina y dedicada a Coco Panel.
- c. El pastiche intertextual: a lo largo de la obra creativa de Pizarnik, existirán textos repetidos o parafraseados, pastillas listas para usarse dependiendo del contexto: textos de *La bucanera de Pernambuco* se encuentran en su pieza dramática *Los perturbados entre lilas* (1982), partes de los poemas de *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y tópicos de *La condesa sangrienta* (1966) también en *Los perturbados...*, etc. Sin embargo, dentro de la obra pizarnikiana solo existe este caso de dos versiones del mismo texto (*DIVERSIONES PÚBLICAS* y *LA POLKA*), y solo en este caso también notamos que un diálogo cambia de un personaje a otro. Veamos:

En LA POLKA:

—¡Me pegaste sin ninguna vergüenza! —dijo la símil de Emma Gramática.
—¿Así que te gustan los que no priapitman? —dijo el que silbando polucionaba a cuadritos.
—¡Nada de malentendidos, pedazo de wittgenstein! ¡Yo Alabama la flauta y el muy canario me malentiende! No me gustan los que nó, negro mío. Solo me gusta tu turututú que tira como un urutaú. (Becciu Ed., 2014, p. 124)

En DIVERSIONES PÚBLICAS:

Dijo el que poluciona a cuadritos:
—¡Basta de malentendidos, pedazo de wittgenstein! Ella me la da en Alabama de mi flauta y el canario se me malentiende (no entiendo nada). (Becciu Ed., 2014, p. 134)

En LA POLKA, quien habla es la coja, y en DIVERSIONES PÚBLICAS, habla el clergyman. ¿Y quién señala “(no entiendo nada)” (íd.)? Podría ser Sacha, quien ya ha aparecido varias veces cortando la ilación de esta narración; también podría ser el enunciador, a quien ya se le van agotando los recursos expresivos del tipo que venimos leyendo; podría ser la autora del texto que, en estado lúcido, es consciente, por primera vez, de que el uso que da al código dificulta demasiado el circuito comunicacional; y también podría ser un virtual lector. Patricia Venti quiere explicarlo en “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”:

El continuo diálogo entre el narrador y Alejandra/Sacha interrumpe el discurso. Pizarnik se burla de su discurso poético anterior y de sus preocupaciones estéticas. La parodia predomina sobre la ironía, la autoreferencial [sic.] Alejandra/poeta es molesta para la Sacha/desolada y prosaica. La Alejandra (Sacha) que cita con su voz poética anterior, es ahora una Alejandra que interrumpe el discurso de la voz nueva. (Venti, 2003)

El título DIVERSIONES PÚBLICAS es mucho más claro ahora: los primeros textos, al ser, sobre todo, juegos fónicos nos remiten a la palabra “diversión”; el término públicas se lo atribuimos a la historia sexual de los protagonistas Coja Ensimismada y el clergyman.

Esta entrada culmina con una interpelación al lector, como otras que hemos visto antes: “... *hypocrite lecteur; mon semblable, mon frère*” (Becciu

Ed., 2014, p. 135), que es también la parte final del poema “Au Lecteur” (1857) de Charles Baudelaire.

Se traduce como: “... hipócrita lector; mi semejante, mi hermano”. Es un poema en el que se señala al Tedio como la sensación más infame. Parece que por el tiempo de la redacción de estas entradas Pizarnik estaba leyendo algo de Baudelaire, lo que no sería extraño por la mentada autoinserción en el surrealismo de nuestra autora. En la anterior entrada, CINABRIO EN CIMABUE (pp. 127-131), señala “y se contrajo como un acordeón y como el yo de Baudelaire” (ibídem, 127). En todo caso, esta nueva interpelación al lector nos hace preguntarnos ¿realmente se busca ahuyentar al lector o todas estas menciones buscan llamar la atención? Parece lo último: como lectores somos una presencia constante dentro de las entradas de *La bucanera de Pernambuco*. Venti lo justifica así:

El lector forma parte del entremado y es interpelado para que no sea deslumbrado por el “desquicio” verbal y el desprecio profundo del narrador hacia la misma literatura. (Venti, 2003)

5.12. Decimosegunda entrada: ASPASIA O LA PERIPECIA

ASPASIA O LA PERIPECIA (pp. 136-137 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.16.) es una de las entradas más cortas de *La bucanera...* En ella, debe destacarse el hecho de que vamos a encontrar un nuevo contacto entre el enunciador y sus personajes: “Pido silencio que estoy hasta acá de loros, cojas, chúes & Cartago” (Becciu Ed., 2014, p. 136); considérese que el deíctico “acá” debería estar acompañado de un gesto hacia la frente, con lo que se señala una sensación de hartazgo. Está cansado, pues ya son las tres de la mañana y sus personajes no lo dejan dormir: “Son las tres del alba de dedos azules si no fueran esas uñas enlutadas como si el mundo no existiese.” (íd.).

Encontramos, posteriormente un diálogo entre Festa (que probablemente sea Pesta Chesterfield, un personaje visto en *Algunos persopejes*, de Helioglobo — 32—, que apareció en DIVERSIONES PÚBLICAS y aparecerá más adelante) y Gregoria Cul (¿la Gregoria Malasuerte de CINABRIO EN CIMABUE?). Ambas hacen uso del nuevo lenguaje que ha creado Alejandra Pizarnik:

—¿Viste *Los poetas tembleques*? —preguntó Gregoria Cul, la poubelle de Clignancourt.
—Ní —nefirmó Festa para terminar con los metecos tremantes.
—El culicidio por culcusida de la culbuta —dijo Gregoria.
—¡Putá mandria que me fadraga! Nadie me entiende el festilugio. ¿Hablo en catamitano? ¿Nací en Pacacuellos de Giloca? (id.)

Asimismo, se debe resaltar que es Coja quien interrumpe esta discusión con el mismo recurso que en la parte I de ABSTRAKTA usó Pericles (llamado allí “Petroilo”), mencionando a la autora: “—¿Qué se creen? ¿Qué tienen corona? —dijo Coj. El cuento de Alejandra es para todos, y si no les gusta consíganse uno especial para ustedes, que mientras estean aquí, estamos en la democracia” (id.), lo que denota la conciencia que poseen los personajes de serlo, así como el hecho de ser lo suficientemente independientes como para olvidar que se encuentran supeditados a la voluntad del autor. Con este diálogo, además, volvemos a refutar a María Esperanza Gil (2008), quien —como ya hemos señalado— no hace un verdadero deslinde entre los textos poéticos y prosísticos de la autora argentina, pero aquí los personajes aceptan estar en un cuento, que es una de las especies del género narrativo. Se nos remite, de nuevo, al concepto de *nivola*, como lo hallamos en CINABRIO EN CIMABUE (pp. 127-131). Aun podríamos agregar la idea de que dentro de la obra existe una real democracia: la democracia del texto, aquella en la que cada personaje tiene su espacio y valor dependiendo de la entrada, democracia que no existiría en el mundo real. Otra situación importante que revela este texto es que “el cuento es de Alejandra”, es decir, Alejandra es el enunciador.

Y como en toda democracia existen reglas, en la democracia de este texto existe una regla importante: no entrar con animales en los cuentos. Festa es la encargada de recordarle esto a Coja mientras señala a Pericles, quien se niega a interpretar *Para Elisa* en el piano y amenaza con hablar con su analista sobre este incidente en el que quisieron excluirlo. Pericles también es consciente de ser un personaje, pero —como es su costumbre— se rebela siempre de forma vulgar: “¡Me cago en el Parnaso!” (Prosa completa; 2014: 137). El Parnaso es la patria simbólica de los poetas, y Pericles la desacraliza con su lenguaje; además, a Pericles no le importa estar en medio de una historia: representa a un personaje sumamente independiente y parece que ya se encuentra cansado de los roles que le ha tocado interpretar: una mascota/animal, un psicopatita (como dice este mismo

texto), un santo o un héroe, así que increpa: “—Quiero que me dejen partir para ir a ocultar en el fondo del mar mi tristeza sin fondo” (íd.). Frase por la cual Aspasia, quien da nombre a este texto, se lamenta. El nombre LA PERIPECIA haría referencia al hecho de que Aspasia es la novia de Pericles, y este sería una especie de seudónimo para ella. Consideremos también que la palabra “peripezia” es un cambio repentino de situación por un imprevisto, como sucede con el talante de Pericles ante el hecho de ser rechazado por un personaje nuevo como Festa, o no ser reconocido como real por Gregoria Cul: “—¡Qué loroamor! —marechalizó Gregoria—. ¿Es comprado o hecho a mano?” (íd.), así como el hecho de desempeñar el papel de mascota de Coja supondrá estar recibiendo siempre órdenes (oraciones perlocutivas) de ella: “—Pedro, tocá Para Elisa para estas señoritas —dijo Cojwig van (161).” (ídem), sean estas cumplidas o refutadas. De nuevo, estamos frente a la idea de un personaje criticando a su autor.

Señala el enunciador que de todo esto se han enterado mediante el diario íntimo del Dr. Flor de Edipo Chú, lo que nos remite a Alejandra Pizarnik, quien no solo escribió dieciocho años de diarios íntimos, sino que los editó y fue publicando partes, aunque la versión final haya sido editada extrañamente y publicada incompleta. No es la primera vez que características de la autora se manifiestan en alguno de sus personajes: la intertextualidad entre *Los poseídos entre lilas* (1972) y su poemario *Extracción de la piedra de la locura* (1968) serían un ejemplo muy pertinente de esto.

5.13. Decimotercera entrada: LA ESCRITA

LA ESCRITA (pp. 138-139 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.17) es un texto dedicado al novelista, diarista, traductor, impresor y dramaturgo francés Nicolas Anne Edme Restif de la Bretonne (1734-1806). Entre sus obras más conocidas se encuentran *Le pornographe* (1769), un proyecto para reformar a prostitución; *Le paysan perversé* (*El campesino perversado*); y *La paysanne perversée* (*La campesina perversada*). Conocido como “el Voltaire de las Camareras” o “el Rousseau del Arroyo”, originó el término “retifismo”, que procede de su apellido, por su parafilia (atracción fetichista) con los zapatos. Su rivalidad con Sade, lo llevó a escribir la *Anti-Justine* o *Les délices de l’amour* (que quedó inconclusa). Estamos nuevamente ante un personaje rechazado o marginal, ligado a una atracción por lo mundano o lo

sexual, que es el tipo de personaje que abunda en las dedicatorias de la autora argentina.

LA ESCRITA nos muestra cuatro partes bien diferenciadas: la primera es una alusión a los críticos. A la inutilidad que supone analizar el sentido oculto de una frase literal, la cual se representa exactamente a sí misma, puesto que no existe ambigüedad alguna. Esta parte podría explicar lo complejo que nos ha resultado el ejercicio interpretativo de *La bucanera* Pizarnik nos estaría brindando la oportunidad de realizar un ejercicio verdaderamente bizarro (en su acepción inglesa) de traducción. La única manera de interesarse por una tarea interpretativa como esta sería encontrándonos en un estado mental deficiente (fuera de nuestros cabales), lo que se representa mediante el personaje de la reina Lupa (162), que analiza con un microscopio “el sentido oculto de la frase” con la que comienza el texto: “—Mamá, me hice pipí en los calzones nuevos.” (Becciu, 2014, p. 138). Además, se señala que el análisis de la reina Lupa es realizado con su habitual “simpatía por las desgracias ajenas” (í.d.), lo que representa la incapacidad de algunos intelectuales de ser lo suficientemente objetivos.

La segunda parte la identificamos entre paréntesis: “(Aplausos. Harry Harris (163) dice: Hurra y otros retruécanos que el lector y el eructor me perdonarán que no consigne, pero la tonsura me obligaría a seguirla y hoy quiero salir de este texto temprano para poder comprar bonetes y otras cosas que callo.)” (í.d.), lo que alude a un ejercicio de escritura limitado por el tiempo, puesto que el enunciador comenta que no va a prolongar su momento de creación estética porque tiene asuntos personales pendientes. Vemos, entonces, la necesidad de un elemento nuevo del análisis pragmático, que ha debido ser creado por nosotros para realizar una lectura pertinente: *la deixis del emisor*, constituida por todos aquellos momentos en que el escritor alude a sí mismo y a su trabajo con la escritura, así como aquellos en los que interrumpe su texto para interpelar al lector, como al decirnos “el lector y el eructor (164) me perdonarán que no consigne”, “hoy quiero salir temprano de este texto”, o al señalar “Aplausos” (í.d.) interviene en la manera como el lector debe recibir el texto; o sea, se lo “subtitula”, que es una forma de condescendencia (inferioridad). También el autor se autorreferencia en “(...) empezó a desaparecer hasta invisibilizarse como yo” (ibídem, 139), lo que es paradójico porque habla de

su desaparición en el texto, pero para esto debe aludir a ella (nombrándose con la deixis del emisor).

Luego de esta segunda parte, reconocemos una frase que ha ido cambiando en su aparición en el PRAEFACIÓN y LA POLKA: “(...) en Jaén, donde mis cigüeñas cambiaron de pata, tocaron el pito y, como putas, afeitaron a un pato” (ibídem, 138), que es, evidentemente, un juego fónico, pero que está tejiendo, también, un hilo entre las diecinueve entradas de *La bucanera* debido a la intertextualidad.

La tercera parte reconocible es el tópico pizarnikiano: el lenguaje.

Cosa que sirvió de coartada al coatí para demostrar que él no se coaligó con el marmitón quien, por otra parte (por la boca) permaneció tan silencioso que hubiérase podido oír la caída de una aguja —narrada por la propia aguja, si las agujas hablaran, si llevaran un hato con vituallas para la travesía, además de desodorante para las hermanas axilas y una lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar por más que el coatí la constriña, la coaccione, la empuje con la suya propia amén de la lengua embalsamada de un tigre; y por menos que Shiva intente reanimarla con sus ocho lenguas cual ocho hermosas guerreras muertas en la lid”. (ibídem, 139)

No solo vemos enunciado, de nuevo, el problema que es el centro de nuestro trabajo: la imposibilidad de la expresión en la que ha caído el lenguaje, o imposibilidad que siempre ha padecido, expresada de forma literal: “una lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar” (íd.). Nuestra lengua de cada día es el lenguaje coloquial, el que es frecuente en nuestros actos de comunicación, las construcciones con las que trabaja la disciplina pragmática. Debería, pues crearse, lo que Pizarnik llama “una lengua simbólica” para poder solucionar esta carencia. ¿Cuál es esta “lengua simbólica”? Es el hato con vituallas que citamos en el párrafo anterior; es una nueva lengua que nos atrevemos a proponer y que habita *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*. También podemos apreciar el problema del lenguaje, pero generado (o propuesto) por nuestra autora: su construcción aparenta ser clara por todas las referencias que usa, pero se vuelve tan recargada que el significado empieza a diseminarse hasta que llegamos al final del párrafo y solo hemos rescatado ciertas frases o palabras. Esto se ha originado por la subordinación. En el párrafo de la página 139 citado antes, no encontramos explicitado ningún verbo principal: hay verboides y muchos verbos subordinados, pero no se encuentra el núcleo del

predicado, lo que deja a este importante párrafo —el más largo de LA ESCRITA— sin un eje en el cual apoyarse. La escritura de Pizarnik se nos revela no como la de un pensamiento lineal normal, sino como la de uno simultáneo (165).

La última parte posee connotaciones sexuales. Los personajes LA ESCRITA ahora no tienen nombre. Son “ella” y “él”, quienes “jueg(a)n con dados cargados” (íd.), es decir, hacen trampa (¿trampas del lenguaje?) y “desentraña(n) el silencio de la noche de los cuerpos, cuando ella se abre como una boca y él le pone algo mejor que una tapa” (íd.). Y realiza la comparación del coito de estos con los sonidos que se producirían al hacer el amor un pífano y una jeringa, ambos instrumentos de viento, luego de lo cual “ya no hay que contar, pues todo se convierte en el silencio de la noche” (íd.). Es decir, los personajes ya no necesitan nombre (reina Lupa, Caracalla, Josefino Ñaamunculó, Pancho Abre, Maria Salomón, Afasia Tartuffova, Harry Harris, Doc Pucha, etc.), puesto que quien toma el protagonismo es la desaparición del lenguaje, el hecho de que solo quede la noche del silencio de los cuerpos, es decir, que cuando el lenguaje articulado fracasa, solo puede hablar la acción, como señala en su poema “Linterna sorda” (1966) en *Extracción de la piedra de la locura* (1968): “(...) Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.” (Becciu Ed., 2011, p. 215), y nótese que es “hacer la noche” y no “pasarla” o “vivirla”, porque existen palabras que se usan materializar, como propone Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1968), estirando mucho los significados de lo que es un verbo performativo.

A modo de englobar lo dicho, proponemos que LA ESCRITA es un texto —no llega a ser una narración— sobre el ejercicio del lenguaje, de la escritura, mediante el uso de juegos fónicos y a través de una crítica a los actores de la comunicación: existe una crítica a los intelectuales (teóricos) y su forma de interpretar el lenguaje (representados por la actividad inútil de la reina Lupa); también encontramos una crítica al lector, quien es visto como un ente inferior al autor o enunciador, ya que este suele intervenir para explicarle ciertas ideas; al narrador, quien intenta desaparecer para dar lugar a su texto, pero siempre está interfiriendo; finalmente, se critica al código, como ya en otros textos pizarnikianos, por su ineficacia.

Por lo mencionado anteriormente, LA ESCRITA —consideramos— es un título con un término tácito; debió ser LA PALABRA ESCRITA o, mejor aun, proponemos otro título: EL LENGUAJE.

5.14. Decimocuarta entrada: LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS

LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS (pp. 140-142 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.18.) es una entrada que se constituye de dos partes. La primera muestra una crítica algo burlona hacia las instituciones académicas que se infieren de lo señalado por el texto. Encontramos:

- a. La “fundición” de la enseñanza de la joda, creada por Pericles y Chú luego de diplomarse por carta al haber comprado, juntando sus ahorros, un *MANUAL PARA LLAMARSE MANUEL*. Es evidente que se ironiza sobre lo costosa que es la educación (tuvieron que unir sus ahorros), lo rápido que se puede crear una institución educativa (la fundan un cuarto de día después) y lo inútiles que resultan algunos conocimientos adquiridos (su institución es para enseñanza de la joda).
- b. La sinfónica de fetos musicales: Arturo Periquini, el director, es obviamente Pericles y los interrumpe justo en el momento en que se encuentran más entusiasmados, pero no lo hace para corregirlos, sino de “puro jádico” (Becciu Ed., 2014, p. 140), es decir, por “jodido” y “sádico”, lo que compromete la figura del maestro: un ser sin vocación que martiriza y manipula a quienes tiene a cargo. Se señala que los incinera como a residuos, lo que lleva a pensar en la percepción que tiene el mal maestro (en la misma página se llama “cacadémico a Pericles”) sobre su educando, a lo que se le añade una imagen grotesca, pues este acto irracional y asesino fue cometido contra músicos que eran fetos.
- c. La anécdota anterior se alarga cuando Periquini pregunta a sus alumnos “¿Qué?” (íd.), y ellos toman nota de esta interrogante. Solo una de las alumnas (Culfifa Culiandro) pudo contestar “Los elementos” (íd.), aunque luego de tres días. Con esta anécdota, se criticaría el papel del alumno en su educación, pues su actitud sería lenta y pasiva. A la respuesta de Culfifa se le otorga “un gran muy bien diez felicitado y siete cuadros de honor” (íd.), lo que nos deja la duda de si Culfifa es una alumna brillante dentro de este mundo posible o si los

alumnos mediocres terminan recibiendo reconocimientos ante la nulidad del resto. Lo que sí es evidente es que se le ha otorgado una valoración exagerada a una respuesta “acertada” y no al proceso de construcción que la generó; es decir, estamos frente a una educación basada en modelos de recompensa, la que es bastante arcaica.

En las últimas líneas de esta primera parte, se usan varios juegos fónicos en serie que responden la exigencia de Pericles, quien pide un ejemplo de un sólido. “¿Ejemplo de un sólido? La salida del sol” (íd.) y el platito que sostenía tintinea, lo que confirmaría el valor que se les da a las respuestas “correctas”, como habíamos señalado antes. Pericles exige más, a lo que se responde:

SSssssssse desbanca en un banco de arena; tañe la guitarra de Tania;
come en la comarca; se acuesta en la cuesta; se le vuelve a parar el
pájaro junto a la ramera paramera; se empolva a orillas del PO... (íd.)

Y el último juego de este párrafo “... y Pitts se precipita sobre Pita so pretexto de echar juntos unos polvos” (íd.) inicia la segunda parte del texto. Los personajes que eran solo parte de un ejemplo al interior de una clase de Pericles toman forma dentro de la segunda parte con una conversación: “—¡So golfo! ¡So albañal! —dijo a Pits la encinta Pitta. / —¡Pubis ingrato! Gracias a mí ya no sos más estrecha que Magallanes —dijo a Pía (debió decir “Pita”), Pitts.” (ibídem, 141)

Posee la apariencia de una historia dentro de otra historia, pero, en esta, también se encuentran Pericles y Chú; sin embargo, no podemos aun definir de qué se trata esa segunda parte.

La obstrucción, consideramos, está relacionada a que se atribuyen propiedades imposibles a algunos elementos o seres. Por ejemplo, la coja pone trompa marina (inferimos que hace un gesto de disgusto), la rana es ranurada y posee ocho brazos (debería tener patas, y la mitad en número), de la rana emergen colores, el color azul ultramarino canta, un cubo posee una cavidad cóncava y una línea oblicua configura los sinfines y confines de las tardes del porvenir (consideramos que esto último le hace un ligero guiño a *El Aleph*, de J. L. Borges).

La segunda parte de LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS posee diálogos obscenos (como el que citamos anteriormente entre Pitts y Pita) y descripciones de actos lascivos: “—Soy la rada, el malecón, el príncipe de estaño en el muelle abolido —dijo Pericardio de Nerviles no sin tocarse ahí”, de lo que

notamos una referencia a CINABRIO EN CIMABUE (pp. 127-131) por la Nota de Concha, que ahí aparece (y que ya citamos) y otra en EL GRAN AFINADO (pp. 109-112), pues en el texto que estamos analizando ahora Chú sonríe con finura (había quedado “afinado” por las ideas de su alumna en EL GRAN AFINADO) a una ranura. Al oprimir su botón celeste, dice el enunciador, se menciona justamente la palabra que se ha estado evitando, pero ¿cuál es esta palabra? Esta debe ser la clave de la comprensión de esta entrada, pero, de nuevo, caminamos a oscuras: Pizarnik ha decidido no jugar solo con los sonidos de las palabras, sino con nosotros, sus lectores: nos oculta datos que, probablemente, mejorarían nuestra interpretación.

Al final del texto, Chú recapitula —“Recapichú” (ibídem, 141)— y vuelve a la sesión de clase (de seguro en la “fundición de enseñanza de la joda”) en la que pregunta a su alumno Emmanuel (Mmanunchito) Superyó, quien es el hijo de Tote (el hada Aristóteles): “Párvulos, ¿sabredes [sabrán ustedes] cómo se dixe [dice] esto que describió mi colega Perloro?” (íd.). Parece que toda la inconsistencia de la segunda parte constituye una desviación de la clase de Pericles, pues el hecho de que Mmanunchito responda “Allanamiento” (íd.) posee mucho sentido. Para el diccionario de la Real Academia Española (versión en línea), “allanar” significa “derribar una construcción”, lo que aparentemente había pasado con este texto en el desvío de la narración. También significa “entrar en casa ajena contra la voluntad de su dueño”, que es lo que sucede —como hemos visto en entradas anteriores— con las intervenciones de algunos personajes: rompen la unidad temática por la violación de las máximas de Grice y la secuencia conversacional. “Allanar” también significa “(en una persona) ponerse a la misma altura de quien es inferior”, lo que comprobaría la diferencia que hemos señalado anteriormente entre intelectuales y pseudointelectuales de *La bucanera*: algunas de las entradas los obligan a interactuar, produciéndose esta exquisita confusión entre verdades y sofismas.

5.15. Decimoquinta entrada: UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA

UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA (pp. 144-147 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.19.) es una entrada que hemos dividido en dos partes para una mejor comprensión. La primera está constituida por un diálogo entre el loro

Pericles y sus alumnos, lo que nos remite a la primera parte de la entrada anterior, LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS (pp. 140-142) en la que Pericles y el Dr. Flor de Edipo Chú “fundieron su fundición de enseñanza de la joda”; sin embargo, en esta entrada, se manifiesta una “pequeña poética”:

Quien versifica,[sic.] no verifica.
Vates de toda laya:
no versifiquen,
¡Verifiquen! (ibídem, 143)

Esta poética consiste en escribir de forma vivencial, experimentar aquello que se escribe. Esta manifestación posee sentido si consideramos que Pizarnik se adscribió al surrealismo; ya se ha citado a la autora argentina proponiendo “hacer el cuerpo del poema con el cuerpo”.

Luego, habla Pericles: “—Entre entrar y salir se nos va la vida, alumnos míos de aluminio inoxidable.” (íd.) Y aparece Aristóteles: “Aristóteles atravesó la escena en estado crepuscular, desnuda, con un cirio en la mano” (íd.). Debemos explicar que el estado crepuscular es una alteración de la consciencia que consiste en una disminución de la atención, la aparición de alucinaciones auditivas o visuales, desorientación sobre el día o la hora en la que se encuentra una persona y un impulso a andar. Aristóteles, desde nuestra interpretación, vendría caminando sin sentido desde EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS (pp. 120-121) (hace siete entradas no aparece); sin embargo, el hecho de llevar un cirio en la mano nos haría verla como una imagen del conocimiento o de la razón. No sería tan ingenuo pensarlo: en el mundo posible de *La bucanera de Pernambuco* existe tanto caos de construcción y acción que un estado de alteración de la consciencia podría ser el más óptimo para Tote.

Coja Ensimismada no ha entendido las enseñanzas de Pericles, quien decía: “—No hay salida, alumnos. Salgan, aluminios de feldespató.” (íd.). Coja escucha: “No hay saliva” (íd.), y como consecuencia de las palabras y el gesto de desagrado de Perichiclets (Pericles), su maestro (pese a que sabemos, por HELIOGLOBO —32—, que es la mascota de la coja), ella se adhiere al futurismo (166).

Lo que consideramos la segunda parte del texto podría ser un conjunto de descripciones, aunque algunas sin mucho sentido. Estas son parecidas a las del texto HELIOGLOBO —32—, que lleva por título *Algunos persopejes* (pp. 97-98).

En UNA MUSIQUITA..., aparecen nueve personajes descritos, que podrían ser las alumnas de la clase de Pericles en la que se discute que se debe vivir lo que se versifica: BETY LAUCHA, LA ENTURBANADA, LA QUE SE DEJÓ POR LA NOCHE, LA QUE POR UN CISNE, LA PAROXÍSTICA, LA BUFIDORA, LA PURGADORA, SERVICIOS PRESBITAS y LA ZOZOBRADORA; estos personajes pueden clasificarse en dos grupos por sus características: los que resaltan por sus asociaciones fonéticas y los que se definen por frases o anécdotas de contenido sexual. Los del primer tipo son...

- a. BETY LAUCHA: posee una persistencia del sonido africado [č] desde el nombre del personaje. “Pero el hecho de que Mecha la manchara lo apechugó, puesto que estaba al acecho del afrecho”. (Becciu Ed., 2014, p. 143)
- b. LA BUFIDORA: “Bufe el eunuco, / silbe el cuco, / encienda la hacienda, / perfore el foro, / forre el furor despilfarrado a ras de la desdentada calavera paramera, / cale la cala la calavera, / lije el lejano lejos, / licúe el licor del delincuente, / amarretee a Maritornes, / hornee su honra, / peine sus penas, / afane su afán, / felicite en fellatio (167), / colacione poluciones” (ibídem, 145). Como se puede observar, predominan los sonidos oclusivos [p] y [k], los fricativos [f], [s] y [x] y los líquidos [l] y [r]. Más que encontrar un sentido a LA BUFIDORA, debemos apreciar los enlaces de palabras por su cercanía sonora, aunque esto obstruya los significados. Principalmente, resaltan aquí la aglomeración de onomatopeyas:

matadlos	púm – púm	
de nuevo	píf – páf	
¡más!	tóc	
¡más!	clíc	
contactad	clíc – tóc	
contraer	langue d’oc	(ibídem, 145)

- c. LA PURGADORA propone juegos fónicos como “Cofre de mierda de Madrás y de amedrentado drenaje de paje que traje del viaje en cuyo oleaje el miraje de verdaje...” (íd.) en que se aprecia la repetición del nasal [m] y el fricativo [x]; asimismo, nos remite a DIVERSIONES PÚBLICAS (pp. 132-135) al volver a usar usar la frase “Estoy satisfaciente, muchas Grecias”, aunque en DIVERSIONES la frase es “Estoy satisfaciente, mucha Grecia” (Becciu Ed., 2014, p. 132). También menciona a “Jaén” —“Estoy como reloj en muñeca

ajena, en Jena, enaj-pajenada en Jena y en Jaén” (Becciu Ed., 2014, p. 146)—, recurrente en ciertas entradas y desde el PRAEFACIÓN (ibidem, 94).

Los otros textos, como ya se señaló, poseen una fuerte carga sexual:

- a. LA ENTURBANADA emplea una variante de la frase ya conocida en DIVERSIONES PÚBLICAS (ibidem, 132-135): “Aunque turbada, la enturbanada se masturbó” (168) (ibidem, 143). También encontramos: “Torva caterva de mastinas pajeras, grutas agrietadas, culos pajareros, ¿sabréis piafar con un pífano?” (id.), lo que nos remite a LA ESCRITA (ibidem, 138-139), por la intimidad entre “ella” y “el”, que sonaba como si un pífano le hiciera el amor a una jeringa.
- b. LA QUE SE DEJÓ POR LA NOCHE es un texto corto “—Vení, Démeter, que te la meto —dijo el mirón en do menor” (Becciu Ed., 2014, p. 144), pero lo suficientemente grotesco. “El mirón”, de acuerdo con la mitología griega, sería Poseidón; Démeter, por su parte, es el nombre de la diosa de la agricultura y el matrimonio. Los deseos irrefrenables de aquel por la diosa originaron que la violara mientras esta se encontraba en su forma original, de yegua.
- c. En LA QUE POR UN CISNE, la enunciadora (ya en ASPACIA O LA PERIPECIA se reveló que el cuento es de Alejandra) sigue realizando referencias a mitos griegos, pues habla de la relación de dominancia sexual entre Leda y un cisne (que sería Zeus, quien la sedujo en forma de esta ave, unión de la cual surgieron Helena y Pólux, que extrañamente es gemelo de otro parto ovíparo: Cástor): “—Abrí ese traste, sotreta —dijo el cisne quien, sibilino cual cerrajero de Silos, descerrajóle [sic.] 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” (id.). No es la primera vez que las entradas de *La bucanera de Pernambuco* muestran elementos misóginos —tal como hemos leído en LA POLKA (pp. 122-124)—, como los que abundaban en la mitología. UNA MUSIQUITA..., sin embargo, es la primera entrada en que se emplean mitos griegos.
- d. LA PAROXÍSTICA. El paroxismo puede definirse como la exaltación de las pasiones, pero este texto desarrolla esa idea de una forma literal: es,

claramente, una lista de diez posturas sexuales: melónica, chíflica, please, entre otras.

- e. SERVICIOS PRESBITAS es el único título de género masculino que encontraremos dentro de las descripciones; sin embargo, se alude a un femenino: “—Oh filosa filósofa a enchufe de chuf-chuf, menéate que te la juno, junéate que te la moño (con harmonio, en armonía, con amoniaco, qué manía, con maníes, con manatíes con mano de manar maná).” (ibídem, 146). Se observa que, pese a su naturaleza de descripción erótica no se deja de emplear la filiación palabras con sonidos similares como método de construcción: se están reiterando los sonidos del fricativo [f] y de los nasales [m] y [n].
- f. LA ZOZOBRADORA es el último textillo de UNA MUSIQUITA... y es el más obstruyente de esta serie. Menciona al pintor Cimabue, ya visto en la entrada CINABRIO EN CIMABUE (pp. 127-131), pero, luego, la combinación de palabras va desarticulando las posibles inferencias de tal manera que se convierte en un texto oscuro por estar constituido de onomatopeyas, aunque mejor debiéramos decir “balbuceos”:

-el tsac penetró por la falleba justito ¿mojadita? ¡plum metsac! ¡más metsac! y tsac y
-por ahí, sí, just, píf, páf;
-supong quel tsac tlamet laloc; más jus pong pen por yá jus, ¡yajúslaloc!,
¡alborozay! (Becciu Ed., 2014, p. 147)

Lo que es claro en el texto anterior es que se usan ruidos de ambiente junto a intercambios de palabras entrecortadas (balbuceadas) y onomatopeyas, lo que nos presenta una nueva forma de construcción del enunciador. En ninguna de las entradas anteriores se ha privilegiado tanto el sonido sobre la sintaxis: una palabra dará pie a otra similar pero distinta en su composición morfológica. Hemos encontrado esta característica en entradas anteriores, pero no se había producido tanto apelmazamiento de estos sonidos, lo que nos conduciría a pensar en el porqué del título UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA. La música es el ritmo de las palabras, pero su descripción como “cacoquímica” se desprende de lo grotescas y vulgares que son ciertas partes, así como los nombres de los personajes descritos, pues sus nombres están ligados a conceptos negativos: LA PAROXÍSTICA (el

“paroxismo” es una exacerbación del carácter), LA BUFIDORA (“bufar” es manifestar un enojo extremo), LA PURGADORA (“purgar” significa sufrir una pena o castigo), LA ZOZOBRADORA (la “zozobra” es la sensación de angustia de quien no sabe qué acción tomar respecto de un tema).

Respecto de los otros títulos, conviene indicar que BETY LAUCHA tiene como apellido a un sinónimo dialectal de la palabra “rata”, que respecto del título LA ENTURBANADA hemos aludido ya a las “damas enturbanadas” (en LA POLKA, por ejemplo) como personas anticuadas y clasistas, que LA QUE SE DEJÓ POR LA NOCHE y LA QUE POR UN CISNE han sido víctimas de violencia sexual y el aparentemente inocente SERVICIOS PRESBITAS alude a la presbicia, que es una enfermedad de la vista. Nuestros personajes, pues, son cacoquímicos: están enfermos física, moral o psicológicamente.

Claramente, hay atisbos de escritura automática. Parecería ser que la Alejandra Pizarnik leyó los postulados del surrealismo de manera religiosa, pero esperó a su prosa para practicarlos con mayor soltura. Para reforzar lo inconexo de su construcción sintáctica, dotó a sus entradas de palabras derivadas como si fuera un proceso continuo de pensamiento en que un término da lugar a otro sin filtros, sin orden alguno, con la inmediatez del pensamiento. Es la asociación por sonidos la que hace de este texto uno literario, pero —paradójicamente— uno ininteligible también.

5.16. Decimosexta entrada: LA JUSTA DE LOS POMPONES

LA JUSTA DE LOS POMPONES (pp. 148-149 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.20) nos revela, por fin, quién ha estado enunciando con el vocativo “Mami” o “Mamá”, como sucede en LA ESCRITA: “—Mamá, me hice pipí en los calzones nuevos” (Becciu Ed., 2014, p. 138), LA PÁJARA EN EL OJO AJENO: “—Mamá, ¿quién es esa ladrona de marionetas que canta en el jardín?” (ibidem, 101) o la entrada 10 del ÍNDICE INGENUO (O NO), que nunca se incluyó en La bucanera: “10. ¿Qué es la mayéutica, mami?” (ibidem, 92). Quien ha enunciado esas frases todo este tiempo es un pomponcito, que ahora dice: “—Mami, ¿qué son los inversores?” (ibidem, 148). Asimismo, se puede notar que se está desarrollando una gran historia atravesada por dos anécdotas. La historia englobante es la de la

obsesión de Josefina con los inversores: es abierta sobre sus deseos sobre ellos (por su varonía), y esto le genera críticas, puesto que la señalan y adjetivan:

Dedos señalaron a Josefina:

-Es un pompón de la calle.

-Una pompona de la vida.

-Una pomponzorra.

-Una merepompontriz. (Becciu Ed., 2014, p. 148)

Esto denota una crítica abierta a la expresión de los deseos femeninos. No es el único personaje femenino de Pizarnik que ha sido víctima de prejuicios. Coja Ensimismada en LA POLKA (pp. 122-124) también fue señalada por su lenguaje abiertamente sexual. Se sigue, además, un proceso similar al de LA ESCRITA: se quiere analizar una frase (169):

—Mami, ¿qué son los inversores? —dijo un pomponcito.

—Sos chico para fundar el *Telégrafo Mercantil* (170). Entonces, ¿cómo ejecutarías en el Stradivarius un análisis estructural de la frase de Josefina? (Becciu Ed., 2014, p. 148)

En medio de la gran historia de Josefina, encontramos un intento de definición del tiempo en este mundo posible, y consideremos que el tiempo es un elemento importante en el análisis pragmático de la conversación:

...Pues Josefina dice, como te habrán contado 32 (171) pajaritos, que el tiempo es un pompón de oro.

—El tiempo es un bonete de papel higiénico —dijo Apuleyo apolillando como la polilla de oro de Pitágoras.

—El tiempo es un moño en el culo —dijo uno de cara de culo.

—Hay cada cara de culo que mejor me callo —dijo Caracalla.

—¿Qué lindo, mamita! El tiempo es un taponcito de oro (es decir bañado en oro, ¿verdad, mami?). (idem)

En la secuencia conversacional anterior, sobre el concepto del tiempo con los juegos de palabras, que son un mecanismo de la autora, reluce una particularidad que ya habíamos querido hacer notar respecto de lo “desintegradas” que parecían las intervenciones de los personajes en determinadas entradas. LA JUSTA DE LOS POMPONES nos muestra fónicamente que el lenguaje —el uso de la lengua, la expresión o la comprensión mediante el acto comunicativo— tiene una imposibilidad más —fuera del pálido trabajo del código respecto de los elementos a los que refiere— y esta es que cada enunciador/destinatario

(hablante/oyente) posee sus propios conceptos, mejor aun, sus propios presupuestos, lo que produce inferencias distintas. Nuestra autora lo rescataba en el primer verso del poema 23 de *Árbol de Diana*: “Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo”. (Becciu Ed., 2011, p. 125)

La otra anécdota que atraviesa la gran historia es la llamada que recibe Concha Puti, que (ahora sabemos) es decana:

—¿Quién habla? ¿Quién carajos habla? —dijo la decana levantando el auricular.

—Concha, esta vez te lo rompo en serio —dijo la voz del teléfono—
Concha Puti puso cara de llamarse Manuela y se rascó. (Becciu Ed., 2014, p. 148)

La fórmula “llamarse Manuela” se ha empleado ya en otros textos. Por ejemplo, en *LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS* (pp. 140-142), Pericles y Chú juntan sus ahorros y se compran un *MANUAL PARA LLAMARSE MANUEL*. Así como es conocido el hecho de que Concha Puti responde llamadas y cartas, como leímos en *LA PÁJARA EN EL OJO AJENO* (pp. 100-103). Notamos, además otro recurso empleado por Pizarnik en varias de las entradas: el uso de frases populares o refranes deformados: “sin pies ni cabeza” o “hábito que no hace al monje”. (Becciu Ed., 2014, p. 149)

La poeta niega sus preocupaciones anteriores a través de la parodia. En el discurso actual hay un rechazo a la poesía intimista y trágica. La burla es abierta, escéptica y explícita. Hay un constante juego además de referencias culturales, la obra es un verdadero collage de citas parodiadas y también cruce de intertextos. La palabra pulveriza, demuele y nombra obsesivamente el sexo. No hay filtro ni represiones pero la pulsión de muerte altera el cuerpo de la obra. (Venti, 2003)

Josefina podría ser un personaje ya conocido: Josefina Ñaamunculó, quien —acabaríamos de saber— sería una pompona, lo que se infiere por el momento en que se le critica (se le llama “pomponzorra” o “merepompontriz”) y porque tiene una pompuelita, es decir, una abuelita que es pompona también.

Una justa, finalmente, es un certamen en cierta rama del saber. La justa, aparentemente, es la discusión que existe sobre cuál es el verdadero concepto del tiempo, que mantienen la mamá del pomponcito, Caracalla, Apuleyo y “uno de cara de culo”. Es paradójico, pues el título ha sido extraído de una de las anécdotas

laterales y no de la gran historia, que es la de los romances de Josefina, aunque es más paradójico el hecho de que se nos muestre una secuencia conversacional como las que hemos observado en *Pragmática* (Levinson, 1989) y que a partir de allí podamos (recién en esta entrada) comprender a los personajes de *La bucanera* como distintas visiones del mundo, lo que produce las tantas incomprensiones que hemos interpretado (debemos decir “reconstruido”, en muchos casos). Aquí el texto es la alcantarilla a la que hemos aludido, alcantarilla en que la comunicación es bastante caótica y, sobre todo, inútil, lo que se manifiesta al inicio, pues se señala que Josefina canta como “la estatua de Balzac por Rodin” (Becciu Ed., 2014, p. 148), lo que nos lleva a la anécdota en la que Zolá le comunica a Rodin que ha sido designado para crear una estatua en homenaje a Honoré de Balzac (que inicialmente fue encargada a Henri Chapú, quien murió súbitamente en 1891). Pese a todo el esfuerzo de Rodin, quien realizó viajes para empaparse del tema, investigó y se documentó, la Société des gens de Lettres (que la había encargado) rechazó su obra y la criticó. De la misma manera en que el trabajo de Rodin es inútil, lo es la conversación sobre el tiempo en esta entrada. Asimismo, los personajes de las entradas ya analizadas intervienen: inútilmente. Solo nosotros extraemos conclusiones por la necesidad de interpretación. Ellos no parecen llegar a ninguna idea determinante.

La gran paradoja de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, la gran paradoja de la obra pizarnikiana, especialmente la de sus últimos años, es que para mostrarnos la inutilidad del lenguaje no le quede otra vía que el lenguaje mismo.

5.17. Decimoséptima entrada: EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN

EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN (pp. 150-153 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.21.) es una entrada dedicada a la princesa Palatina y a Chichita Singer Calvino. La primera sería Isabel Carlota del Palatinado, cuñada de Luis XIV y una de sus mejores amigas. La segunda sería Judith Singer, la esposa argentina del escritor Ítalo Calvino. Es posible que esta dedicatoria se pensara como un homenaje a la labor escritural de estas, aunque durante tiempos muy distantes. Isabel Carlota fue una ácida crítica de la corte francesa de su tiempo, lo que ha quedado registrado en las cartas que enviaba a sus amigos —sabemos que para Pizarnik mantener

correspondencia con sus amigos y allegados era de suma importancia. Ivonne Bordelois y Cristina Piña han editado en el 2017 la *Nueva correspondencia (1955 - 1972)*—. Por su parte, Singer era traductora (como Pizarnik también lo fue de la lengua francesa) y revolucionaria, pues se sabe que se unió a los partisanos para luchar contra los nazis.

En esta entrada, predomina la intervención del Dr. Flor de Edipo Chu, quien se encuentra por dar un discurso acerca de los aspectos de la erotología china. Luego de la breve crítica que realiza a los falsos inelegales, se intersecta una anécdota sobre el hada Aristóteles y Joe Cefalúdico que posee carácter sexual:

Tras abrirse la bragueta, Joe le descerrajó una vertiginosa emisión con su crinada pistola, cuyo robusto cañón infaliblemente daba en el blanco... (Becciu Ed., 2014, p. 150)

—Con esa voz de calentapiés y esa mirada de salamandra, tiene el privilegio de preguntar lo que le apetezca —dijo Tote dejando que Joe le aguara deleitosamente la anacrónica fiesta de su honor immaculado. (íd.)

... estoy muerta de ganas. —dijo Totelita poniendo cara de nenita disfrazada de infanta vieja disfrazada de puta disfrazada de Bosta Watson disfrazada del general Giorgio Basta (172). (íd.)

La actitud de Tote (el hada Aristóteles) respecto de Joe nos recuerda a Popea, quien murió a causa de los puntapiés eróticos de Nicómaco en HELIOGLOBO —32— (pp. 96-99), a Concha Puti en LA PÁJARA EN EL OJO AJENO (pp.100-104), a Aspacia en INNOCENCE & NON SENSE (pp. 113-115), a Coja Ensimismada en LA POLKA (pp. 122-124) y en DIVERSIONES PÚBLICAS (pp.132-135), a Leda, la Enturbanada, la Paroxística y la Zozobradora en UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA (pp. 143-147), y a Josefina en LA JUSTA DE LOS POMPONES (pp. 148-149), puesto que en sus actos conversacionales manifiestan un gran apetito sexual, es decir, expresan libremente sus necesidades íntimas. No sería descabellado pensar que todos estos personajes femeninos (y muchos otros personajes de la obra) son parte de un continuo y, además, alumnas del único verdadero intelectual de estas entradas: el doctor Flor de Edipo Chú, quien es calígrafo, polígrafo y, como señala esta entrada, erotólogo.

Para cortar la anécdota del hada Aristóteles y regresarle la palabra al Dr. Chú, Pericles interviene:

—Pedrito pide psilencio —dijo el pericón nacional—. ¡Que hable Flor Frígida! Que Flor de Perversidad nos inculque la pornografía por Antonio

Macía. Por pirómano, por pijómano, por polipijista, por pornodidascalus, por Pisanus Fraxi, por Petronio, por Panizza (173) y por potros, el profesor Sigmund Florchú es mereciente de nuestra verde atención, aun si su perorata perornada y paralelepípeda incluye loros, cojas, enanos, priapistas, vaginillas aristotélicas, heraclitorideanas y ecuatorianas (Becciu Ed., 2014, pp. 150-151).

Vemos, pues, que el Dr. Chú no es afortunado como intelectual, pues, pese a que Pericles ha pedido que lo oigan, también ha manifestado dudas sobre su autoridad de académica y sobre el interés que pueda suscitar su discurso (cita anterior). Asimismo, se señala que va a dictar la conferencia vistiendo ropa prestada por Bostadora Waterman (Bosta Watson): “Chú abrió la boca como un caballo con sombrero. Mal leeréis lo que dixo recamado con ademanes de mierdra especiosa y con un viejo vestido prestado para la ocasión por Bostadora Waterman”. (ibídem, 151)

Esta actitud de Pericles: el estar aparentemente del lado de la intelectualidad representada por el Dr. Flor de Edipo Chú, pero al mismo tiempo criticarlo o menospreciarlo —cuando el público aplaude su aparición, Pericles piensa: “No aplaudan, perversos” (ibídem, 151)—, y el hecho de ser un loro, o sea, un “repetidor” de ideas que al mismo tiempo da órdenes a los personajes y se comporta de forma misógina y violenta (ya se ha mencionado que es un asesino) sin que aparentemente nadie reaccione al respecto nos llevaron a inferir que su nombre no le había sido dado libremente por nuestra autora. En cualquier búsqueda biográfica, el nombre Pericles da como resultado principal al político y orador ateniense Pericles (495-429 a.n.e.) que promocionó el arte y la literatura durante la Edad de Oro en Grecia; sin embargo, consideramos que nuestro Pericles se encuentra más cerca de la obra de Rafael Arévalo Martínez *¡Ecce Pericles!* (1945), que es la historia del dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera. Una manera de comprobar esto es una referencia que se hace a Estrada Cabrera en la cita anterior, en la que Pericles señala “Que Flor de Perversidad nos inculque la pornografía por Antonio Macía” (Becciu Ed., 2014, p. 150-151), puesto que *Soplos de perversión y de muerte* es un artículo de Manuel Valladares Rubio (Guatemala, 1869-1927) en el que se cuenta que Macías era muy cercano al dictador y le regalaba venenos para que se deshaga de sus enemigos. Habríamos llegado a la conclusión de que Pericles es, en efecto, un dictador (y solo se le señalaría como mascota de Coja

Ensimismada en el sentido de que no posee un pensamiento propio), y que obra de forma visceral, como lo han hecho muchos dictadores latinoamericanos.

Regresando al discurso del Dr. Flor de Edipo Chú, alude a la educación sexual en China y en las islas Sandwich, y es muy celebrado por sus escuchas: “Aplausos a más no poder. Enceguecidas (174) por los gases lacrimógenos, se tiran al suelo, se cortan en fetas, se empaquetan, se estampillan y se encomiendan.” (ibídem, 151-152), mientras él se mantiene sereno: “—... a fin de conducir los de la lengua del propio ritmo hasta el cerebro.” (ibídem, 152)

Coja Ensimismada, como en otras entradas, interviene para preguntar mostrando su poco refinamiento intelectual (nótese el barbarismo en la conjugación de “dar”): “—¿Quiénes son los *los* que dice usted que le dea al cerebro? —dijo Cojatao und_Taxi-Flit.” (íd.). Pericles le llama la atención por su interrupción (se dirige a ella como “Cojus inerruptus”) y Coja se ruboriza “por primera y última vez en mi libro”; efectivamente, pese a los señalamientos por su conducta sexual libertina en otras entradas (como LA POLKA), Coja no ha mostrado incomodidad o vergüenza; sin embargo, ante un asunto de índole académica sí es sensible.

EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN se caracteriza, además, por ser el segundo texto en el que existe una censura sobre el diálogo de uno de los personajes (el primero es CINABRIO EN CIMABUE (pp. 127-131) en la “Nota de Concha”, de la parte II):

—Mister Flower, tell me why the Erotic Aspects of Chinese Culture are so short? —dijo Miss Ensimismith.
—Oiga esta china —dijo el embajador chico—. Vea que
... ..
... (Becciu Ed., 2014, p. 153)

Veamos en Aurélia, de Gerard de Nerval:

Con qué deleite he podido ordenar en mis cajones el cúmulo de mis notas y correspondencias íntimas o públicas, oscuras o ilustres, tal como las ha hecho el azar de los encuentros o de los países lejanos que he recorrido. En legajos mejor atados que los demás, encuentro cartas árabes, reliquias de El Cairo y de Estambul. ¡Oh dicha! ¡O tristeza mortal! Esos caracteres amarillentos, esos trazos semiborrados, esas cartas ajadas, son el tesoro de mi único amor... Releamos... Varias cartas faltan, otras muchas están truncas o tachadas..... (Nerval, 1855)

Sobre esta particularidad queremos señalar que la hemos encontrado en la “prosa modelo” para Pizarnik. Esto es, el deseo de la autora, como hemos señalado en el capítulo I era el de escribir una obra en prosa de unas cien páginas y de tono intimista. Evidentemente, *La bucanera de Pernambuco* no lo es, pero los puntos suspensivos encubriendo diálogos los hemos visto en la obra que Laura Torres Rodríguez (2009) señala que Pizarnik tomó como modelo: Aurélia, de Nerval. Coincide con Cristina Piña en esta aseveración:

(...) por más que entre 1955 y 1959 lo califica de “novela”, dicha denominación va transformándose a lo largo de los años, como lo demuestra el hecho de que, mientras el 27 de septiembre de 1962 habla simplemente de un libro en prosa (...) en varias entradas [de su diario] de 1966 ha pasado a ser un texto breve y perfecto cuyo modelo sería, precisamente, la Aurélia de Nerval. (Piña, 2012)

Y formula su deseo de escribir un libro como el de Nerval, pese a que ya había logrado una prosa a su gusto con sus viñetas de *La condesa sangrienta* (1965); sin embargo, consideramos que, al estar desprendidas del libro de Penrose, no la satisfacían completamente. La escritora argentina, de alguna manera, buscaba —tomando como modelo la fina escritura de Nerval— realizar algo muy íntimo, muy suyo y en prosa.

Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un pequeño libro. Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro muy bien escrito. Quisiera que mi miseria fuera traducida en la mayor belleza posible. Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. [...] Yo no deseo escribir un libro argentino, sino un pequeño librito parecido a la Aurélia de Nerval. ¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval? (412) (Piña, 2012 cita los *Diarios* de Pizarnik, 1966)

A diferencia de Laura Torres (2009), quien señala que *La bucanera* es la novela que Pizarnik anhelaba escribir, Piña lo niega y sus razones nos parecen válidas: *La bucanera* no se encuentra escrita con la fina prosa que Pizarnik deseaba; es más bien tediosa. Además, por la estructura en diálogos notamos un mayor parecido con su única pieza teatral *Los poseídos entre lilas* (1972).

EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN se caracteriza también, pues con él ha regresado el uso de varios idiomas: encontramos checo (“¿Bostacára právda crasávita jarashó?...” (ibidem, 152)), inglés (“I say what Chinese sex is, don’t I?”

(ídem)), y a la pregunta en inglés se responde en francés (—“qu’elle dit” (ídem)) e interviene también el italiano (“-E pur si muove...” (ídem)).

Uno de los juegos de palabras mejor logrados del libro se encuentra también en esta entrada:

—¡Flor de trapijuarius! —dijo el Chumintang bailando un tang—. Bien, bienito, bienculito, ¡mm!, ¡qué milímetro!, ¡cm!, ¡qué centímetro!, ¡H2O!, ¡qué agüita!, ¡cf.!, ¡que parangón!, ¡ídem! ¡quien lo mismo!, ¡op. cit.!, ¡no me opongo si te citan a troche y moche toda la noche! (íbidem, 153)

El texto se cierra con los recuerdos de Tote sobre los abusos que sufrió en su niñez y con la concreción del acto sexual entre ella y Joe Cefalúdico, el que termina con la frase: “¡Viva Alicia la de las maravillas!”, pronunciada con leves variantes en la entrada posterior, homónima del libro, LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA (pp. 154-157). No es extraño que Pizarnik traiga a colación al personaje de Lewis Carroll. Nuestra autora ha manifestado influencias de *Alicia* (1865) en su obra lírica y en prosa, como ya mencionamos en este capítulo.

Gracias a la lectura de esta entrada se ha logrado realizar mejores deducciones sobre los personajes, así como entender otros aspectos integrantes del bagaje cultural de la autora argentina. Es claro que manejaba datos históricos, políticos, literarios y artísticos no solo de su época sino de los siglos anteriores al propio, lo que hace un poco más complicada pero especialmente rica la interpretación.

5.18. Decimoctava entrada: LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA

LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA (pp. 154-157 de *Prosa completa*) (ver ANEXO 1.22.) es una entrada dividida en dos partes: la primera es una especie de introito dirigido al lector. La segunda es una anécdota como las que el enunciador ha pretendido contarnos en anteriores entradas. Por tanto, empezaremos por un breve análisis de la segunda parte, ya que este texto es importante especialmente por ser en el que el enunciador revela dónde ha estado ocurriendo la serie de acciones que han compuesto las entradas, en la *boutique* de

Coco Panel: “En el caso de que el lector haya olvidado el recinto por donde Chú se pasea encinto, Merdon advierte que es el mismo de antes: la boutique de Coco Panel” (Becciu Ed., 2014, p. 154) o “Recuerde el lector encinto que nuestro recinto es, siempre, la botica rococó de Cocó Anel” (ibidem, 155), lo que nos hace entender un poco más las actitudes y hechos ocurridos en este ambiente: el “histrionismo” de los personajes se debe a que están constantemente *en una vitrina* y bajo el escrutinio de los lectores, así que sus diálogos y acciones son forzados (Recordemos que el contexto es el elemento pragmático por excelencia.). En una de las citas colocadas antes (p. 155), se usa la palabra “botica”, que es mucho más amplia que el término *boutique*, y en Argentina se le llama así a la tienda de un mercader. La nuestra es una botica (lugar popular) rococó (sumamente recargada).

Otro elemento saltante en el texto es que mediante dos citas se tiende un puente entre el acto creador y la vida (como era el deseo de nuestra autora): “¡Qué damnación este oficio de escribir! Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada.” (ibidem, 154-155) y “¡Qué damnación este ofidio de vivir! Una se abandona al alazán subjetivo y hete aquí —¡tate!— que es un quítame de allí esas azafatas, vos y tus petates de van penando por Dentáfrica.” (ibidem, 155). De la primera cita, decanta que el oficio de escribir condena; al menos, para Pizarnik era una necesidad y una obligación. “Necesidad” en el sentido en que así expresaba su verdad y liberaba su mundo interior y los deseos que su persona (menuda, de labios gruesos, rostro acneico y ojos tristes) no podía materializar. “Obligación” porque ya adulta y no teniendo un oficio tradicional (y habiéndose mostrado inútil para las experiencias laborales) debía dedicar su tiempo a alguna actividad, y “condena” también pues el oficio de escritor es solitario e íntimo (y es evidente que *La bucanera* no fue escrita al alimón).

De la segunda cita, vemos, en comparación con lo anterior, al “ofidio” de vivir: la vida es nociva, y, además, se señala como el “alazán subjetivo”, mientras que el “oficio de escribir” es el alazán objetivo, es decir, la vida como tal, la “vida real” es un pretexto: lo real es el arte y la escritura y solo por ello es por lo que existe la vida biológica, la vida física. De nuevo, una prueba de que Pizarnik interiorizó religiosamente los postulados del Surrealismo, como que no podía aceptar otra realidad que la del arte porque el mundo era horrible o que se trataba de

arder en el lenguaje y que, finalmente moriría de su método poético (Becciu Ed., 2013).

No existe hecho más claro de la vida como proyecto literario el que termine la redacción de su diario (de sus diarios) en 1971 y se suicide en 1972; el despedirse de su escritura íntima, de su escritura-vida, le implica también despedirse de la vida material.

Consideramos, además, que pese a la temporada feliz en Europa y a los premios obtenidos por su escritura, para Pizarnik ambas actividades (vida y escritura) fueron estériles: la vida fue estéril en tanto vio a las personas de su entorno tener trabajos exitosos y hacer familia, mientras ella se aferraba a sus noches en vela, sus libros y su escritura; la escritura lo fue en cuanto manifestó en sus diarios querer escribir una gran obra en prosa, pero, asimismo, no sentir que contaba con la posibilidad de realizarla en una sola noche, como hacía con sus poemas.

Su gran proyecto era escribir una novela ortodoxamente, pues siente que su poesía es muy interior o fantasiosa; es decir, la poesía sería lo íntimo; por tanto, la prosa como lo éxtimo (por usar un término) representaría una evolución en su escritura, una manera de alcanzar esa adultez que siempre le fue esquivada (social, laboral y hasta físicamente): "... la poesía es una introducción. "Doy" poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa". (Becciu Ed., 2003, p. 367)

Con todo y lo mencionado hasta aquí, es imposible no realizar un paralelo entre esta entrada y la obra poética de Alejandra Pizarnik, puesto que trae a colación uno de sus personajes favoritos: Alicia.

Existe, entonces, una metáfora sobre el lugar que se pretende ocupar en el mundo escritural: los pigmeítos Bú-bu de la tribu de Dentáfrica serían niños (Bú-bú en referencia al llanto infantil), los cuales responden al grito: "¡Viva Alicia la de las maravillas!" (Becciu Ed., 2014, p. 155). Y existe un ligero enfrentamiento con ellos y su líder que es llamado "el emperador", quien es también un pigmeo, que usa pañales.

Los diálogos entre el emperador (o *Rex Pigmariium*) y la monstra son bastante obstruyentes, sobre todo porque determinada parte se oculta tras la

colocación de puntos suspensivos setentaetres veces (los mismos puntos suspensivos que señalamos en la entrada anterior y que vimos en la *Aurélia*, de Nerval); sin embargo, en la última parte de esta entrada, luego de la palabra FIN (ibidem, 156), se nos explica que esta y las otras viñetas (por darles un nombre) que hemos leído son solo comprensibles por los verdaderos lectores pizarnikianos: “*Posdata de 1969*. – La supieron los discípulos de Orgasmo, autor de una adamantina chupada de medias al loquero cuyo título mis pajericultos lectores conocen”. (idem). Es decir, hemos asistido, todo este tiempo, a un homenaje a la obra *Elogio de la locura* (1551) de Erasmo de Róterdam, a quien en otra entrada Pizarnik había llamado Orgasmo de Roterdamcul. Es pertinente señalar que este ensayo de Róterdam consiste en un discurso solemne en el que se hace una relación de las ventajas de la estulticia sobre la razón, se emplean los dobles y triples sentidos, como consideramos que Pizarnik ha intentado hacerlo para crear ese lenguaje nuevo que tanto buscó mientras se entretiene con nosotros sus lectores dejándonos a nuestra suerte en el ejercicio de la interpretación.

En la “*Posdatita de 1969 y 1/2*” (ibidem, 157), podemos encontrar otras claves sobre la naturaleza de la obra pizarnikiana: se burla del realismo: “Algunos —yo, la primera— me reprochan el «realismo»: situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierto. La verosimilitud torna mi relación intolerable. Pero ¿no habrá nunca un espíritu valiente?” (íd.), pero señala que la verdad le es más cara que Platonov. Ahora bien, la editora (Ana Becciu) señala, en el pie de página, que Platonov es el personaje Mijaíl Platonov, de Anton Chéjov, un maestro de escuela de provincias que siente un angustioso desencanto por la vida que lo lleva al límite de la desesperación. Tiene sentido: Pizarnik sentía esta misma angustia existencial; sin embargo, la editora no explica cómo llega a esta conclusión. ¿Por qué el apellido señalado no podría hacer referencia a Andréiv Platonov, el crítico ruso que se hizo conocido luego de la Revolución rusa? Este explora el sinsentido y la literatura del absurdo: sería un magnífico modelo para la escritura pizarnikiana. La edición de *Prosa completa* de Becciu, diremos de nuevo, nos deja enormes vacíos que impiden conocer a cabalidad la prosa de la autora argentina. Aquí hacemos un intento por descubrir, sin muchas pistas, los significados propuestos por ella.

Pese a todo lo señalado hasta aquí, existe —en esta entrada— un elemento mucho más importante: se respalda algo que encontráramos anteriormente: el enunciador es de género femenino:

Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad.

Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal como un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina —con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda. (ibidem, 154)

Es Piña (2012) quien cita a Carolina Depetris para indicar que es a partir de 1968 que el proyecto escritural de Pizarnik cambia y se vuelve esta “escritura para la mierda”. Señala Depetris (2015) que la autora usa una especie de *estética del desecho* para escribir aquello que burle su plan reiterado del diario: escribir una novela. Ya que no pudo abocarse a ese proyecto, destruyó la asociación convencional significado-significante para siempre y rompió, con esto, el sueño de la novela perfecta y su anterior actitud de la búsqueda de palabras perfectas, solo que esta ruptura es aparente. No fue descuidada, sino muy pensada. Siendo antagónica a la prosa cuidada de Nerval, Pizarnik nos hunde en el contrario.

5.19. Decimonovena entrada: EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA O EL PREBISTERIO NO HA PERDIDO NADA DE SU ENCANTO NI EL JARDÍN DE SU ESPLENDOR

La decimonovena y última entrada (pp. 157-161 de *Prosa completa*) de estas viñetas en prosa de Pizarnik (ver ANEXO 1.23.) termina este periplo de alguna manera como fue iniciado: con un título doble. La dualidad encontrada —y ya explicada— en el título general *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* la volvemos a encontrar aquí y la misma autora parece ser consciente de ello, pues habla de un “periplo”, que es un viaje de circunnavegación, es decir, el viaje alrededor de algún lugar o el viaje de retorno al punto de partida. Asimismo, la palabra “periplo”, en una segunda acepción para la Academia, es un recorrido espiritual: vemos pues que este “retorno” o este “viaje doctrinal” es el de Pericles, con lo que confirmamos su posición como uno de los personajes principales a lo largo de las entradas, pese a que es un loro. No nos es extraño: la prosa pizarnikiana

es una secuencia de absurdos y contradicciones. Especialmente, en el caso de Pericles, que es una mascota (aunque ya explicamos por qué no nos parece que lo sea en verdad), pero discute con su dueña (Coja Ensimismada), la insulta, y así mismo, parece tener bajo su control todo lo que acontece y ser el centro de atención de muchas de las entradas. Al menos, debe ser, junto con el doctor Flor de Edipo Chú y Coja, la voz más fuerte de *La bucanera...* El periplo de Pericles es a Papuasias, es decir, retorna a su lugar de origen: la región botánica de Papúa Nueva Guinea. No es el único lugar exótico señalado en esta serie: Pernambuco, estado brasilero de clima tropical, y Dentáfrica, lugar inventado por Pizarnik pero que remite con una obviedad fonética al continente africano.

El segundo título es realmente singular. En primer lugar, se encuentra escrito incorrectamente: En lugar de EL “PRESBITERIO”, dice el “PREBISTERIO”; tal vez un chascarrillo ante la solemnidad de lo eclesiástico, tal vez un juego fonético con las palabras “misterio” y “presbicia”, y es que la expresión “NO HA PERDIDO NADA DE SU ENCANTO NI EL JARDÍN DE SU ESPLENDOR” es uno de los diálogos de la obra de Gastón Leonux *El misterio del cuarto amarillo* (1907), que en otras versiones reza: “La rectoría no ha perdido nada de su encanto, ni el jardín nada de su esplendor”, la cual es una frase misteriosa leída de un papel por dos de los personajes que han salido a pasear por un jardín en penumbras (sabemos que el jardín es un tópico de la poesía pizarnikiana) y la presbicia (nos remite a SERVICIOS PRÉSBITAS, de UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA, pp. 143-147), que es una enfermedad de la vista que no permite distinguir bien los objetos próximos, es decir, deja al mundo que nos rodea en la oscuridad.

Otra vez vemos, como en otras entradas, una construcción de diálogos con la intervención de varios personajes: Coja, Pericles, Flor de Edipo Chú, No-Alfonsina, el Hada Aristóteles y Jimmy Churry, así como la pavada, don Naranja y la paralelepípeda, estos últimos personajes nuevos.

Fuera de los juegos del lenguaje, que son recurrentes en toda la prosa pizarnikiana, debemos resaltar tres situaciones: a. Los temas que ocupan a los personajes aquí son académicos, debemos precisar, literarios, puesto que se discute la autoría y calidad de traducción de ciertas obras literarias inexistentes: *El figón de la reina Patoja*, luego llamada (en la traducción de alguien apellidado Pérez) *La*

rotisería de la reina patoja; la autobiografía (autobiografía) del Mono de Tucídides; *El Manco*, que, por cierto, es escrito por Coja; y *Periquillo Sarniento* (1816), la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi. b. Se vapulea la labor de traducción por lo imprecisa que es: “—Anoche reí con un amigo reidor, el genial Buston Domecq. La risanta empezó cuando me(nos) acordé(mos) con el título con el que tradu(lueñe) al esp(uto) un liebrejo del inexis(eta) Apestolio France. Me(o) refier(x) a “El figón de la reina Patoja””. Este diálogo que sostiene Chú con Coja es bastante claro sobre la delicada labor de traducción: no solo les causa risa el intento y la forma como han dañado el título original (porque luego sabremos que la reina no poseía un figón, término peyorativo, sino una rotisería), sino que se comenta que lo ha “tradu(lueñe)”; es decir, lo ha traducido lejano o poco rigurosamente; además, lo ha traducido al esp(uto): o sea, al español, que es un esputo (escupitajo) como lengua y también es puto (está prostituido) o es denigrante.

Durante esta primera parte en la que se discuten las traducciones y la autoridad de los traductores, Coja no comenta otra cosa que su deseo de cambiar de nombre: prefiere llamarse Patoja, Mecq o Pérez; es decir, tener el nombre de un personaje o de uno de los intelectuales sobre los que Chú habla, con lo que muestra su ensimismamiento característico. De repente, despierta y regaña a su loro: “— ¡Picosucio!” (Becciu Ed., 2014, p. 159), puesto que este ha insultado al lector (aunque la marca dialogal no es muy clara): “Para más perorar, juná el Larousse, hipócrita lector, mi bolu...” (ídem), una variante de la manera despectiva como se había dirigido antes el enunciador a los lectores en la última página de *DIVERSIONES PÚBLICAS* (ídem, 135), que no es frase de la voz autoral ni de Pericles, sino que procede de *Au lecteur* de Baudelaire, como vimos.

Variante en la que además nos advierte que, si queremos seguir el paso de este diálogo, debemos tener a mano un diccionario (Larousse). Una entrada más en la que se es despectivo con la inteligencia del lector, pero no solo esto: también se le advierte al lector que la obra es incontenible o incontrolable: “Vos, lector, pedís diálogos, no paisajes. Pero en este lago caen lamentos, palabras, nombres, yo no sé lo que he oído, solo digo que ahí estaban los que miran con ojos de un color imposible”. (ídem, 159), c. Las alusiones directas a la autora:

—Para Pérez, para Pekín, para pekineses, para Pinkerton, para Pizarnik
—dijo el pizarevitch Alexander Pericoff. (ídem, 158)

—(...) La verdad, papusa: no servís para mostrar la perlita, ni para oír a Pergolese, ni siquiera para parafrasearme a mí, que soy un pobre periquito que perora para Pizarnik y para nadie más (...) (ibidem, 159)

Como podemos observar en los diálogos anteriores, es Pericles el único que manifiesta conscientemente que conoce su posición de personaje, aunque ya Coja les había advertido a los demás que el cuento era de Alejandra en *ASPASIA O LA PERIPECIA* (ibidem, 136). Él sabe que está expresándose para un autor. Consideremos que usa la preposición “para” y no “por”, con lo que confirma lo antes mencionado sobre la falta de control sobre la obra: en el texto (metaforizado como lago) caen las palabras que estamos leyendo.

El texto termina, con una reflexión sobre la inteligencia de Pericles. Chú señala que es muy pequeño para emplear el léxico con el que se expresa: “—Tan chiquito y ya maneja nombres innobles como pianos. Y los dice en un tris —dijo el Dr. Chís”. “—No hay dis sin tris —dijo nuestra coja cada día” (ibidem, 161), lo que suponemos como la frase hecha “No hay dos sin tres”, lo que no sería extraño. Ya en otras entradas se han empleado deformaciones de refranes y frases populares, incluso al iniciar esta misma encontramos: “vale un Peruquito” (ibidem, 158) por “Vale un Perú”, pero nos detenemos en “dijo nuestra coja cada día”, como si los personajes, en una especie de *Invencción de Morel* (la obra de 1940 de Adolfo Bioy Casares), quedaran atrapados para siempre dentro de esta absurda vitrina que representa la prosa pizarnikiana.

CONCLUSIONES

1. En la condición de errante de Alejandra Pizarnik, se inician los problemas de su expresión: el provenir de una familia rusa, cuya madre no hablaba en español; ser judía en un país casi eminentemente católico; el usar yiddish en casa y español en el resto de los ámbitos de su vida; el haber dominado el francés y haberse mudado a París cuatro años son, indudablemente, situaciones que constituyeron una sensación de no pertenecer; por ello, nuestra autora aludía a “encontrar una patria”. Considerando que el arraigo lingüístico es irrenunciable, Pizarnik creyó encontrar esta patria dentro del lenguaje; sin embargo, la influencia del surrealismo la enfrentó con el descubrimiento de que el lenguaje no es suficiente para la expresión de lo sublime. Esta idea fue madurando en ella de tal manera que, en un acto suicida metafórico, quiso poner en crisis el sistema lingüístico y, en lugar de callar (que habría sido una opción), mostró que mediante la sátira y la burla se podía hacer del lenguaje un instrumento de denuncia, pero ya no diciendo que el lenguaje es ineficaz, como lo hizo en su poema manifiesto “En esta noche, en este mundo” (publicado en 1971 en *Árbol de fuego*), sino creando una obra que abundara tanto en referencias, términos inventados y juegos que nos fuera imposible completar el circuito comunicativo.
2. En *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, hemos encontrado tres tipos de texto: desde el punto de vista de la **coherencia argumentativa**, los textos son *poco obstruyentes*, como ACLARACION, ANUNCIO o PRAEFACION; son *medianamente obstruyentes* (LA POLKA, LA ESCRITA, entre otros) y los textos *muy obstruyentes* (LA VIUDA DEL CICLISTA, ABSTRAKTA, entre otros). De acuerdo con la **temática** podríamos encontrar: *académicos* (como EL GRAN AFINADO), *políticos* (ANUNCIO), *eróticos* (UNA MUSIQUITA MUY CACOQUIMICA), *relacionados con el humor* (ASPASIA O LA PERIPECIA) y *lingüísticos*, aunque esta característica los atraviesa a todos. También podríamos clasificarlos por **géneros y especies**: *textos teatrales* (que son los más obstruyentes, como EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA), *textos narrativos* (como gran parte de LA POLKA), *paratextos* (ACLARACION QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIO V.), *textos publicitarios* (LA PAJARA EN EL OJO AJENO) y *textos epistolares* (también LA PAJARA EN EL OJO AJENO). Esto nos lleva a afirmar que la escritura prosística de Pizarnik dependía de estados de ánimo y contextos situacionales diversos.

3. Los textos de *La bucanera de Pernambuco* tienen la apariencia de ser poco coherentes puesto que se realiza una asociación libre de elementos propios, de textos de otros autores con la inclusión de fragmentos de sus obras en esta que analizamos (como ya se vio en el capítulo III), también por el uso alternado de varias lenguas: checo, inglés, italiano, alemán, francés y otros, así como expresiones propias del dialecto porteño, y por la asociación libre de turnos en la secuencia conversacional. Sobre este particular, debemos decir que sí es posible que conversen varias personas a la vez, pero para una comprensión apropiada se requiere compartir el mismo contexto (temporal y temático). A nivel pragmático, Pizarnik nos muestra la imposibilidad de que conversen de forma lógica y ordenada diez o más personas al tiempo, menos cuando poseen caracteres tan disimiles. Se supone que cada turno de la estructura del diálogo debe relacionarse con la anterior, pero en *La bucanera de Pernambuco*, esto no sucede.
4. La ruptura con el lenguaje en los textos pizarnikianos que hemos analizado se evidencia a nivel fónico al jugar con los sonidos de las palabras transgrediendo formas significados o al construir enunciados cacofónicos; a nivel morfológico, al componer, derivar y usar parasíntesis; a nivel semántico, por el uso de parónimos, homónimos, ambigüedades e incoherencias y los neologismos que hemos encontrado (ver ANEXO 2); a nivel sintáctico, por el uso exagerado de la subordinación y por cumplir con la construcción de una frase nominal o verbal pero haciendo uso de combinaciones categoriales que producen estructuras ilegibles o dificultan la lectura. Asimismo, Pizarnik es, a nivel pragmático, falsamente cooperativa, puesto que sus enunciados aparentan cumplir una comunicación, pero la estructura de la conversación está rota. De esa manera es como la autora fabrica textos incomunicables, que son como un discurrir de la conciencia, pero que se vuelven interpretables luego de un arduo trabajo deductivo de búsqueda de referencias y de la lectura de las últimas entradas de sus diarios. De alguna manera, la dificultad de desenredar lo que ha sido visto por varios estudiosos de la obra pizarnikiana como “un trabajo del sinsentido” (Dalmaroni, 2004), se debe a que estamos frente a textos que son como palimpsestos: para leerlos, debíamos detenernos en cada momento para intentar descubrir lo que subyacía a ellos.
5. Otros elementos obstruyentes del lenguaje pizarnikiano en *La bucanera de Pernambuco* son los falseamientos, que pueden dividirse en cuatro tipos:
 - a. Los índices: El ÍNDICE INGENUO (O NO), por ejemplo, contiene nombres de entradas que nunca llegaron a formar parte de la carpeta final o que jamás se

escribieron: “La pequeña marioneta verde”, “Cada bruja con su brújula”, “Pigmeón y Gatafea”, “Vestidos bilingües (quand le monster called amone)”, “¿Qué es la mayéutica, mami?”, “The greatest poet” y “A ídishe Mame o la autora de Igitugés”; asimismo, en el ÍDICE PIOLA aparecen entradas que nunca leímos: “Vestidos bilingües”, “Leika”, “Desolativo”, “Lo trágico del destino pigmeo”, “Tabla rosa”, “Cada bruja con su brújula”, “Ramera paramera”, “Los vates closet” y “Leda e il loro”. Estos índices “se presentan como una parodia al índice clásico” (Daza, 2016, p. 214).

- b. Los nombres de ciertos personajes, que ha sido mal escritos, como en el ÍNDICE INGENUO (O NO) dedica “Vestidos bilingües” a Madame de Warrens, aunque el apellido es Warens y la entrada LA VIUDA DEL CICLISTA (en *Prosa completa*, pp. 105-108) a Félicité de Coiseul-Meuse —escritora francesa (1767-1838)—, cuyo verdadero apellido es Choiseul-Meuse. Los mismo en CINABRIO EN CIMABUE (*Prosa completa*; 2014: 127-131): en el epígrafe se menciona a Grigori Efimovitch Novy, que debería ser Grigori Yefimovich Novy, el nombre de pila de Rasputín.
- c. Las frases en otras lenguas con errores ortográficos o de construcción: fuera del caos lingüístico al que Pizarnik nos somete por las palabras inventadas y combinadas (deformadas, si se quiere) es descuidada en el uso de otras lenguas. Por ejemplo, el epígrafe de LA PÁJARA EN EL OJO AJENO (*Prosa completa*; 2014: 100-104) reza: “«*Il danaro, del buen danaro, è indispensabile*»” (ibidem, 100), extraída de *Il libro de baci*, de Rizzatti, pero la frase en correcto italiano sería “Il denaro, del buen denaro, è indispensabile”.
- d. También existe falsedad en las citas, como aquella frase de Gertrude Stein que aparece en DIVERSIONES PÚBLICAS (pp. 132-135): “Tu rosa es una rosa. // Mi rosa, no sé” (Becciu Ed., 2014, p. 132), que —como ya se comentó en el capítulo III— no es verdadera; el aforismo de Stein es “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”. El epígrafe «Como a otros les duele el culo, a Grigori Efimovitch Novy le dolían las rosas» de Gregoria Malasuerte Tampoco existió nunca, y tampoco existe tal Gregoria Malasuerte. Los epígrafes, además, deberían poder explicar los títulos o temas de cada entrada y, en verdad, no lo hacen; los encontramos en HELIOGLOBO —32—, LA PÁJARA EN EL OJO AJENO, LA POLKA, CINABRIO EN CIMABUE y UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA.

Consideramos que todos los falseamientos vistos anteriormente pretenden colocar obstáculos a los lectores que no sean cultos: la mentira como recurso para generar la burla; es la ausencia de sentido como efecto de sentido que señalaba, más o menos, Genette.

6. La conclusión anterior nos lleva a afirmar que la actitud de Pizarnik ante su obra es más académica de lo que se piensa: en primer lugar, sabemos por sus biógrafos (como Cristina Piña en su libro de 1991) que la argentina era implacable ante el asunto de la corrección, lo que le da un enfoque muy profesional a su trabajo; además, tenía su vida dedicada al acto escritural, ya que no se dedicaba a nada más que ello (no trabajaba); y, finalmente, desde la perspectiva que se ha enfocado este análisis (el pragmático) y desde la idea austriana de que los enunciados no son puramente verdaderos o falsos (considérese que la aplicación del criterio de verdad es un absurdo en el análisis literario), sino que tienen matices (e incluso grados de verdad o falsedad) el lenguaje (preferido —por esta autora que criticaba al lenguaje— al silencio, que es solo la ausencia de lenguaje) es acto metalingüístico, ya que mediante él se está haciendo tangible su degradación. El lenguaje es ineficiente, pero, aun así, es el vehículo más eficiente de todos.
7. *La bucanera de Pernambuco* no es la novela que algunos críticos han querido ver en ella a causa de la expresión constante de escribir una, manifestada por la autora en sus diarios. *La bucanera...* representa solo una excusa de la autora para irse acercando al lenguaje narrativo de manera sutil, ya que ella misma acepta que no siente que dentro de sus competencias se encuentre la posibilidad de escribir narrativa (y menos “de un enviñón”, como escribe sus poemas). La tentación de la novela ágil e íntima (como ella pretendía escribirla), con el modelo de la *Aurélia*, de Nerval, nunca se concretó. Llegó a expresar su intimidad de manera narrativa únicamente en sus diarios, los cuales —creemos— son un valioso aporte para la comprensión de las referencias en el texto que analizamos, pero, sobre todo, para conocer sus tiempos, métodos y resultados. Los diarios pizarnikianos fueron, al final, los libros de método que ella reclamaba para saber cuál era su proceso (no lo hizo así para *La condesa sangrienta*).
8. Desde 1968, como señaló Carolina Depetris, el tema del lenguaje se fue volviendo cada vez más prioritario como tópico en la obra pizarnikiana. A partir de la decisión de escribir narrativa, nuestra autora supo generar el deslinde entre su lenguaje poético y prosístico dejando para la poesía lo sutil, lo íntimo y lo pulcro, y para su prosa, lo obscuro, lo incómodo y lo grotesco. Esta actitud de romper con la coherencia produce lo que la autora

y todos los críticos que se han guiado religiosamente de este paratexto (*Humor* es el nombre de la carpeta): humor. Sin embargo, esta obra de “humor” no representa, como se piensa, la intención de producir propiamente la risa, sino el desencajamiento. Es —como señala Piña (1999)— un acto profundamente subversivo. No existe la parte B de este par de adyacencia (chiste-risa); no hay, propiamente, algo risible en *La bucanera*. Esta no es cómica; no produce el efecto de relajación instantánea del momento cómico, sino que produce una incomodidad muy particular.

NOTAS

- (1) Del poema “En esta noche, en este mundo”. No formó parte de ninguno de los libros de Alejandra Pizarnik, pero fue publicado póstumamente en *Textos de sombra y últimos poemas* (1972).
- (2) Cristina Piña lo considera un *conjunto de notas* o lo señala como una *sucesión de estampas*; en una edición de la obra de Pizarnik de Visor (1993), se le encuentra en *otros poemas*; y, en una edición de Lumen (2001), se ubica dentro de ensayos. Alejandra Pizarnik, en una carta a Antonio Fernández Molina lo llama “*artículo* escrito en 1965 (...) que aparece ahora en forma de *librito*”.
- (3) Señala Laurence Pagacz en *La escritura íntima de la contradicción* (2014) citando a Patricia Venti en “Los diarios íntimos de Alejandra Pizarnik: censura y traición”, en *Espéculo*, 2004.
- (4) “...siempre unido a la poesía, el deseo de una prosa se expresa en Pizarnik como algo más profundo y más acordado a su ideal de perfección, pero por definición es inaccesible”. (Pagacz, 2014, p. 44)
- (5) No es exagerado pensar en esto. Pese a las crisis depresivas de Alejandra Pizarnik, la confianza en su escritura existió manifiestamente en sus diarios: “Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé –qué extraño– que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es una locura. Pero también promesa (a otros) de ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos”. (pág. 199 de la edición del 2003).
- (6) (1927-1983) fue un poeta argentino adscrito al invencionismo que mostró influencias surrealistas. Creó y dirigió la revista *Poesía Buenos Aires* en la que Alejandra Pizarnik participó.
- (7) Hacemos referencia a la generación del 60.
- (8) (1949-hoy) Profesor y traductor argentino que defiende la brevedad de los textos por razones de procedimiento.
- (9) “De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Esto es lo que ha caracterizado a mis poemas”. *Prosa completa* (Becciu Ed., 2014, p. 313)
- (10) Recogida por *Prosa completa* (2014). Fue inicialmente publicada en *El deseo de la palabra* (1972).
- (11) Vemos apropiada esta consideración sobre su obra debido a que se percibe en esta constantemente un empequeñecimiento del hombre ante la vida, una visión pesimista del hombre respecto de su papel en el universo. “Todos los actos del hombre carecerán de altura; todas sus ideas, de profundidad”, dirá Bretón en *Manifiestos del surrealismo* (1924).
- (12) Bretón nos dirá esto de otra manera: “Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir” (Bosch Trad., 2006, p. 18); es decir, si un momento es “nulo” o “no sublime”, entonces no podrá ser literario. También dirá: “(...) solamente lo maravilloso es bello” (ibidem, 23).
- (13) Piña señala lo siguiente: locura, drogas, soledad última, sexualidad no ortodoxa, rebelión generalizada contra las convenciones y, finalmente, el suicidio.
- (14) También de la entrevista de Moia a Pizarnik en *Prosa completa* (2014), frase que se encuentra también en *Manifiestos del surrealismo*.
- (15) Su padre, Elías Pizarnik, se enteraba mediante los diarios de lo que ocurría en Europa. Cada vez fueron recibiendo menos cartas familiares. El padre de Elías fue llevado a hacer caminos; la abuela y sus hijos

- murieron internados en campos de concentración; algunos parientes sobrevivieron al ocultarse en la campaña francesa.
- (16) En el documental *Alejandra* (2013), de Virna Molina y Ernesto Ardito, se narra (4' 52'') que cuando se mudaron a Lambaré 114, en el barrio de Avellaneda, les lanzaron una bomba de alquitrán en la casa por el hecho de ser judíos.
 - (17) Sobre esta particularidad de su habla, se ha especulado mucho. En el documental *Alejandra*, del año 2013, Antonio Requeni, un poeta argentino y amigo de la autora, señala: (26' 56'') “Decían que era tartamuda. No era tartamuda. Arrastraba la sílaba de la última palabra. Además, no sé si era producto de una especie de asma nervioso que también sentía”, a lo que la hermana Myriam responde que no sufría de asma, sino de pólipos nasales. Cristina Piña, en cambio, señala que Pizarnik sí sufría de tartamudez. En sus *Diarios* (2013), por su parte, Pizarnik alude dos veces a sufrir de esta condición: “10 de junio [de 1959] (...) Una de las causas que me impiden estudiar es mi tartamudez. A veces me parece que no existe, pero otras...” (Diarios, 2013, p. 279), cita en que se puede ver que ni ella misma está segura de padecerla, o “(...) si no fuera por la histeria, por la neurosis, por la esquizofrenia que me provocaron yo sería hermosa, puesto que lo que me impide serlo son los rasgos somáticos en que se expresa mi enfermedad, y además la tartamudez herencia o regalo de papá” (ibidem, 325), entrada en la que considera que tartamudea como producto de la alteración de sus nervios. Desde nuestro análisis, debemos decir que en la única grabación que existe de su voz (<https://www.youtube.com/watch?v=QAMz38eTpQg>) no se nota algún atisbo de tartamudez. Su voz es muy particular, pero no existen señales de padecer de esta condición.
 - (18) Pizarnik tomaba anfetaminas para controlar su peso; en la época en que vivió, su venta era libre (sin receta médica). Se conseguían en la farmacia.
 - (19) Su padre, Elías Pizarnik financió su primer libro y compró el departamento al que ella se mudó para poder vivir de forma independiente.
 - (20) Alejandra Pizarnik realizó estudios de Periodismo y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, pero nunca se licenció y hasta donde rescató su biógrafa Cristina Piña (1999), no llegó a terminar (por ende, aprobar) ninguna de las asignaturas.
 - (21) En el documental *Alejandra* (2013) señala su amigo Roberto Yahni: (19' 56'') “Yo era del Centro de Estudiantes. Alejandra, no. Alejandra venía muy esporádicamente. Iba mucho a la librería porque a Alejandra le gustaba el ambiente”.
 - (22) La posición de extranjera manifestada por nuestra autora la comprobó Cristina Piña al revisar su biblioteca. Señala particularmente el libro de Claudel *Partición de mediodía* por la cantidad de notas y subrayados dejados en él.
 - (23) En el documental *Alejandra* (2013), se cuenta: (20' 04'') “Dejó la Facultad. Años después buscó y quemó todos los ejemplares sin vender de *La tierra más ajena*”.
 - (24) En la entrevista de Moia a Pizarnik en *Prosa completa*: “Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar mis palabras implica una tensión que no existe al pintar”. (Becciu Ed., 2014, p. 314).
 - (25) Con esta explicación, Aira manifiesta mucho más claramente lo que Cristina Piña llama “duplicación del yo”.

- (26) En una carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard. Esta serie de cartas es llamada *Cartas del vidente*.
- (27) En el documental *Alejandra* (2013), señala Ivonne Bordelois, amiga de Pizarnik: (1h 12' 12'') "El eje de la propuesta de ella tiene que ver con lo de Rimbaud: eso de transformar la vida y después se verá lo que ocurre con el mundo, pero, digamos, es como repensar la vida desde sus cimientos y, bueno, ella fue por ese camino, digamos. Ella no tenía una crítica a la sociedad; tenía una crítica más profunda a la vida y al lenguaje; es decir, esta vida no nos pertenece, esta vida nos lastima, esta vida nos hiere, este lenguaje no es el nuestro; hay que cambiar eso y lo demás vendrá por añadidura. Ese sería un poco el gesto de ella".
- (28) Sin embargo, es importante manifestar que a nuestra consideración existió un poco de descuido de parte de su entorno. Señala Myriam Pizarnik en *Alejandra* (2013): (1h 17' 02'') "Mi madre decía que era un estilo de escribir hablando sobre la muerte. Y yo le hice un comentario que digo que me parece que ya es demasiado. Es como que quiere acercarse a la muerte; entonces, mi mamá me contestó *No, es un estilo. Cada uno toma estilos –dice-. Alguno por lo cómico...*, porque una madre no termina de convencerse. A mí me pareció que ya mi hermana andaba, pero por una cornisa". El descuido, además, no solo fue familiar. Sigue Myriam Pizarnik: (1h 30' 26'') "Pichon-Riviere la llamó a mi mamá y le dijo que no tenía cómo tratarla. Nos quedamos sorprendidos, ¿no?, así, de que le dijera eso a mi madre. Nos preocupamos, pero no sabíamos qué hacer por ella. Si se veía con nosotros estaba todo perfecto, o sea, que no sabíamos nada y después, por otro lado, ...". Este descuido no fue gratuito, Pizarnik era absolutamente demandante del tiempo de los demás, como señala Bordelois, quien le colaboró con la corrección de *Los trabajos y las noches* (1965). En el documental citado: (1h 06' 43'') "Ella dice en una carta que le manda a León Ostrov *Yo no soy de este mundo*. Ella no era de este mundo, pero de una manera realmente alarmante. No se podía arreglar con la vida cotidiana y entonces era como una especie de niña desamparada y había que estar prestándole auxilio y ayuda para las cosas que todo el mundo puede manejar". Y refrenda Requeni: (1h 08' 07'') "Sí, a ella le molestaba mucho todo lo que fuera terrestre, cotidiano, pedestre: hacer un trámite, ir al correo; esas cosas a ella le molestaban. A ella lo que le interesaba era la poesía, nada más que la poesía: vivió para la poesía y murió por la poesía".
- (29) Nuestra autora era consciente de esto desde niña, pues su padre (a quien luego materializará en sus poemas como el "hombre de los ojos azules") fue músico en Ucrania y tuvo una pequeña orquesta en la que tocaba el violín, la mandolina y la guitarra, y les heredó a sus hijas (Alejandra y su hermana mayor Myriam) un gusto exquisito.
- (30) "Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden. / ¿Y qué deseaba yo? / Deseaba un silencio perfecto. / Por eso hablo". En "Caminos del espejo" (apartado XIII), del poemario "Extracción de la piedra de la locura" (1968) —recogido en *Poesía completa* (p. 243)—, Pizarnik nos ayuda a comprender a qué tipo de silencio alude: es el silencio de las ideas que la alejan de la poesía, que la aparten de su ideal. Habla porque en el habla se encuentran los intentos de encontrar el puerto lingüístico que ansía: la significación completa.
- (31) "(...) ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara". Verso de "Extracción de la piedra de la locura", del poemario del mismo nombre en *Prosa completa* (p. 251)

- (32) Publicada por primera vez en la revista Testigo (Buenos Aires, 1966) y en forma de libro por Aquarius (Buenos Aires, 1971). Nosotros hemos consultado la edición de 1971 y la de Libros del Zorro Rojo de 2012.
- (33) Fragmento del poema “Extracción de la piedra de la locura”, del poemario homónimo (1968); en *Poesía completa* (2011), se encuentra en la página 252.
- (34) También un fragmento del poema “Extracción de la piedra de la locura”.
- (35) Consideramos que Pizarnik se permite la destrucción lingüística por “razones surrealistas”; estas la predisponen a alejarse de la crítica.
- (36) “En esta noche, en este mundo”, del poemario “Los pequeños cantos”, aquel que consideramos su “poema manifiesto” En *Poesía completa* del 2011 se encuentra de la página 398 a la 400.
- (37) En la versión de *Poesía completa* (2011) se encuentra dentro de “Poemas no recogidos en libros” con la siguiente nota a pie de página: *Árbol de Fuego*, Caracas, diciembre de 1971, y *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, Nueva Época, n° 19, julio de 1972. Esta versión sigue la publicada por *La Gaceta del FCE*.
- (38) En la edición de Lumen de 2011, se encuentra bajo el título de *Los perturbados entre lilas*. En la antología de *El deseo de la palabra* (1972), lo llamó *Los poseídos entre lilas*.
- (39) Su biblioteca estaba dividida en dos partes. Una en su departamento de la calle Montevideo 980 y la otra, en casa de sus padres. Olga Orozco y Ana Becciu salvaron muchas de sus pertenencias, pero intuyen que la biblioteca no está completa, pues faltan libros de Borges, Lautreamont (un libro de cabecera de Pizarnik) y de la misma Olga Orozco, su gran amiga.
- (40) En una carta enviada a Silvina Ocampo fechada del 23 de enero ¿1965?, se puede apreciar el entusiasmo con el que le comunica que le llegó de Francia el libro de Valentine Penrose: “Espero verte y dártelo mano a mano con rostro de conspiradora y sin que nadie nos vea (...). No te lo mando por correo pues sería mancillar el símbolo (no importa qué símbolo). Ciertos libros se deben pasar como un puñal. Mientras tanto lo voy a releer. Si no tenés ganas de leerlo te lo resumiré (...)” (Bordelois, 2014, p. 192).
- (41) “-Quisiera encontrar un crimen, cuyo efecto perpetuo actuase aún [sic.] cuando yo deje de actuar. // - Realiza entonces el crimen moral al que se llega por escrito” es el paratexto de Patricia Venti en *La dama de estas ruinas* (2008). Extraído de *La nueva Justine* (1791), del Marqués de Sade.
- (42) Seguiremos viendo el “surrealismo innato” de Pizarnik en su obra dramática. La no intervención del autor (o la casi nula intervención del autor) le permite ser al personaje; le da lo que Bretón llama “gloria”. Además, pese a la importancia de Carol y Segismunda, no existe un “héroe que recorre el mundo”. Los cinco personajes están encerrados en aquella casa, y no existe un rol principal: el personaje principal no puede describirnos a todos (otro paradigma surrealista).
- (43) Las múltiples referencias sobre sexo en los *Diarios* (2013) de Alejandra Pizarnik refrendarían su cercanía con Macho y Futerina (claramente, una alusión a la palabra “útero”).
- (44) La constante autocrítica de Pizarnik llega al extremo del hartazgo. En sus *Diarios* (2013), muchas de las entradas son peroratas en contra de sí misma.
- (45) Es curioso que muchos estudiosos de la obra pizarnikiana se hayan visto tan influidos por el título *Humor* colocado por Ana Nuño en *Prosa completa* (2014), título señalado por la autora en sus *Diarios* (2013) también: “La carpeta *humor* me fastidia, me atrae, me fascina y deseo perderla” (Pizarnik; 2013: 824).

Pizarnik no estaba muy segura de estar haciendo humor, o por lo menos no uno convencional. Para empezar, no podía separar su estado de ánimo de su oficio, así que no era un ejercicio tan profesional como si lo fueron sus relatos, poemas o artículos críticos: “*Lunes, 6* [mayo de 1970] // (...) Imposible escribir ni corregir. Nada más ajeno a mi ánimo de hoy que los textos de humor” (ibídem, 945). Si algo se señala como tentación perpetua es porque se advierte que es inalcanzable, además: “*2 de junio* [1970] // Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebatara fuera de mí —a diferencia, *par ex.*, de los instantes frente al *pizarrón*, en que me reúno (o al menos me parece). (...) El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua”; a estos textos que en la entrada del 8 de junio de 1970 cataloga como “escritos de humor porno” sus oyentes no reaccionaron con risas, que es la secuencia típica del “chiste”. En la misma entrada, señala: “El texto de *Pericles* (el sábado leí algunas páginas: nadie rió [sic.]) disociado en vanos cuadernos y carpetas” (ibídem, 952). Consideramos, pues, que es un humor en debate, que se encuentra más cercano al concepto de ironía que de humor (considerando que el humor es el nombre que se le da a un estado afectivo). *La bucanera de Pernambuco* es crítica, se burla de personajes históricos, intelectuales y políticos; consideramos, entonces, que es más un caso de sátira de que *humor en sí mismo*. Lo que puede parecer gracioso son los juegos del lenguaje, las palabras deformadas y las inventadas, la alteración de la sintaxis, las situaciones y conversaciones inverosímiles que se suscitan o la puesta en ridículo de personaje conocidos, pero no podemos afirmar que el título sea apropiado, y menos para críticos e investigadores de narrativa: es evidente que estas entradas no debieron catalogarse tan despreocupadamente como *humor*. Difícil definirse algo en Pizarnik. Basta leer sus diarios para saber que ella no tenía una opinión férrea sobre nada (excepto por su deseo de escribir prosa y su vacío existencial). Así como no tenía una idea clara sobre sí misma, tampoco la tenía sobre el humor: Paulina Daza, en el artículo *Alejandra Pizarnik: poesía, prosa, humor y otros misterios*, publicado en *Atenea* en el 2016, cita otra opinión de Pizarnik sobre el humor, pero esta vez de los *Pizarnik Papers*, que se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Princeton: “Nada más misterioso e indefinible que el humor, sino es la poesía, aunque debo decir que los identifico no poco” (*Pizarnik papers*, Archivo 7, carpeta 51), es decir, debemos ubicar a la palabra “humor” como un título general, como un intento de clasificación, no como una confirmación de lo que encontraremos al leer. Finalmente, el humor es un elemento delicado; así como el humor de Seis problemas para don Isidro Parodi tuvo escaso éxito por su humor sutil, *La bucanera...* tampoco apunta al humor por lo grotesco que fue su intento con los “disparates lingüísticos” (la designación es nuestra). Un lector no entrenado, además, no podrá ver lo paródico de una tragedia. *La bucanera...* es más bien una representación de la tragicomedia que es la vida.

- (46) La misma Negroni (2003) afirma que Pizarnik creó ciertos textos inasimilables.
- (47) Todos los fragmentos que se usarán para ejemplificar lo hallado se tomarán de *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa* en la edición de Lumen (2014) que lleva por título *Alejandra Pizarnik. Prosa completa* (pp. 91-161). Sin embargo, no se está considerando la lista completa, puesto que es muy extensa de referir.
- (48) Queremos anotar, por dos de los ejemplos colocados en la lista resumida de trampas lingüísticas que Pizarnik usa en *La bucanera*, que, pese a la vocación de errancia que hemos desarrollado antes, palabras como “quedate” [ke.dá.te] y “metés” [me.tés] nos muestran el dialecto porteño de Pizarnik. Pese a que le

fue insufrible el regreso a Buenos Aires luego de la etapa parisina, y que señalaba no tener una patria, su lenguaje revela lo que nos sucede a todos: el arraigo lingüístico y territorial es irrenunciable.

- (49) Se refiere a *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y a *Los poseídos entre lilas*.
- (50) Fragmento de “La pájara en el ojo ajeno” (p. 102). En *Alejandra Pizarnik. Prosa completa* (2014).
- (51) Otro fragmento de “La pájara en el ojo ajeno”. Lo disímiles que son entre sí ambos párrafos muestra la poca cohesión que se puede encontrar dentro de las mismas entradas, así como entre ellas.
- (52) Con esta salvedad, Carnap permite la entrada al autor de un texto estético y elimina el problema de si la Pragmática puede analizar textos que no sean de un análisis eminentemente lingüístico.
- (53) Existen tres tipos de enunciadores (personajes) en *La bucanera de Pernambuco*: los que se mantienen en casi todas las entradas: Coja Ensimismada, Flor de Edipo Chú y el loro Pericles; los que aparecen con cierta regularidad: Coco Panel, Arisóteles, Concha Puti, Bosta Watson y otros; y los menos estables, que aparecen solo una vez en los diálogos: Vito, Udolfo de Otranto, Engels, el ciclista, entre otros.
- (54) Aunque uno de los objetivos de la Pragmática debería ser dedicarse a definir lo que es el contexto y el contexto sea imposible de definir.
- (55) Señalamos la simpatía porque la admiración condiciona la apreciación, pero reconocemos que debe evitarse. Y a pesar de mi larga predisposición hacia la obra de Alejandra Pizarnik he tratado de distanciarme de la emoción para realizar un análisis objetivo de su obra. Particularmente, he de decir que no he contribuido al “mito Alejandra Pizarnik”: Le critico, de hecho, haber tenido años para hacer de su vida y de su obra mucho más trascendentales de lo que son y me parece innecesaria esta construcción de su imagen de “poeta maldita”, aunque su forma de vivir y de escribir hayan derivado de una adhesión a estos.
- (56) Existe un rango en quien enuncia, al menos consideramos que es así en el plano literario. Dentro del canon, ¿no es, acaso, una autoridad quien enuncia? Entonces, ¿qué simboliza aseverar fuera del canon, es decir, desde la marginalidad? Para un admirador de la obra pizarnikiana, enunciar desde la periferia es ser provocador o rebelde; es tomar la posición de quien denuncia, se opone o se queja (o, cuando menos, trata de sorprender a su receptor); declarar algo grave con el texto literario (algo como el hecho de que el lenguaje ha perdido su eficacia) es pretender insertarse en el canon. ¿Por qué, entonces, Pizarnik no es parte de él?
- (57) Por ejemplo, en una nota con la información “Regresaré a las 7”, dejada al azar en la refrigeradora de una oficina, carecemos de conocimiento sobre quién enuncia, en qué momento lo enuncia, sobre qué momento enuncia (7 de la mañana del día siguiente o de la noche de ese mismo día) y a quién va dirigida exactamente esta información; en cambio, la lengua literaria por no implicar la interacción cara a cara, ser parte de una comunicación indirecta y con una recepción del mensaje que no puede ser retroalimentada ni controlada por el autor, va a generar un nuevo grupo de reglas del discurso que nos harán reconocerlo como propio de otro tipo.
- (58) El símbolo [ϕ] ha sido colocado como una marca de la elisión del sujeto “yo”.
- (59) / representará el cambio al siguiente verso y // representará que inicia otra estrofa de ahora en más.
- (60) Los nombres de las categorías son de Levinson (1989) y hemos tratado de realizar una explicación literaria para cada una de ellas, puesto que el autor les había dado solo un tratamiento lingüístico.

- (61) El narrador homodiegético es el yo; el heterodiegético es el él; y el destinatario que se encuentra dentro del texto es el narratario, representado por el pronombre tú.
- (62) La negrita es nuestra. El sujeto al inicio del poema nos remite a quien realiza el primer verbo y de quien se está hablando en el resto del texto. Es un elemento de la tercera persona: La que murió de su vestido azul = ella.
- (63) Ana Nuño llama “Relatos” a un legajo de quince hojas mecanografiadas y manuscritas encontrado luego de la muerte de la autora que tenían una carátula con este nombre fechada en 1963. En *Prosa completa* (2014), los relatos constituyen la primera parte del libro. Hemos considerado los títulos tal como fueron publicados, es decir, en altas; asimismo, se verán los títulos de las entradas de La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa en el capítulo III.
- (64) Sobre el libro de poemas de Henri Michaux, *Passages*, del año 1963, Pizarnik escribió un artículo. La versión que hemos leído se encuentra en *Prosa completa* (2014) entre las páginas 206 y 2011.
- (65) El “centro del discurso” no es aclarado por Levinson. Lo que hemos señalado ha surgido de nuestra interpretación.
- (66) Beca Guggenheim en Artes América Latina y Caribe (1969) y la beca Fulbright (1971).
- (67) Esta distancia es normal en el texto literario. El hablante o autor tiene una posición superior al destinatario (dentro del llamado “rango relativo”), debido a su conocimiento de lo enunciado. Él manipula todo lo que sucede, todo lo que se dice en el texto y quién lo dice para su conveniencia.
- (68) Levinson usa un ejemplo muy pertinente en este caso que parafraseamos: ante la pregunta “¿Qué hora es?”, el oyente señala “Ya ha pasado el lechero”. Ideas completamente separadas a nivel temático, pero que gracias a la implicatura comportarían la idea de que ambos, hablante y oyente, conocen la hora de pasada del lechero y que, pese a la carencia de información del receptor, este último puede darse una idea referencial que ayudará en determinado grado a quien requiere la información.
- (69) Por ello, pese a que la mayoría de investigadores de Pizarnik se han dedicado a sus poemas, consideramos de suma importancia la lectura, la develación de los significados, de una obra como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*.
- (70) La mayúscula se ha usado solo para señalar una entonación mayor en la voz del hablante.
- (71) Por ello, también, hemos considerado a la Pragmática como marco teórico para el estudio de la narrativa pizarnikiana: una obra “inclasificable” como resulta ser *La condesa sangrienta* encontraría un soporte teórico que permitiría mayores alcances. Y, sobre todo, ¿a qué género pertenece *La bucanera de Pernambuco o Hilda La polígrafa*?
- (72) El positivismo lógico proponía que todo enunciado cuya verdad o falsedad no se podía probar era un sinsentido.
- (73) Entonces, ¿qué tipo de acto de habla sería la creación literaria considerando que los autores construyen mundos?
- (74) Austin (1968) creó un método para reconocer enunciados de tipo performativo: les adelantó la expresión “Por la presente”, lo que le brinda un tono rígido o institucional a lo que sucederá. Se puede concluir de esto que los performativos solo son viables en lenguas con códigos muy desarrollados, como la nuestra.
- (75) No posee la misma fuerza ilocucionaria decir: “Te recomiendo que descanses” que “¡Ve a descansar!”, aunque se esté diciendo lo mismo.

- (76) Levinson (1989) basándose en Halliday (1975) señala que los niños “aprenden a significar” en base de las respuestas de los adultos.
- (77) Consideremos, por ejemplo, este intercambio conversacional:
 —Tengo a mi padre en silla de ruedas.
 —Oh, qué bien.
 Solo podría tener sentido si se produjera durante la supervisión de la instalación de una rampa para discapacitados en algún ambiente, lo que nos lleva a pensar de nuevo en la importancia mayúscula del contexto.
- (78) Lo que se complica cuando detectamos enunciados que ejecutan más de un acto a la vez, como una pregunta que sea a la vez una oferta (“¿Deseas más arroz?”); entonces no serían limitados.
- (79) Se ha requerido siempre de un enunciado identificable para realizar el análisis, pero debemos considerar que la risa y el silencio también tienen valor de respuesta (vocalización no lingüística) y, algunas veces, hasta más contundentes.
- (80) Para proyectar acciones en unidades, debe haber conjuntos bien definidos de acciones y unidades de enunciación y, en verdad, tales conjuntos no existen. No hay una correlación fuerza-forma.
- (81) Es probable que si Pizarnik hubiera conocido los estudios de Austin o de Grice, se habría sentido más orientada a descubrir un método de perfeccionamiento para las incapacidades de nuestro código. Esto habría podido distraerla de su depresión clínica, pero también habría podido acentuarla.
- (82) Levinson explica los turnos como hemos visto: es una mezcla entre las reglas de turno de Sacks, Schegloff y Jefferson (1978).
- (83) “Otro indicio de que el mecanismo que hemos sugerido dista de ser obvio es que los psicólogos que trabajan en la conversación han sugerido [que] la alternancia de turno es regulada (...) por señales y no por reglas que asignan oportunidades” (Levinson, 1989, p. 286), como con la mirada. Realizando la lectura de esta parte de *Pragmática*, nos preguntamos qué sucede con la conversación telefónica. La señalización no parece una buena explicación para la alternancia de turnos, parece más apropiada la asignación de oportunidad. No ahondaremos en esto por el tipo de alternancia que vemos en *La bucanera*, si es que se puede hablar de alternancia en el contexto escrito.
- (84) El perfecto ejemplo de la posibilidad que poseemos los hablantes de relacionar y autocompletar lo encontramos en “Los crímenes de la calle Morgue”. El *chevallier* August Dupin adivina el pensamiento de su interlocutor por la respuesta que da a un comentario mientras caminaban de noche. Dupin empleará gestos, reacciones, palabras de otros turnos de la conversación y la reflexión sobre lo que se ha observado anteriormente. Esto no es exagerado; de hecho, Pizarnik llama, en “La Polka”, “Ulalume pampeana” a Coja ensimismada, y “Ulalume” (1847) es un poema de Poe; asimismo, en LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS, juega con el nombre del poeta chino Li Po (Li Bae) y el apellido de Poe para decir “Por ejemplo”: “—Es sólido todo lo que pita y todo lo que pone. / —¿Y qué pesa? —pregunchú. / —Li POe jempro: pesa el agua, pesan las casas, los caballos pesan”. (Becciu Ed., 2014, p. 141)
 Errábamos una noche por una larga y sucia calle, en la vecindad del Palais Royal. Sumergidos en nuestras meditaciones, no habíamos pronunciado una sola sílaba durante un cuarto de hora por lo menos. Bruscamente, Dupin pronunció estas palabras:
 —Sí, es un hombrecillo muy pequeño, y estaría mejor en el Théâtre des Variétés.

—No cabe duda —repose inconscientemente, sin advertir (pues tan absorto había estado en mis reflexiones) la extraordinaria forma en que Dupin coincidía con mis pensamientos. Pero un instante después, me di cuenta y me sentí profundamente asombrado.

—Dupin —dijo gravemente—, esto va más allá de mi comprensión. Le confieso sin rodeos que estoy atónito y que apenas puedo dar crédito a mis sentidos. ¿Cómo es posible que haya sabido que yo estaba pensando en...?

Aquí me detuve para asegurarme sin lugar a dudas de si realmente sabía en quién estaba yo pensando.

—En Chantilly —dijo Dupin—. ¿Por qué se interrumpe? Estaba usted diciéndose que su pequeña estatura le veda los papeles trágicos.

Tal era exactamente el tema de mis reflexiones. Chantilly era un ex remendón de la rue Saint-Denis que, apasionado por el teatro había encarnado el papel de Jerjes en la tragedia homónima del Crébillon, logrando tan solo que la gente se burlara de él.

—En nombre del cielo —exclamé—, dígame cuál es el método... si es que hay un método... que le ha permitido leer en lo más profundo de mí.

En realidad, me sentía aún más asombrado de lo que estaba dispuesto a reconocer.

—El frutero —replicó mi amigo —fue quien lo llevó a la conclusión de que el remendón de suelas no tenía estatura para Jerjes *et id genus omne*.

—¡El frutero! ¡Me asombra usted! No conozco ningún frutero.

—El hombre que tropezó con usted cuando entrábamos en esta calle... hará un cuarto de hora.

Recordé entonces que un frutero, que llevaba sobre la cabeza una gran cesta de manzanas, había estado a punto de derribarme accidentalmente cuando pasábamos de la rue C... a la que recorriamos ahora. Pero me era imposible comprender qué tenía eso que ver con Chantilly.

—Se lo explicaré —me dijo Dupin, en quien no había la menor partícula de *charlatanerie*- y, para que pueda comprender claramente, remontaremos primero el curso de sus reflexiones desde el momento en que le hablé hasta el de su choque con el frutero en cuestión. Los eslabones principales de la cadena son los siguientes: Chantilly, Orión, el doctor Nichols, Epicuro, la estereotomía, el pavimento, el frutero.

Pocas personas hay que, en algún momento de su vida, no se haya entretenido en remontar el curso de las ideas mediante las cuales han llegado a alguna conclusión. Con frecuencia, esta tarea está llena de interés, y aquél que la emprende se queda asombrado por la distancia aparentemente ilimitada e inconexa entre el punto de partida y el de llegada.

¡Cuál habrá sido entonces mi asombro al oír las palabras que acababa de pronunciar Dupin y reconocer que correspondían a la verdad!

—Si no me equivoco —continuó él—, habíamos estado hablando de caballos justamente al abandonar la rue C... Este fue nuestro último tema de conversación. Cuando cruzábamos hacia esta calle, un frutero que traía una gran canasta en la cabeza pasó rápidamente a nuestro lado y le empaló a usted contra una pila de adoquines correspondiente a un pedazo de la calle en reparación. Usted pisó una de las piedras sueltas, resbaló, torciéndose ligeramente el tobillo; mostró enojo o malhumor, murmuró algunas palabras, se volvió para mirar la pila de adoquines y siguió andando en silencio. Yo no estaba especialmente atento a sus actos, pero en los últimos tiempos la observación se ha convertido para mí en una necesidad.

» Mantuvo usted los ojos clavados en el suelo, observando con aire quisquilloso los agujeros y los surcos del pavimento (por lo cual comprendí que seguía pensando en las piedras), hasta que llegamos al pequeño pasaje llamado Lamartine, que con fines experimentales ha sido pavimentado con bloques ensamblados y remachados. Aquí su rostro se animó y, al notar que sus labios se movían, no tuve dudas de que murmuraba la palabra «estereotomía», término que se ha aplicado pretenciosamente a esta clase de pavimento. Sabía que para usted sería imposible decir «estereotomía» sin verse llevado a pensar en átomos y pasar de ahí a las teorías de Epicuro; ahora bien, cuando discutimos no hace mucho este tema, recuerdo haberle hecho notar de qué curiosa manera —por lo demás desconocida— las vagas conjeturas de aquel noble griego se han visto confirmadas en la reciente cosmogonía de las nebulosas; comprendí, por tanto, que usted no dejaría de alzar los ojos hacia la gran nebulosa de Orión, y estaba seguro de que lo haría. Efectivamente miró usted hacia lo alto y me sentí seguro de haber seguido correctamente sus pasos hasta ese momento. Pero en la amarga crítica a Chantilly que apareció en el *Musée* de ayer, el escritor satírico hace algunas penosas alusiones al cambio de nombre del remendón antes de calzar los coturnos, y cita un verso latino sobre el cual hemos hablado muchas veces. Me refiero al verso:

Perdidit antiquum litera prima sonum.

» Le dije a usted que se refería a Orión, que en un tiempo se escribió Urión; y dada cierta acritud que se mezcló en aquella discusión, estaba seguro de que usted no la había olvidado. Era claro, pues, que no dejaría de combinar las dos ideas de Orión y Chantilly. Que así lo hizo, lo supe por la sonrisa que pasó por sus labios. Pensaba usted en la inmolación del pobre zapatero. Hasta ese momento había caminado algo encorvado, pero de pronto le vi erguirse en toda su estatura. Me sentí seguro de que estaba pensando en la diminuta figura de Chantilly. Y en este punto interrumpí sus meditaciones para hacerle notar que, en efecto, el tal Chantilly era muy pequeño y que estaría mejor en el Théâtre des Variétés. (Iwasaki, F. & Volpi, J. Ed., 2015, pp. 417-420)

- (85) Acción de cortar el “fluir” de un enunciado “atravesándolo” con otro.
- (86) Si siempre escribimos para alguien y todo comunica, ¿qué quiere comunicar *La bucanera de Pernambuco*? ¿qué orden o secuencia podemos adivinar de su estructuración?, ¿cuáles son sus hipertextos? Las respuestas a estas preguntas le darían un mayor sentido a esta creación aparentemente no hilada de la autora argentina.
- (87) Y estas inferencias son la clave de que los hablantes van a seguir procedimientos quieran o no, y no porque al rehusarse a seguirlos se produzca una incoherencia, sino por las posibles interpretaciones generadas por su conducta. Por ejemplo, si el acusado en un juicio usa su derecho de no contestar a las preguntas de la parte demandante o a las exigencias del juez, todos los presentes van a comenzar a inferir que es culpable.
- (88) Señala Levinson (1989) que la situación secuencial es muy poderosa porque asigna funciones múltiples a significados individuales.
- (89) Y sabemos que esto no es así porque no tenemos la misma percepción que nuestro interlocutor respecto de la misma experiencia comunicativa. Hacer coincidir la experiencia previa íntegramente para generar las mismas inferencias es imposible; además, “Debido a asintonías en la memoria y en los sistemas de percepción, el oyente puede que pase por alto una hipótesis que el hablante pensó que sería muy

- prominente, o detectar una hipótesis que el hablante había pasado por alto”, señala Yus (2003) citando a Wilson (1994).
- (90) Existe, entonces, para lograr la comprensión el *entorno cognitivo mutuo*, que es el entorno físico o psíquico que comparten el hablante y oyente. Cada vez que un acto de comunicación es exitoso, aumenta el entorno cognitivo mutuo, señala Yus (2003).
- (91) “En esta teoría se denomina contexto al conjunto de premisas que se usan en la interpretación de un enunciado”. (Escandell, 1993, p. 138)
- (92) “... el contexto es el conjunto de supuestos que se emplea en la interpretación de un enunciado”. (Escandell, 1993, p. 140)
- (93) Roland Barthes hizo la diferencia entre texto de placer y texto de goce. El texto de placer es el texto fácil de leer, que no exige mayor esfuerzo del lector (vocabulario simple, argumento simple), mientras que el texto de goce es difícil u obstruyente, complejo; exige esfuerzo del lector, pero cuando es comprendido, se produce un goce intelectual del cual se desprende una información mucho más relevante.
- (94) Las marcas disyuntivas son aquellas que nos dan idea de diferencia o elección. Se sabe que este tipo de nexos, señalan un desconocimiento sobre lo dicho: en *Carlos o Ana lo tejieron*, se observa una duda sobre la responsabilidad de la acción señalada por el verbo transitivo *tejer*.
- (95) Las conjunciones de reiteración nos señalan igualdad o equivalencia: *Carlos es pedagogo; es decir, se desempeña como docente*, que sería igual a decir *Carlos es pedagogo o docente*.
- (96) Significados encontrados en la versión virtual de la 23ª edición del Diccionario de la lengua española – Edición del Tricentenario: <http://dle.rae.es/?id=6Chkw3j> (para “bucanero”) y <http://dle.rae.es/?id=TY2i01k> (para “polígrafo”).
- (97) Señalamos 19 entradas, puesto que no estamos contando aquí con el “Índice ingenuo (o no)”, el “Índice piola”, la “Aclaración que hago porque me la pidió V.” y el “Praefación”.
- (98) Significado encontrado en la versión virtual de la 23ª edición del Diccionario de la lengua española – Edición del Tricentenario (<http://dle.rae.es/?id=LaPYF6u> para “ingenuo”).
- (99) En Génesis (13:5-13; 18:20-33; 19:1-29) se narra la historia de Lot, quien vivía en Canaán con su tío Abraham. Al darse cuenta de que la tierra no era suficiente para sus descendencias, deciden separarse, con lo cual Lot se dirige a la ciudad de Sodoma en el distrito de Jordán. Los habitantes de Sodoma eran personas con un comportamiento pecaminoso, lo que molestó a Dios, quien ordenó a sus ángeles destruir la ciudad no sin antes avisar a Lot y a su familia que huyeran para no perecer. Debían correr sin mirar atrás, pero la esposa de Lot se detuvo y se volvió a ver lo que pasaba en la ciudad, por lo que fue convertida en una estatua de sal.
- (100) La descendencia de Lot con sus hijas da origen a las tribus moabitas y amonitas. De esta manera, los judíos explicaban el origen espurio de estos dos pueblos que eran sus enemigos. Con esta explicación, regresamos a un tópico como la errancia. Pizarnik era judía, y una forma de rebelarse contra las convenciones sería dedicar su texto al origen de dos castas por las que su pueblo sentía aberración: muy típico de Pizarnik ir en contra de las convenciones; en este caso, de las convenciones de su fuero interno, de la religión enseñada en casa, de su espacio íntimo.
- (101) La tesis universitaria de Kierkegaard, titulada “Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates” fue muy criticada por el uso de un lenguaje exageradamente literario para una tesis de Filosofía.

- Esto nos remite a parte de la biografía de Pizarnik en su relación con lo académico: no estaba interesada en el programa de la universidad (ella misma lo señala en sus diarios). Solo le interesaba leer y conocer. Pretendía una autoenseñanza, libre de sílabos o currículos. Como señala su amigo Roberto Yahni en el documental *Alejandra* (2013).
- (102) *La Venus de las pieles* era una de las novelas de Sacher-Masoch que integraba la serie “El legado de Caín”, que quedó inconclusa.
- (103) *Fanny Hill: memoirs of a woman of pleasure* es una novela erótica de John Cleland publicada en Inglaterra en 1748. Es considerada la primera prosa pornográfica inglesa, una relación más con personajes sórdidos que nuestra autora quería manifestar. No es extraño que sus diarios no hagan demasiada referencia a su enorme curiosidad sexual, puesto que —ya sabemos— fueron censurados antes de su publicación.
- (104) “[Baudelaire] Miembro honorario de la orden mística de fumadores de hachís, junto al efebo maligno y delicuescente de Rimbaud, comanda la insigne tropa de creadores galos que cambiarían el curso de la literatura universal a punta de psicoactivos: Artaud, Michaux, Cocteau, Bataille”. En “Marihuana y literatura: sus nexos creativos”. Artículo de Czar Gutiérrez para la sección Luces de *El Comercio*, versión virtual. Publicado el 22 de febrero de 2017 (<https://elcomercio.pe/luces/libros/marihuana-literatura-nexos-creativos-405073>).
- (105) Ulalume es un poema de Edgar Allan Poe. Podría también estar jugando con el apellido de Miguel de Unamuno. Como veremos en el análisis de *La bucanera...*, no sería la única vez que Pizarnik alude a otros escritores. Por ejemplo, en ANUNCIO, le hace un guiño a *Historia Universal de la infamia* (1935) de Borges y a Leopoldo Lugones lo llama Leopoldo Bloozones.
- (106) Silvina Inocencia Ocampo (1903-1993) fue una cuentista y poeta argentina, antes artista plástica que estudió en París donde conoció a Léger y a Chirico (precursores del surrealismo). Se ha hablado mucho sobre una relación romántica entre Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo. Los tres eran amigos, pero Pizarnik realmente nunca entró en el círculo social de los Bioy (como se le conocía a la pareja).
- (107) Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999) fue un escritor argentino que se dedicó a la literatura fantástica, policial y de ciencia ficción.
- (108) Juana Manuela Gorriti (diversos biógrafos no se han puesto de acuerdo sobre las fechas de su nacimiento y muerte, pero nació entre la primera o la segunda década del siglo XX, así como murió casi setenta u ochenta años después) fue una escritora argentina que vivió por una temporada en Perú a donde fue desterrado su esposo por oponerse al presidente Ballivián.
- (109) Nótese el juego con la palabra “gorro”; por ello, se señala “tan útil para la lluvia”. (Becciu Ed., 2014, p. 96)
- (110) Hace alusión a la palabra exabruptos.
- (111) La reina Cristina de Suecia y René Descartes mantuvieron correspondencia varios meses por los intereses culturales de la reina, quien era mecenas de varios artistas. Descartes fue invitado a visitar Estocolmo; murió cinco meses después en esta ciudad por una bronconeumonía.
- (112) Un “peje” es una persona astuta, sagaz e industriosa, según la versión virtual de la 23ª edición del Diccionario de la lengua española-Edición del Tricentenario, por lo que podríamos deducir que un “persopeje” es un personaje inteligente.

- (113) Gregorio Marañón (1887-1960): médico, científico, historiador, escritor y pensador español.
- (114) Guadalupe Posada (1852-1913) sería el grabador, ilustrador y caricaturista mexicano José Guadalupe Posada y Gervasio Posadas sería Gervasio Antonio de Posadas y Dávila (1757-1833), un político argentino.
- (115) Nombre de la novela y el personaje de Julio Verne. Strogoff es oficial de correo del zar. Está enamorado de Nadia Fedor.
- (116) Debió decir «*Il denaro, del buen denaro, è indispensabile*»: «*El dinero, el buen dinero, es esencial*».
- (117) El título del libro de la condesa de Ségur o Sophie Rostopchine es *Las niñas modelo* (1858).
- (118) Consideremos que, de forma vulgar, la expresión “meter la rata” alude tanto a “mentir”, “timar” o “engañar” como al acto de la penetración. El hámster es un roedor, como lo es la rata.
- (119) Uno de los casos más famosos de posesión diabólica es el de la ciudad francesa de Loudun, que afectó a las monjas de un convento de la localidad quienes sufrieron convulsiones, sueños pecaminosos y la imposibilidad de controlar un lenguaje abiertamente sexual.
- (120) Nos remite al dramaturgo Luigi Pirandello (1867-1936). Presumimos que Vito quiere decir: ¿Por qué no te vas a fingir (a actuar o a interpretar) a la cucha de tu hermana?
- (121) El primer verso de la primera estrofa es “Señor, Señor, hace ya tiempo, un día” y el primer verso de la última estrofa es “Que está la tarde ya sobre mi vida”.
- (122) Claramente, el enunciador quiso decir “atribuida”.
- (123) Póstumamente, se encontraron en el departamento de Alejandra Pizarnik con los títulos de INÉDITOS y ACABADOS varios textos llamados “Textos de Sombra” y “Sombra”. Parece que había intención de publicar una serie de historias sobre este solo personaje homónimo.
- (124) Haciendo referencia al apellido de Julius Henry Marx, conocido como Groucho Marx (1890-1977), brillante actor, escritor y humorista estadounidense.
- (125) Aludiendo al cuento tradicional francés *La belle et la Bête*. Parece ser que la primera versión publicada fue obra de la escritora francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, en 1740.
- (126) “—¿Qué querés si las cosas son así? —Chú dijo. / —Lo que yo quiero es sombrear —dijo sombría”. (Becciu Ed., 2014, p. 109)
- (127) En la poesía griega y latina, pie compuesto por tres sílabas. La primera y la segunda son breves y la tercera es larga.
- (128) Debió decir “anfirmacro”. En la poesía griega y latina es un pie compuesto de tres sílabas: larga-breve-larga, respectivamente.
- (129) m. Aspecto fijo o transitorio del rostro al que se atribuye la manifestación de un determinado estado de ánimo. En la 23.ª edición del Diccionario de la lengua española-Edición del Tricentenario (<http://dle.rae.es/?id=WSa8sAP>).
- (130) Debió decir “hamadriades”, que eran las ninfas de los bosques en la mitología.
- (131) Jehan Rictus (1867-1933) fue un poeta francés que compuso con lenguaje popular. Una de sus obras más famosas es *Los soliloquios del pobre* (1903).
- (132) Giulia Tofana fue una famosa envenenadora italiana, quien se hizo conocida por ayudar a mujeres en matrimonios difíciles que querían enviudar. Les vendía su veneno conocido como “agua tofana.”

- (133) Dionisio Aeropagita fue un discípulo de San Pablo, que llegó a ser obispo de Atenas. Debe su apodo a que vivía en el Arcópagos, un barrio de Atenas, y sede del consejo del mismo nombre.
- (134) Gérard Labrunie (1808-1855) llevaba por seudónimo Gérard de Nerval. Fue un poeta, ensayista y traductor del Romanticismo francés.
- (135) Sigmund Freud (1856-1939) fue un médico neurólogo austriaco de origen judío, padre del psicoanálisis.
- (136) Observamos el juego del lenguaje “el resto... y el sumo”, como referencia a dos operaciones matemáticas básicas: la resta y la suma.
- (137) Como el que no pudimos dejar de notar en una evidente referencia a Vicente Huidrobo. En el prefacio de *Altazor* (1931), encontramos: “Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte” (Goic Ed., 2003, p. 732). En ABSTRAKTA leímos: “La envidia de dedos color sepia reina en los cuatro reinos que son tres: el animal y el mineral” (Becciu Ed., 2014, p.118).
- (138) No existe, señala Javier Izquierdo (*Fogal n°15*, 2016), una buena edición de *La bucanera*: “...si dirigimos nuestra mirada a la última edición, con aspiraciones de definitiva, que en la editorial Lumen publicó Ana Becciu, observaremos errores desde sus primeras páginas: el texto, por ejemplo, se abre con una *dramatis personae* incompleta en el apartado segundo de “Helioglobo —32—”, titulado “Algunos persopejes”, en el que la editora se ha dejado fuera más de la mitad de los personajes que, en efecto, aparecen completa y perfectamente descritos en los manuscritos de la autora (...). De ahí en adelante, encontraremos errores de todo tipo, que afectan incluso a la exclusión de textos completos, como es el caso de “Vestidos bilingües”, sin causa aparente ni explicación al respecto”.
- Consideramos que en *Prosa completa* (2014) el trabajo de Becciu ha sido más de compiladora, puesto que existen demasiados elementos omitidos y errados en el libro que no poseen una explicación, o, al menos, un intento de esta.
- (139) Nótese también la referencia a Jorge Luis Borges. Ya en otras entradas hemos señalado referencias a este autor.
- (140) McLuhan sería Marshall McLuhan (1911-1980), el filósofo y profesor canadiense, fundador de los estudios sobre los medios y visionario de la sociedad de la información.
- (141) El paréntesis con la acotación “(o no)” nos remitirá, por supuesto, al ÍNDICE INGENUO (O NO) de la página 92.
- (142) Nueva York como sede de la Bolsa de Valores de Wall Street. Estamos, además, considerando a la palabra *cheque* como una forma coloquial de decir *dinero*.
- (143) En ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V., ya Pizarnik nos había advertido que sus personajes cambiarían de nombre a lo largo de las entradas dependiendo de factores muy particulares; por ejemplo, el loro Pericles, que se llama Peri Huang cuando escucha una perorata sobre el erotismo chino. Ahora que la coja visita un país de habla inglesa, posee un nombre de estructura inglesa también.
- (144) Pizarnik lo llama “el virtuoso sin manos”. Para quien no comparta el cronotopo, ha creado una imagen bastante impactante: un hombre sin manos que se quita la bata y dirige una orquesta. Ahora se entiende que lo que quiso decir fue “el virtuoso que no necesita las manos para serlo”.
- (145) Lotario es un personaje de la novela corta incluida en la primera parte del *Quijote* “El curioso impertinente” (1605). Trata sobre dos amigos: Anselmo y Lotario. El primero desea saber si su esposa es fiel y, para ello, le pide a Lotario que la seduzca. Camila se niega y Anselmo queda satisfecho, pero le

- pide a Lotario que vuelva a intentar. Camila y Lotario se vuelven amantes, así que ella huye de su casa y Anselmo muere de pena.
- (146) Personaje de una serie de televisión wéstern norteamericana llamada *The Cisco Kid*. En ella, Cisco y su ayudante Pancho resolvían crímenes.
- (147) “Papurusa” o su sinónimo “papusa”, significa “mujer hermosa”. La palabra es de origen polaco. Deriva, aparentemente de “papierosy” (cigarrillo). Algunos estudios han establecido que las prostitutas polacas de inicios del siglo XX en Buenos Aires, que eran solicitadas por su gran belleza, solían pedir a los clientes “papierosy”.
- (148) “... se rió [sic.] con rara risa, la que turbó a las damas por un nosé [sic.] qué de ¿cómo seguir?, y sobre todo, ¿para qué?”. (Becciu Ed., 2014, p. 133)
- (149) Henry-Robert-Marcel Duchamp (1887-1968) fue un pintor, escultor y ajedrecista francés ligado al cubismo y al arte conceptual como el *ready-made* (corriente vanguardista que propone convertir cualquier objeto fuera de su contexto en una obra de arte, como *La fuente*, que era un urinario girado en 90°).
- (150) Invitar a Marcel Duchamp es inevitablemente invitar a Rose Scélavvy, puesto que ella era el alter-ego femenino de Duchamp.
- (151) Concepción Arenal (1820-1893) fue una funcionaria española de prisiones que denunció las condiciones de las cárceles y centros de salud. Se le considera una de las precursoras del feminismo por su denuncia de la situación de la mujer en el siglo XIX.
- (152) Notemos el juego fónico entre “fiebre del oro” y “fiebre del loro”. Pericles, aparentemente, sería presa de una alucinación.
- (153) Clara alusión a Juan Ramón Jiménez (1881-1958), quien en su obra *Platero y yo* (1914) no solo inventa palabras, como Pizarnik lo hace en *La bucanera*, sino que emplea mucho del léxico andaluz, como nuestra autora emplea la jerga bonaerense.
- (154) Se hace referencia a que el personaje se llama Concha Garófalo, pero que solo agregó “Garo” al inicio para evitar ser censurada. El nombre verdadero de este personaje, que antes ha sido llamado “Concha Puti” (aunque podría ser otro ente), es, curiosamente, “Concha Falo”.
- (155) “—Muchas Gracias. ¿Como? Nada de amores con cierta bataclanita. No soy don Juan ni Trimalción. Soy, apenas, el arquitecto de mi propio desatino. ¿El qué? ¿Coja Ensimismada? No la conozco.” (Becciu Ed., 2014, p. 129). Nótese que Pericles niega a su dueña. En la página 97 (HELIOGLOBO —32—, *Algunos persopejes*) de *La bucanera*, se ha descrito a Coja Ensimismada como la dueña de Pericles.
- (156) Como ya se había visto en EL GRAN AFINADO (pp. 109-112): la *penna* (pluma) de la oca se convertía en la depresión del ganso. El juego de relaciones es inabarcable.
- (157) Es raro el tiempo en que se ubica este relato, pues debe tenerse en cuenta que Alejandra Pizarnik falleció en 1972.
- (158) Quien antes (2014, p. 130) ha sido señalada como Isabel la Apestólica, clara alusión a la reina católica Isabel, personaje perteneciente al siglo XV; es una clara crítica a la colonización española.
- (159) Señalamos que es otra versión, puesto que solo podría cumplir tres funciones: ser un hipertexto de LA POLKA, ser su borrador o ser una corrección. La imposibilidad de delimitar esto nos hace verlo así.
- (160) Sacha es el diminutivo ruso de Alejandro, pero por su terminación en “a”, en el español se ha usado como nombre propio femenino.

- (161) Aludiendo a Ludwig van Beethoven, compositor de *Para Elisa*. Los participantes del acto enunciador siguen tomando nombres deformados que dependen del contexto.
- (162) El término “loba” o “lupa” hacía alusión a una mujer de temperamento fuerte que se imponía al hombre en su actividad, especialmente en labores de gobierno. La reina Lupa podría ser Atia Moeta, una hispano-romana que permite el entierro del apóstol Santiago en su fortificación (el Castro Lupario).
- (163) Aparentemente, se aludiría a Harry Harrison (Henry Maxwell Dempsey), el escritor de ciencia ficción, esperantista e idiolingüista estadounidense (1925-2012).
- (164) Consideramos que “el lector y el eructor” es una interesante forma de metaforizar los papeles del receptor y el emisor.
- (165) Estos problemas de enfoque en el lenguaje, Pizarnik los narra, en forma de anécdota, en el texto llamado DIFICULTADES BARROCAS del apartado I (Relatos): “Hay palabras que ciertos días no puedo pronunciar. Por ejemplo, hoy, hablando por teléfono con el escritor D. —que es tartamudo— quise decirle que había estado leyendo un librito muy lindo titulado *L'impossibilité d'écrire*. Dije «L'impossibilité...» y no pude seguir. Me subió una niebla, me subió mi existencia a mi garganta, sentí vértigos, supe que mi garganta era el centro de todo y supe también que nunca más iba a poder decir «écrire». D. —bien o mal— completó la frase, lo cual me dio una pena infinita pues para ello tuvo que vencer no sé cuántas vocales a modo de escollos. ¡Ah esos días en que mi lenguaje es barroco y empleo frases interminables para sugerir palabras que se niegan a ser dichas por mí! Si al menos se tratara de tartamudez. Pero no; nadie se da cuenta. Lo curioso es que cuando ello me sucede con alguien a quien quiero me inquieto tanto que redoblo mi amabilidad y mi afección. Como si debiera darle sustitutos de la palabra que no digo. Recién, por ejemplo, tuve deseos de decirle a D.: Si es verdad lo que me dice tantas veces, si es verdad que usted se muere de deseos de acostarse conmigo, venga, venga ahora mismo. Tal vez, con el lenguaje del cuerpo le hubiera dado algo equivalente a la palabra *écrire*. Ello me sucedió una vez. Una vez me acosté con un pintor italiano porque no pude decirle: «Amo a esta persona». En cambio, respondí a sus pedidos con una vaga serie de imágenes recargadas y ambiguas y es así como terminamos en la cama sólo porque no pude decir la frase que pensaba. Terminé también llorando en sus brazos, acariciándolo como si lo hubiera ofendido mortalmente, y pensando, mientras lo acariciaba, que en verdad no lo compensaba mucho, que en verdad yo le quedaba debiendo.” (Becciu Ed., 2014, pp. 62-63)
- (166) El futurismo es la corriente artística fundada por Filippo Tommaso Marinetti. Se basa en el movimiento, la velocidad y la violencia. Se proponía la adoración a la máquina.
- (167) Uno de los textillos que compone DIVERSIONES PÚBLICAS (pp. 132-135).
- (168) En DIVERSIONES..., la frase es distinta: “Turbada, la enturbanada se masturbó”. (Becciu Ed., 2014, p. 132). Consideramos que lo señalado por las notas anteriores es una virtud del texto, puesto que las frases no estaban siendo recicladas de texto a texto idénticamente, sino que la autora las empleaba de forma orgánica dentro de su poética.
- (169) Ante la frase “—Mamá, me hice pipí en los calzones nuevos.” (Becciu Ed., 2014, p. 138), en LA ESCRITA, “La reina Lupa, asistida por su fiel Caracalla, asió el microscopio y se consagró a estudiar el sentido oculto de la frase...”. (íd.)
- (170) El *Telégrafo Mercantil* fue el primer periódico porteño; fundado en 1801 en Río de la Plata por Francisco Cabello y Mesa, tuvo 110 entregas a lo largo de un año, luego del cual cerró, pues el Virreinato percibía

demasiadas críticas en sus páginas. En este periódico, apareció por primera vez el término “argentino” para aludir a todo lo concerniente a Río de la Plata.

- (171) No es la primera vez que se usa el número 32. En LA POLKA (pp.122-124), este era el número de camarote de los amantes: Coja Ensimismada y Clergyman; además, en HELIOGLOBO —32—, se señala que Asita, el ermitaño, vio 32 signos en el cuerpo de Buda recién nacido, y son 32 los loros que dicen: “Soy la mentalidad futura” (Becciu Ed., 2014, p. 99).
- (172) Giorgio Basta fue un general mercenario del Sacro Imperio Romano Germánico que peleó para Rodolfo II de Habsburgo tratando de calmar a los húngaros que se revelaban contra los Báthory. Recordemos que Báthory es el apellido de la condesa Erszébet, personaje de la obra *La condesa sangrienta* (1965), de Alejandra Pizarnik, una adaptación de *Le comtesse sanglante* (1962) de la surrealista francesa Valentine Penrose.
- (173) Pisanus Fraxi, seudónimo de Henri Spencer Ashbee (Reino Unido, 1834-1900), bibliófilo y escritor. Poseyó una de las más extensas colecciones de Cervantes y de literatura erótica. Petronio podría ser Tito Petronio Árbitro (Marsella, entre el 14 y el 27 de nuestra era - Cumas, entre el 65 y el 66 de nuestra era), escritor y político romano del periodo de Nerón, autor del *El Satiricón* (cuentos milesios: relatos eróticos en primera persona). Y Panizza debería ser Oskar Panizza (1853-1921), médico y escritor alemán que atacó al Estado, la Iglesia y los conceptos morales de la sociedad. Fue traducido por André Bretón, uno de los escritores leídos por Alejandra Pizarnik. Como podemos apreciar, se trata de personajes ligados al erotismo o reñidos con las convenciones y lo moral.
- (174) Nótese que el adjetivo es femenino. Esto simbolizaría que el efecto de histeria producido por su discurso alcanza, especialmente, a las mujeres. No se puede afirmar que todo su público sea femenino (aunque sabemos que Chú posee muchas alumnas), pues —como ya hemos citado— Pericles quiere, secretamente, que los “perversos” no aplaudan, como si los escuchas de Chú incluyeran al género masculino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Becciu, A. Ed. (2010). *Dos poemas iniciales. Alejandra Pizarnik*. Madrid: Del Centro Editores.
----- (2011). *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen
----- (2013). *Alejandra Pizarnik. Diarios. Nueva edición de Ana Becciu*. Barcelona: Random House Mondadori.
----- (2014). *Alejandra Pizarnik. Prosa completa*. Colombia: Lumen.
- Bosch, A. (Trad.). (2006). *Manifiestos del surrealismo (André Breton) (1ª ed.)*. La Plata: Terramar.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002* [En línea]. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. Disponible en <http://www.fuentesmemoria.fahce.unip.edu.ar/libros/pm.1.pdf>
- Daza, P. (2016). *Alejandra Pizarnik: poesía, prosa, humor y otros misterios* [En línea]. Atenea 514. Recuperado de https://www.academia.edu/33338978/Alejandra_Pizarnik_poesía_prosa_humor_y_otros_misterios.pp.207-225
- Del Centro Editores (2010). *Dos poemas iniciales. Alejandra Pizarnik* (Facsimilar. Ejemplar N° 50). Madrid: Del Centro Editores.
- Del Solar, J (Trad.) (2006). *Aforismos (de Lichtenberg)*. Barcelona: Edhasa.
- Depetris, C. (2015) *La aniquilación poética como plenitud: el extremo de la posibilidad expresiva*. Cristina Piña (ed.). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburgh: ILLI, pp. 175-200.
- Escandell, M. (1993). *Introducción a la Pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Espezúa, D. (2011). *Todas las sangres en debate. Científicos sociales versus críticos literarios*. Lima: Magreb.
----- (2017). *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima: Lluvia Editores.
- Esquinca, J. (diciembre 2014-enero 2015). *Los nuevos primitivos. Periódico de poesía número 75*. Recuperado de <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/3619>
- Fuentes, C. (2007). *Mundo gótico*. Barcelona: Quarentena ediciones.
- Gil, M. (2008). *Poesía y humor: notas sobre la lectura de La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa de Alejandra Pizarnik*. *Espéculo n°39*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/hildapol.html>
- Goic, C. (2003) *Obra poética / Vicente Huidobro (Edición crítica) 1ª ed.* Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX.
- Gutiérrez, C. (22 de febrero de 2017). *Marihuana y literatura: sus nexos creativos*. Lima: Sección Luces de El Comercio. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/libros/marihuana-literatura-nexos-creativos-405073>
- Hurault, B. & Ricciardi, R. Trad. (1972). *La Biblia. Edición pastoral. Latinoamérica*. Chile: Editorial San Pablo

- Izquierdo, J. (2 de diciembre de 2016). “Lo que el culo esconde”: erotismo y lenguaje en Hilda la polígrafa, de Alejandra Pizarnik. Fogal 15. Recuperado de <https://www.revistafogal.com/2016/12/02/lo-que-el-culo-esconde-erotismo-y-lenguaje-en-hilda-la-pol%C3%ADgrafa-de-alejandra-pizarnik/>
- Iwasaki F. & Volpi, J. Ed. (2015). “Los crímenes de la calle Morgue”. En *Edgar Allan Poe. Cuentos completos. Edición comentada (7ma edición)*. Madrid: Páginas de Espuma. pp. 413-443.
- Kristeva, J. (2015). *Sol negro: depresión y melancolía*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- Kuzmina, E. (2013). El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades. *Escritura e Imagen, volumen 9*, pp. 155-189.
- Leorux, G. (1939). *El misterio del cuarto amarillo* (primera edición) [libro electrónico] París: Freeditorial. Recuperado de <https://freeditorial.com/es/books/el-misterio-del-cuarto-amarillo>
- Levinson, S. (1989). *Pragmática*. Barcelona: Teide.
- Molina, V & Ardito, E. [canal de Vimeo de Virna Molina y Ernesto Ardito] (2013, 21 de septiembre). *Alejandra* (para su versión televisada en el canal Encuentro, *Memoria iluminada Alejandra Pizarnik*). [Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/75075827?ref=em-share>
- Moure, C. (2009). La experiencia desnuda del lenguaje. Cristina Piña (ed.). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburgh: IIII, pp. 141-173.
- Negroni, M. (2003). *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Pagacz, L. (2014). La escritura íntima de la contradicción. Estudio de “Diario argentino” de Witold Gombrowicz y “Diarios” de Alejandra Pizarnik. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Piña, C. (1999). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. (2da. edición). Buenos Aires: Corregidor.
----- (2012). “La palabra obscena”. En *Límites, diálogos y confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* (pp. 77 - 88). Buenos Aires: Corregidor.
- Rimbaud, A. (2010). *Cartas del vidente* (de Arthur Rimbaud a Georges Izambard). Argentina: Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>
- Torres-Rodríguez, L. (2009). Alejandra Pizarnik y la novela en práctica. *Ciberletras vol. 22*. Recuperado de <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/torresrodriguez.html>
- Venti, P. (2003). Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik. *Espéculo n°23*. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/pizarnik.html>
----- (2008): *La dama de estas ruinas: un estudio sobre La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. España: Dedalus.
- Vizcaíno, S. (2008). *Decir el silencio: aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Quito: Ediciones Abya - Yala.
- Yus, F. (1997). *Cooperación y relevancia, dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*. Alicante: Universidad de Alicante.

BIBLIOGRAFÍA

- Arévalo, R. (1945). *¡Ecce Pericles!* Guatemala: Tipografía Nacional.
- Austin, J. (1955). *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (Edición electrónica). Universidad ARCIS: Escuela de Filosofía. Recuperado de <https://textosenlinea.com.ar/academicos/Austin%20%20Como%20Hacer%20Cosas%20Con%20Palabras.PDF>
- Becciu, A. Ed. (2013). *Fragmentos de un diario. París 1962-1963*. Madrid: Del Centro Editores.
- Baudelaire, C. (1857). *Las flores del mal*. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>
- Bordelois, I. & Piña C. (2014). *Nueva correspondencia Pizarnik / Ivonne Bordelois y Cristina Piña*. Buenos Aires: Alfaguara.
- De Chatellus, A & Ezquerro, M. (2013). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. París: L' Harmattan.
- Grice, P. (1991). *Studies in the way of words*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Gutiérrez, S. (2007). *Comentario pragmático de textos literarios 2da edición*. Madrid: Arco Libros.
- Jiménez, J.(2013). *La imagen surrealista*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- Kayser, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lie, N. (1997). *Calibán en contrapunto. Reflexiones sobre un ensayo de Roberto Fernández Retamar (1971). América: Cahiers du CRICCAL n° 18 tome 2*, pp. 573-585.
- Lijtmaer, L. (15 de julio de 2018). *¿Fueron amantes las dos escritoras argentinas más importantes del siglo XX? Vanity Fair*. Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/alejandra-pizarnik-silvina-ocampo-amicas-escritoras-mas-famosas-argentina/32337>
- López, N. (2004). *1001 palabras que se usan en la Argentina y que no están en el Diccionario del habla de los argentinos*. Argentina: Lunfa 2000. <http://geocities.ws/lunfa2000/>
- Montesinos, T. (2014). *Melancolía y suicidios literarios*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- Nicholson, M. *La muñeca argentina de Bellmer: Alejandra Pizarnik y la desarticulación del yo*. Cristina Piña (ed.). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburgh: IILLI, pp. 219-242.
- Penrose, V. (1996). *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela.
- Pizarnik, A. (2012). *La condesa sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* [versión en línea] (23.ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.
- Reyes G. (1990). *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Barcelona: Montesinos Editos, S.A.
- -----(2003). *El abecé de la pragmática*. Madrid: Arco Libros.
- Reyes, G., Baena E. & Urios, E. (2005). *Ejercicios de pragmática I. 2da edición*. Madrid: Arco Libros.

- (2005). *Ejercicios de pragmática I. 2da edición*. Madrid: Arco Libros.
- Rodríguez, A. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
 - Róterdam, E. (1511). *Elogio de la locura*. Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150261.pdf>
 - Searle, J. (1969). *Actos de habla*. Barcelona: Planeta-De Agostini. Recuperado de <https://www.textosenlinea.com.ar/libros/Searle%20-%20Actos%20de%20Habla.pdf>
 - Tzara, T. (2014). *El surrealismo de hoy*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
 - Unamuno, M. (1914). *Niebla*. Recuperado de <https://cesarcallejas.files.wordpress.com/2018/09/unamuno-miguel-de-niebla.pdf>
 - Wittgstein, L. (1953). *Investigaciones filosóficas* [En línea]. Recuperado de <https://www.uv.mx/rmipe/files/2015/05/Investigaciones-filosoficas.pdf>

ANEXOS

ANEXO 1: La obra LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA

Debemos anticipar que no hemos considerado los pocos pies de páginas que aparecen en el texto original, puesto que no son de ayuda para la interpretación.

ANEXO 1.1.: ÍNDICE INGENUO (O NO)

a las hijas de Loth

- | | |
|---|----------------------------|
| 1. La pequeña marioneta verde | –dedicado a Lichtenberg. |
| 2. En Alabama de Heraclítoris | –dedicado a Harpo Marx. |
| 3. Cada bruja con su brújula | –a Kierkegaard. |
| 4. Helioglobo | –a Alexis Piron Ashbee. |
| 5. El periplo de Pericles a Papuasía | –a Safo y a Baffo. |
| 6. Pigmeón y Gatafea | –al doctor Bernard School. |
| 7. El gran afinado | –a Andrea Mercial. |
| 8. Vestidos bilingües (quand le monster called amone) | –a Madame de Warrens. |
| 9. Abstrakta o Moral and Nicht Cómike | –a la Marquesa d'O. |
| 10. ¿Qué es la mayéutica, mami? | –a la cantante alemana. |
| 11. The greatest poet | –a Sader-Masoch. |
| 12. A ídishe Mame o la autora de Igitujés | –a Amélie de Freud. |

ANEXO 1.2.: ÍNDICE PIOLA

a la hija de Fanny Hill

1. El periplo de Pericles a Papuasía.
2. La viuda del ciclista.
3. Diversiones Públicas.
4. La Polka.
5. Vestidos bilingües.
6. Leika.
7. Desolativo.
8. Lo trágico del destino pigmeo.
9. Tabla rosa.
10. Helioglobo.
11. El textículo de la cuestión.
13. Abstrakta
14. Cada bruja con su brújula.
15. La bucanera de Pernambuco.
16. Ramera paramera.
17. La siringa de las damas fenicias.
18. Los vates closet.
19. En alabama de heraclítoris.
20. Leda e il loro.

ANEXO 1.3.: PRAEFACIÓN

Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentición llamado haschich.

LA PÁJARA EN EL OJO AJENO

–¡Hideputas! –dije en Jijón, mientras en Jaén tres cigüeñas negras cambiaban de puta.

Ocultas tu voluptad antes que la voz del matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables. Voy a entrar en mi castillito de papel acompañada por un perro de niebla.

–Lo perro es una cosa o una esencia que cada atardecido siente a solas –respondencó.

(It's O.K.)

Malmirada por la bruja que Brujas la muerta.

(Regio, ché).

–La oscuridad es una cosa que poco correcta –dijo.

Pequeño ciervo mueve diminutos cierzos. Solamente yo emito señales vivas. Una bondad última ilumina las cosas.

(¡Es laloc!)

¿Pero no resulta medio afligente ser la única náufraga sobreviviente en este cementerio hecho con aullidos de lobo y con el áulico ulular de Ulalume, cuya sombra yerra cerca del estuario, entre animales que parecen estatuas?

(Seguí, no seas vos también la marquesa Caguetti)

–Las desgracias no vienen solas puesto que vinieron con su madrina, Ché, Chú, quedate kioto.

–¿Entre qué tréboles treman los tigres? ¿De súcubo tu culo o tu cubo?

Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor.

ANEXO 1.4.: ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V.

Aclaratoria: Alguien me pide que explique a los horrendos lectores lo siguiente:

1) Cada vez que un nombre empieza con *Pe* designa fatalmente al loro Pericles.

Ejemplo: Perimpsey (cuando Pericles o Perico o Pedrito, boxea); Peri Huang (cuando Pericles escucha una perorata acerca del erotismo chino); Pericón Nacional (cuando lo ejecuta munido de algunas patitas). Y siempre así.

2) Mismo método aplicado a la Coja Ensimismada. Ella es todo lo que empieza con *Co*.

3) Ídem para Flor de Edipo Chú. Todo lo que empieza con *Chú* es él y viceversa.

ANEXO 1.5.: HELIOGLOBO —32—

a *Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares*

«Aussi bien pouvez-vous par une annonce
personnelle faire savoir que vous existez.»

L'art de trouver un mari

I

TRISTE INTROITO, por el conde FERDINAND VON ZEPPELIN*

Soy el primero en reconocer que hiciste una labor no encomiable sino egregia, a pesar, precisamente, de ciertos lupanares *ad coj* que traicionan las manitos libertinas de las nocturnas aprendizas así también como el pie plano de tu probo amigo

Pffffff Plop

Riga – Riga, 29 de febmarzo de 1984

Nota de Lactancio de dexubre del 69: Por más que Corrado ría sin el propósito que supuso alguna vez su madrina, la tuya que tu libro sea taxi (libre como un taxi) o, mejor, *remisse*. Que no se rebaje a colectivo, donde se embaten y se embuten, dándose culo con culo, una garaba juntapuchos que canta lo más pancha bajo la lluvia, un hada franelera, una niña que tiene la manija, y el tratante de loros, el pechador arrepentido, la vendedora de pulpos, el Dr. Flor de Edipo Chú y su amarilla fosforera, su monodúctil pensadora, que ahuyenta al lector goruta.

Proemio de la fraguadora

Una costumbre aneja y añeja aconseja y aconseja la gratitud en los proemios. De donde se deriva mi declarado reconocimiento por mi introducción a mi menor, y, también, a la Asociación Literaria Reina Menstruy –de Casilda– cuya beca Juana Manuela Gorriti, tan útil para la lluvia, me regaló ocio suficiente para mallearmearme de risa igual que cuando uno pierde una meano, en su lugar de ausente crece este guante de papel que abre o cierra a su duque de Guisa, con llave de oro, el espacio donde celebramos la fiesta de mis voces vivas.

El lector excusará mis imprecaciones, mis improprios, mis denuestos y mis ex Marco Abruptos. Esta exigencia de ser excusada se acompaña de una severísima aseveración que la Severina formuló cuando, a propósito de Ahasverus, Cartuja de Parma preguntó.

–¿Existe, ché? (Est-ce qu'il existe, Tché?)

–Poco importa, puesto que sufre. Pero si preferís obrar como los mierdas, ajetréate, jugá al ajedrez con Cristina y Descartes, y proferí la proverbial cantilena de los mierdas.

–¿Qué dicen los mierdas? –dijo, demudada, la Cartuja de Esperma.

–¿Qué van a decir? ¿Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?

¿Qué he de agregar si Plinio el Joven y Aristarco el Terco definieron para siempre el invisible fin de todo jardín? Porque yo, en 1970, busco lo que ellos en 197. ¿Y qué buscás, ché?, me dirá un lector. A lo cual te digo, ché, que busco un hipopótamo.

II

Algunos persopejes

«On ne s'appelle pas Bonichos, d'abord.»
ALPHONSE ALLAIS

El loro PERICLES.

COJA ENSIMISMADA: Dueña de Pericles. Prébíta. Nadie garantiza la veracidad de sus amores con Ramón del Valle Inclán, el supérstito manco a quien Manco Capac de Mantegna y Pancho Villa obsequiaron con calaveras. «Hoy tu palabra es como un manco», le dijo, desde Casilda, el clan Coja. A lo cual respondió el trazador de Bradomín: «Entonces, a Montecarlo, a conquistar a la Argentinita.» A la sazón perdió el último brazo con el que raspaba como un lobizón.

BOSTA WATSON: Hija natural de Ionesco y de la Unesco. Hija artificial de Lupasco.

PESTA CHESTERFIELD: Hija de Lord Chesterfield, padre de Phillippe Morris. Prima de Bosta Watson. Fina y gallarda escritora, su pieza teatral de tres páginas consta de veinte actos y lleva un prefacio de Gregorio Marañón y un postfacio de Gregorio Samsa.

NICOMACO: Mico apócrifo. Inició a Popea en los puntapiés eróticos que acabarían con su vida (la de Popea, no la de Spaguetti). Especie de play-ping-pong de la isla Fernando Póo (Estado de Nausicáa).

BETY LAUCHA BETINOTTI: Concuñada de Berta la calígrafa. Novia apócrifa e hipogrifa de Hipócrates.

VERNACULA DRACULA: Esposa morguenática de Guadalupe Posada, con quien se casó en la calle Morgue. Viuda de Gervasio Posadas. Ecuýere emmenthal de la Hostería del Caballito con Ruedas. Novia de la casa de Tucumán. Aconsejados por la Consejera Goethe, pedimos consejo al inventor Drais von Sauerbronn, quien inventó la *draisina*, especie de bicicleta con, en lugar de asiento, una pluma de oca (u ocarina). Con dicha pluma se desganso a Animula Blandula Vernacula Dracula, que desapareció so pretexto del carnaval de Riga y, sobre todo, hizo desaparecer la espléndida máquina que se llamó *Bibí Draisina*.

«...buscando un hipopótamo.»
L. CARROLL

–Time is Mami –dijo Edipo a la Esfínter.

Entonces esa fula a quien le faltaban las gambas desapareció, y ya nunca su jeta de goruta apesadumbró el alba de los madrugistas.

–¡Zas! –denegó Zacarías (tocando el arcordeón) en la Recoleta donde se tarahumaron los restos de Hilda la polígrafa, óboe suplente de “El vaso de leche” y damajuana de la Sociedad Franelera “El ganso de organza”.

–Y me dio un pesto –narración Pesta rodeada por el tout Paestum.

El loro río hipotéticamente como quien vaca y erra buscando un hipopótamo.

Recordará el lector que, no bien nació Buda, la gente vio a Asita, el ermitaño n.º 122, bajar del Himalaya pegando saltitos con un solo pie puesto que tenía un solo pie. Asita entró chez Buda y leyó en el cuerpo del pibe los «32».

–Ché, chú, explicá “32” –dijo la Cojuntapuchos encendiendo uno en la mirada del lechuguino Pedrito.

–Rajá, novia delisiada de Miguel Strogoff, que si no te sacudo una biaba es por no enroñarme. La próxima vez que quieras fuego, franeleate contra la estatua de aquel soldado desconocido que cuando pasás no vomita –dijo el loro por excelencia.

–Los «32» signos del Buda son 69 –dijo Li-Poe (cf. *Histoire d'O*).

–¿Lo cómo? –dijo Yeta Pundarika.

–¿Por qué te metés a bolconear desde mi cuento turra con almorranas? –bramaputeó el loto por excedencia.

Munido de un megáfono, Chú tsé tsentó en la proa de utilería y ut:

–A Asita le bastó mirarlo para darse cuenta que el pibe era un bochó. Por eso se enseña que el primer signo es la azotea harta de pajaritos.

Mutóse el chupaglor escrutando a un escrushante que con un dedo en los labios, decía *¡sh!*

Pesta diole un pesto:

–¡Chupacirios! ¡Traer un arzobispo de juguete!

El calígrafo poligriyo se vino al humo, y chau.

(Risas de Bosta. Risas de Pesta. Otras Risas.)

Chupetín en ristre, Chuá Gregó:

–Una descripción real de un ente viviente como el perilustre Pericráneo nos obligaría a reconocer que hombres semejantes no existen.

–Soy la mentalidad futura –dijeron en coro «32» loros.

ANEXO 1.6.: LA PÁJARA EN EL OJO AJENO

A Pietro Bacci-Baffo y a Antonio F. Molina

«Il danaro, del buen danaro, è indispensabile.»

FERRUCCIO RIZZATTI, *Il libro di baci*

Grandes pajarerías «el ojo ajeno».

–Stock permanente de calandrias.

Servicio nocturno.

Coturnos para colibríes.

Invencción y distinción en el arte pajareril.

Alpiste *Ma Mamelle*: todo para la teta, nada para la testuz.

Más vale pájaro en mano que en culo.

Gran pajarería *Felipe Derblay* cumple su sueño del pájaro propio.

En las ramas de mi pajarera hay un pajarito que le espera desde el 1º de octubre de 1492.

Sea el pajero de su propio desatino y sepa de una vez por todas que en ave cerrada no entran moscas sino que, al contrario, salen (las momoscas son las que sasalen).

Aprendimos en los clásicos que

In culo volens loquendi chorlitus

Concurra, por tanto, a Canuto 13, donde se le alegrarán a usted las pajarillas.

(En caso de accidente, pida pajaritos marcando CAN FIEL 69.)

Amigos: nunca nadie se atrevió a refutar la óptima textura ni los sublimes materiales de nuestros pájaros. Lo mismo en cuanto a la impecable terminación de cada nuncio canoro. Ciertamente, hay algo irrisorio en nuestras pajarerías: nuestros precios, más bajos que Chaliapín, que Napoleón, que mi novio. Lista de precios en mano, usted, reirá como cuando su madrina fríe una raya estrellada.

Voici algunos precios ejemplares que justifican a aquéllos del mismo ramo que nos llaman *Las niñitas modelo*.

Por sólo 22 \$ w/c, usted puede (usted debe) comprar un par de chorlitos, o una docena y media de pájaros bobos, o el hijo del benteveo, o una pestaña de pájaro loco, o una pajarita de papel, o un pajolero, o un pijón, o un pijije, o un pájaro transparente, o un pájaro aparente, o un pájaro resucitado, o un kilo de canarios (y otro de preservativos de papel picado).

Otro ejemplo: por 2 200 \$ h/p, usted podría (usted debería) comprar un pájaro imaginario.

Cada lunes de cada año bisiesto liquidaríamos: un pájaro mosca, un pituy; un picotijera (el pajarito del cajón de sastre), un picaculo (eficaz para... cortina musical), un pájaro-estructuralista y un pájaro de cuero negro (*Psychopajaritos Pifund Paf*).

Compare nuestra lista con otras. Comprobará, estupefacto, que los nuestros son los más barato en plaza y en amueblado.

Pibe que estudiás: tené siempre a mano un pájaro, tené siempre un pájaro en mano.

Escuchante: si le arde la pajarilla, aplíquese nuestra proverbial pajarita de las nieves. Y si sufre del mal de los antojos, pajaree entre pífanos y Plautos hasta que el suyo propio sea más eructo, es decir más erecto.

Moraleja: El niño azul gusta de la paja roja pero la niña roja gusta de la paja azul.

Pantufilas *ad patitam* exclusivamente diseñadas para nosotros por Bernard Showl.

Dichas pantuflas instarán a tu pajarito a practicar saltos mortales los días hábiles, desde las 8 hasta las 19 horas, y los días torpes desde las 8 horas hasta las 8 horas.

Cada mañana, mientras lo bañaban, Luis XXV sostenía con ambas manos una jaula con 450 pajaritos. Lo cual nos recuerda las bicicletas que Cleopatra encargó para sus 300 bichofeos.

Audistas, ¿sabéis definir el pájaro? Os ayudaré.

El pájaro es una cosa oculta.

Frobenius alimentó a un pájaro carpintero con pianos de cola.

Resultado: nulo.

En 1911, Planck denunció, quejicoso, a su pájaro bobo, que lo hostigaba con preguntas inanes acerca de la inmortalidad del alma.

(*Cortina infantil.*)

–Mamá, ¿quién es esa ladrona de marionetas que canta en el jardín?

Oyente: permutá tu mastín por un pájaro vigilante. ¿Cómo que no? ¿Te embaraza la imaginería miniaturizante? Bueno, bueno. Inflá el pajarito con un inflador de bicicletas. ¿Preferirías duplicarlo? (Al pajarito, no al inflador). Pon un espejo en el dintel y chau. Claro es que proveerás de sendas dagas al pájaro real y a su reflejo.

Es razonable que agregues, junto al espejo, una figura de cartón pintado que represente a un pájaro loco. No olvidar –y esto es importante– que también el tercer pájaro querrá una daga propia.

La manutención de los tres mosquéjaros así como el bestiario *ad pio*, lo comentaremos algún otro día, con más vuelo.

(Cortina musical: «El ornitorrinco», anónimo japonés.)

El correo semental del ojo ajeno; a Culo Pajarero. –Nos está vedado, proveyo escriba, contestar al consultor que ostente elementos reñidos con la moral en boga. Ciertamente, usted no es el único en orinarse en sueños, pero le rogamos pasar por nuestras oficinas a retirar la sábana mojada que nos mandó. No somos «videntes a distancia» (*sic*); solamente vendemos pajaritos. A prepúcito, la incontinenencia del suyo no parecer ser obra exclusiva de la Fatalidad. No lea tanto a las memorialistas anónimas (princesas rusa, palatina, cochinchina, etc.), pioneras de esos trabajos manuales que, al bien le proporcionan «alegrías de colegial» (como reza en su carta), conspiran contra su vieja vejiga, carajo.

Usted dice que no ha tenido tiempo de conocer la vida. ¿Qué responderle? Estamos algo ocupados.

Dice, también, que nunca miró otra cosa que el espejo, y que usted está enamorado de usted. ¡Oh platónico ropavejero! Su amor por usted no es una catástrofe, puesto que no hay probabilidades de que surjan rivales.

Menciona usted dólares, liras, anacolutos, libras. ¡Por fin un conflicto interesante! Llame a Pajita 22 y concierte un *rendez vous* con Concha Puti, su locutora amiga.

De modo que si esas libras esterlindas existen en sí y para los otros, venga nomás vestido de Pimpinela Escarlata. Le será fácil reconocermé pues huelo a señora que en los momentos de ocio y a fin de procurarse un dinerillo suplementario, se dedica a pintar los ojos de las muñecas.

(Cortina musical: «La trucha»).

a Bilitis Negra. –Basta. ¿No habrá un espíritu valiente que la persuade de que los hamsters no son de nuestro ramo? Siento en el alma, señora, que precisamente hoy festeja el 18avo aniversario de la muerte de su memorable *Solterón*, pero el parar mientes en el aniversario de marras es una rosa que está ausente de nuestro ramo desde 1869, gracias a los ardides del Dr. Cabello y Sopa, sobrino de Peladán y Peladilla, «el raro Sar» que reconoció la apoteosis del tordo kurdo. De modo que si usted no compra, por lo menos, 13 canarios, deje de escribirnos. No olvido, no, que tiene usted 12 años. Pero su pseudónimo y el riguroso luto que dice llevar por *Solterón* contornean una estatuita poco excitante. No soy prejuiciosa, si bien me honro de ser pre, pro, ex, ut y post. Por otra parte, ¿cómo podría yo acostarme con usted simulando ser *Solterón*? ¿No exagera usted el número de favores que reclama desde su carta? Su carta, sí, en la que parece ignorar mis honorarios para casos «especiales». En fin, si lograr robar un poco de dinero, escribame inmediatamente.

La llegada de Alfeo constriñe a laloc* a enderezar su peplo. Satisfaciente, el vate la palpa y la dice:

–Mi Concha, ¡eres la eternal visión del Ideal!

Respondeloc:

—En Frigia nació, mas en la Hélade me eduqué. Empero, ni una rosa de mármol de Paros podría enfriar este corazón donde había el *doppelgänger* de Torquemada ni este cuerpo enardecido por los hormigueros de Loudun.

—¿Te engripaste? —dijo Agrippa d'Aubigné tomando un camino tan erecto que la extenuada debió sentarse encima del susobicho.

—Eres mi lírica sueñera y ofrendo mi virginidad en aras de tu varonía. (Firmado: Concha.)

—Sois una rimadora cuyo envase deja atrás a Atalanta —*dixit* Happy Fofó en desabrochadura.

En el amueblado amusical, Teófilo vio por el ojo de la cerradura que él y ella se esmaltaban los camafeos.

Dijo laloc:*

—El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda la sombra hasta la sombra. Chúpame la cajita de música. Cháu.

—Es tiempo difunto y con sombras intrusas —¡y los ayeres y los mañanas!— aquel en que tu pájaro loco no te convierte en un pintor de brocha gorda.

—Fuera del niño músico y su elegía al maelstrón, los otros son esto y esto y esto.

—¡Oh —dijo un urutaú así de chiquito.

—¡Culos de otrora! ¡Culos reserva 1492! ¡Culos rayados por los cruzados!

En Jaén, tres cigüeñas duermen con la pata alzada. Cada vez que alguien dice «puta», cambian de pata, en Jaén, en un establo para caballitos de madera. Acércate, lector mío, y mira la bañaderita donde se baña un pajarito a quien una canonesa exhorta:

—No seas hereje, San Vito, como ese rompecabezas que al reconstituirse manifiesta el sobrenombre de Dios.

—¿Se puede saber cómo lo llaman? —dijo Vito chapaleando como Chaliapín disfrazado de Vito Dumas.

—Lungo. Pero por favor, Vitito, salí del agua, te me vas a engripar, no juegues con la salud. Venga, mi Pitito, venga con su negro carrousel en donde lo van a entalcar, a perfumear, y a un montón de cositinas más.

—Soy el hijo de sheik —dijo Vitito.

—Y glob —dijo un urutaú.

—Y pif —dijo sin su gorra el gorrión.

—Y paf —dijo un jugador de ludo totalmente ajeno a nuestro texto.

—Córrase, diga —dijo lacanón.

Y Vitito:

—¿No ves que te confundiste de cuento? ¿Por qué no te vas a pirandear a la cucha de tu hermana?

ANEXO 1.7.: LA VIUDA DEL CICLISTA

A Félicité de Coiseul-Meuse

Está el otoño, Señor, sobre mi vida, y todavía, Señor, no logro olvidar ese chiste malísimo que, en el verano de 1893, nos infligió esta patasanta en Haï-les-Bains, a un grupo de argentinos que tomábamos sol sin decir oxe ni moxte. Estábamos Eduardo Mancilla, Eduardo Wilde, Eduarda Mancilla, el segundo triunvirato, un indio ranquel, Ulrico Schmidl (supuesto amante de Isadora Duncan), un indio prendido, un indio aranculo, un indio cano, Leopoldo Lugones (supuestamente amante de La Sobaquinha), Andrés Bello (del brazo de Tórrida, su prometida, Leandro Alem, Parquechás, Chiclana y el Bebe Campo de Mayo.

—A ver si hacés un poco de mutis, pedazo de medio y verde pelo recorriendo la Costa Azul en bañadera —dijo la noble coja o, mejor, la blenojaco. Y arrodillóse, no sin agregar:

—No me arrodillo ante vos, mierda que te verdo mierda, sino ante la mierda de la humanidad, a la que también le duele las putas, no vayas a creer.

—Putas que veo, putas que creo. Ergo: hacete a un lado, aborrecida —dijo el meridiano de Greenwich objetivando un esputín de verdín color sonámbulo. El mentado no cesaba de esputar porque no cesaba de chupar morosaverdemente una papa-crea-soda, hélas.

—Victor Hugo era un loco que se creía el Benjamín Constant de Vieytes, hélas —dijo Cojapícora o Jícora de Alcolganda o Las Aventuras de Cójaca a caballo entre cobayos, jíbaros y tarahumanas.

—Coja de medra no mierda —jactóse la jacto—. Jicorar con un buen coro, humor; pero jibir bajo un jibarita, es divinox. Moraleja: en caja de coja, carcaj al carajo.

—El Pigmeo meó a su antojo después de ponerse los anteojos —dijo el pericolador de todas las indias.

—Nas Noches —dijo Hernandarias guiñando un ojo a Hernán Cortes.
—¡¡Noches!! —chilló la malcojida anotando en su diario:
Jimmy tú mon fé
dans ma larinx
En disant ¡¡Soirs!! A l'adore H.
Péric 32 rió como el Divino Marqués, es decir a carcajadas.
—¡Sádico! ¡Sá Miranda! ¡Zazie dans le métro! —chilló, dando patadas como Platero y yo, la que si se buta y se coño contra la ventana se jode con su flauta de jade que *no* elogió el marqués de Jade.
El pisaverde anexó a su risa el canturreo refunfuñado de Para Elisa que solfeo con voz de parca menor:
—Mi-rémi-rém-mí-sí-ré-dó-lar... —interrumpiéndose para gritar:
—¡Oh mon adorano H.! ¡Bú-bú-bú! ¿Y tan sólo porque soy chiquito y no puedo decirle algo a H.? ¡Bú-bú-bú! Mon Hadoré Hodorono Rivadavia: c'est muá! ¡Bú-bú! Muá. Bú. Mú. Mú. Soy bú-bú. Soy Ernest Hello. Soy Hello-Ice debajo de Abe Large, Soy el que le chupó las medias a la locura, soy Orgasmo Derroterdamcul. ¡Mein Goethe! Soy Bertoldo Bertoldino y Cacaseno. Soigneur dés, un coup de dieux n'abolira pof la lézarde. ¡Bú-bú! *Ad coj*. By, Odorono! By, & beri-beri matches. At what flower are you open?
¡Noches! Voyagez a Istmancul. Visitez le tomboctcul de mon oncle Cul. Yes, Mary Smith. You are so sorry as Norman and he is glad as Aida. Verdi que te quiero Verdi. Yes, Norma and Aida are laloc.* And now, that's le cul de Mr. Chú & this is le chu de Monster Cul.
Perfecto payaso enharinado, Perogrock exprimió su boina de la que cayeron 6 gotas para retribuir el saludo del Dr. Chú quien arrancóse la soledosa trenza para honrar inclusive en el saludo al dueño de la verde cháchara.
—La noche tiene mil cojas —dijo el Dr. Chú al barón Mony Verdasco.
—Ahora, a esta hora, los coroneles oran en Orán, a la sombra de un orangután —dijo el ciclista etíope o el cíclope pasando una mano de pintura por la estrecha bicicleta de la viuda del ciclista. Cíclope y viuda desaparecieron cuando, desde el Virreynato del Perú, se cayó la Coja hasta Buenos Aires.
—¡Lenguas en pena me condenaron a costurones negros! —dijo la Cosa cojiendo con hilo negro una pequeña costura en su paraguas mermado por tanto comer mermelada.
—Se nota que se resfrió, Miscoj —constató el falso ornitorrinolaringólogo, Dr. González Chú.
—Etónse, Mossié Ornitorrinco, güi, etónse lloré, bú-bú-bú, etónse dejé que me la dea, etónse me yevó al río, y me regaló un frasco de Hadorano.
—¡Sierpe solitaria nacida de un cólico de Adán y Eva! Mejor dicho: ¡de dos cólicos! —dijo la novia de Frogman.* El interpelado, no sin silbar el Danubio Azul en idish, entró en mi cuento acompañándose dicho silbido con el timbre de su velocípedo.
—¡Yararás! ¡Monotremas! ¡Equidnas! ¡Peinillas! —chillonó «Coja y vivan cien mancos».
—Hermano Chú —dijo Pricles— mi prójimo librium se llama de amor viva. Se llama de tambor víbora.
—¿Así? ¿Has she? ¿Haschich? —dijo Udolfo de Otranto.
—Que los monos del otoño hagan moñitos con vuestros hocicos de vates-closet occuputos y orienputos —dijo Coja Babalú-Ensesemayá clavando alfileres de cabecita en las fotos del amarillo y del verde, los que se echaron a reír sin eludir la convulsiva belleza de la histeria, cuyo centenario celebra hoy su padre, Herodoto.
—Ché, Chú, si de repente aparece Frankenstein con el susobicho más parado que el Papa sentado, y si por casualidad la viera a ésta lavarse la entrecoja, entonces, Chuchito, ya no se le pararía ni para hacer rabiarse a Drácula —dijo Perry Sigmund Shelley-Holmes.
—Sois Miguel Servet y Miguel de Molina, respectivamente —dijo la repentinamente llena de pelos congregando a la prensa capitalista.—Hoy dijo *bosta* —declaró la novebosta modo-camp ad hoy Bosta Seller.
—Para Bosta Watson, con cóncavo cariño —dedicó Pergord Noir estampando, en una estampita, una verde crucecita.
—¡Pobre Bosta Watson! —dijo Ionesco a Bertadora Nuncan, la que fue galardonada con la BOTA DE ORO por su feliz interpretación de dos sillas en *Les Chaises*.
—¡Bostas! ¡Bostas! —recitó Bertadora Nuncan aupando su legendario vestido en forma de montoncito de bosta.
—Bosta es una bestia. Y ni siquiera eso, porque murió —dijo el animal.
Ionesco quiso sosegar a Perilesco.
—Amigo Perlasco: es Bosta Watson, el marido, quien murió. Ella, Bosta Watson, vive. Cierto, cuando el marido vivía, los dos se llamaba Bosta Watson. Quien juntos los viera, nunca los diferenciase, pues que tenían un solo y mismo nombre. ¡Peste de Bosta y Bosta de peste! Era bostial el despiole que se armaba y, sobre todo, la confusión, e inclusive —me atrevo a decirlo— el enredo. Todavía hoy día, que no somos ayer, hay giles sueltos que creen que quien murió es ella, Bosta. Y se acercan lo más panchos y le dan el pésame al muerto, a Bosta, el marido, pobre Bosta, quedar así, sin su Bosta.
—¿Y tu hermanca? —dijo el hada Aristóteles, quien estaba justito en el medio.

—Se pescó —respondió Ensimismojarrita— una tranca y apareció en Salatrancia.* Cuando baila sardanas, enardece a las sardinas. Cual jaula, el aula Alejandra Magna se llena de mancas cuando Salacoja entra.

—Tu hermanca Aula Renga sabe la flor de la arenga como Malena —dijo melifluencia, en Alabama, la Estagirita me emborracho bien.

—¡A callar, culos ligados! —picocteau la Tapette Criarde de Tomboctcul esputando al dorso de unos sellos psotales con el propósito de enviar anónimos extorsionantes a personalidades de la talla de Fritz y Franz, Laurel y Hardy, Pavlov y Pavlova, Reich y Reik, Rimsky-Korsakoff. Reconociendo con inocencia su culpa, San Pericles, comediante y sastre, estiró la pata a fin de encender la radio.

Al verlo en cierta postura aureolada por mil escándalos, todos pensaron en una frase de la bizca pero aplicada a Aristóteles:

«Pericles nos tiende un espejo en el que tenemos que mirarnos.»

A lo cual respondieron con risitas indecentes algunas parejas: Groucho y Engels; la bella y la Bosta; el ciclista y el inflador; y Helioglobo.

ANEXO 1.8.: EL GRAN AFINADO

—Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o más, exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores —dijo el Dr. Flor de Edipo Chú.

—Usted prometió enseñarme a pintar con un pincel, no con la lengua —dijo A.

—Ni un aforismo más. Pero estudiarás el pacaladiario con flecos de la *pittura* o los nombres de oro que configuran el vacablufario pictórico. De modo que cerrá los oídos y abrí las piernas.

Ahora bien: existe, ante todo, el lacre. ¿De qué reís, panyulillita no apollillada?

—De su interés por comer “locro a la otra ogra”.

—Bravo, bella pendejuela, hay que ser sensible a la lengua y a nadie más. El “locro lacrado a la otra ogra” es, en efecto, una frase magistral o mía. Además, y sobre todo, exige una operación sencilla como coger conchillas por el borde del mar. Es decir: rompés el lacre y te vas.

—¿A dónde? —dijo A.

—A comprar un *toccalapis*. Si tenés suerte, dibujarás un lince con ojos y todo. No sé cómo podrás tocar el piano con estas cosas, pero es seguro que no te impedirán lustrar las contras de dicho emolumento musicológico. Asimismo, podrás tocar a un bajo y hasta a dos. Pero si vas al bosque llevate el *organetto* (en el verano te conviene limitarte a los instrumentos de viento). Si no te gusta el pincel, servite de una pluma o *penna*, ya sea pena de la oca, ya depresión de los ánsares, o bien pesadumbre del ganso. Cualquiera te será útil para lavar una aguada en miniatura.

—¿El agua se lava? —dijo A.—. ¿Y con agua?

—Natürlich. Ya que no hay otro modo de *raschiare* a fin de practicar una *incisione* en la realidad. No olvides nunca degradar los colores.

—No soy una occiputa sádica de tres por cinco —dijo A.

La cara de Chú se convirtió en una boca abierta.

—¿Qué querés si las cosas son así? —Chú dijo.

—Lo que yo quiero es sombrear —dijo sombría.

El bocaza cerró la boca, tragó la mosca y sonrió en tanto rescataba sus demás facciones.

—Lejanita, sombrear sombras es el callado deseo máximo de todo gran artista. Pero seamos modestos y festejemos la buena suerte de haber encontrado tinta china, la cual, en Alabama de la negra demonia de la verdad sea dicho, se encuentra con facilidad en cualquier parte del mundo.

—La adula por adelante —dijo un pompón por detrás.

—En caso de naugrafio —dijo el agorero— ¿sabrías servirte de una raqueta? Temo que no y lo deploro. Ardua es la ciencia de la volatinería, pero con mi ayuda aprenderás a jugar al aro, al escondite y a la gallina ciega que podemos bautizar ahora mismo María Tiresias.

—Yo... —dijo A.

—Nada de argumentos en contra. Si querés ser campeona en el difícil juego de la volanta, tenés que aprender a llamarte Violante.

A. sintió un vago designio de argüir a propósito del injusto olvido del ludo.

—Ay de aquellos que se olvidan del ludo —dijo el lúdico—. Ignorarlo equivale a una caída en la Laguna Garrafal, así llamada porque se expende en pequeñas garrafas. Pero creo que es la hora del almuerzo.

—Vé, vé, vé —dijo un pajarito dibujado con tinta china.

Chú salió como bala.

Comieron en la calle del Ángel.

—Nombre inspirante —dijo el comedor—. Me recuerda las flores que comí en Capri.

—¿Para qué comió flores? —dijo A.

—No sos más que una niña que no debe saber la respuesta a su pregunta —dijo blandiendo el páncreas de un pollo como si fuera el Santo Grial.

—Pienso en la anémoma, en la balsamina, en esa flor niña que llaman *anciano*. Evoco una camelia pegada con scotch-tape encima de una dalia.

El Dr. Chú se puso a temblar, acometido por la gama completa de los chuchos.

—Usted anocheció —dijo A.—. Su cara es color *turchino carico*.

—¿Por qué no me dijiste antes que hablás la lengua del danés Dante? —dijo el dueño de un repentino prurito.

—Porque no la hablo —dijo A.—. Ahora hay un color *incarnato* paseándose por su cara.

—Decís que no sabés el italiano y me decís tamaña necesidad. Ergo: sabés el italiano.

—Nací reñida con el *ergo* —dijo A.

—Así me gusta —dijo el reanimado comilonte mendigando otra vuelta de “locro lacrado a la otra ogresa”. El emisor del decimotercer eructo dijo:

—Antaño, todas las flores eran para mí la pasionaria. Recuerdo. Era otoño en Pekín y yo estaba en Capri. Me había enamorado de un blanco que se llamaba El Negro. El Negro era diáfano como el marchitarse de la pasionaria. Un día que yo contemplaba arrobado mi reflejo en una fuente, mi amigo, en vez de tirarme al agua como otro occidental de doce años no hubiese dejado de hacer, mi regaló un narciso. No te apures a sonreír; nuestra historieta fue trágica como morir a los 101 años diciendo *chau* con la mano.

Con nosotros vivía una prima pobre a la que mamá designó “dama de compañía de Chuchuchatito”. La prima de marras avizó la escena de Narciso & Company. Apareció desnuda y desgredada como 139 locas y, como no sabía el chino así como no lo sé yo, ejecutó una serie estructural cerrada de gestos y morfemas lascivodemonios. ¿Agregaré que mi prima era además muda? Señalaba su pubisterio y con furia incomunicable pronunciaba las dos únicas palabras que por ensalmo aprendió en Capri y en su vida: «capuccino» y «gratis». Pero ahora sabrás por qué te confío estos recuerdos perfumados. Porque el día ensombrecido por la muda empecé a escribir. Compuse, en estado octavo, un aforismo de apenas 50 páginas que titulé *La primula del jardín*. Alguien elogió la largura de los anapestos; alguien, la anchura de los anfibios; alguien, la undosa turgencia de los anacolutos (Ana de Bolena los definió para siempre). Pero yo, genio insatisfecho, adjunté, por las dudas, un glosario de 450 hojas acompañado de fotografías obscenas.

El último capítulo es la descripción de un... encima de un... y está narrado... con el propósito de... o, más exactamente, de... esto me recuerda, pequeña amiga del viento Este, que no te pregunté cuáles son las mejores propiedades de los cuerpos.

A lo cual respondió A.:

—La trompa marina, en los elefantes acuáticos. El cubo de nieve, en las sombras de las plantas tropicales. El pozo arlesiano, en la memoria de los cuervos de Van Goch. El banco de arena, en los avaros blandos.

—Oh, comprendí la fineza —dijo Chu—. Buenas noches, querida A.

—Buenas noches, querido Cé Ache —dijo A.

Es así como se va lo mejor de nuestra vida: estudiando.

ANEXO 1.9.: INNOCENCE & NON SENSE

Un jostrado y dioscoreáceo diccionario ilustrado ha suprimido en su decimotercera edición la voz *rictus* con el fin de poder incluir la voz *lectual*.

Los oigo reír disfrazados de bataclana, disfrazados de Pero Grullo, disfrazados de violador de hamadriades.

—¡Basta de escriborrotear, escribómanos! —dijo Chisporrotea a Casimiro Merdón creyendo que éste era Escribosta Watson.

Merdón, escritor áptero, me telefoneó.

—¿Quién es ME? —preguntó el exhibicionista que transita por las calles oscuras de este libro.

Jehan Rictus nos dijo *adiós* y otras cosas peores, no sin un rictus sardónico, y no sin gritar, entre risitas satiriósicas, la definición de la voz *lectual*, la que lo obliga —a él, a Rictus— a cambiar de ciudad con el propósito de buscar otro lugar y otro trabajo.

—¡*Lectual* es todo lo que concierne a la cama! —dijo Jehán Rictus. El chambergo se le cayó rodando, haciendo repentinamente visible una especie de sombrero hongo color magenta con plumita sombreada por una sombreadora que te somorgujara en una vespasiana, horrible lector, si te reías de los sombreritos de Rictus. Porque a su vez el sombrero hongo estaba encima de un sombrero de copa o chistera.

—Mucho nombrarse «la sombreadora» y «la sombrosa». Mucha prosa en alabanza del sombraje. Pero no sos más que una sombrerera —dijo Cojca repartiendo sombrerazos a troche y moche.

—¡Silencio! —gritó O.

—¡Silencio! —volvió a gritar Ho.

—¿Qué significa esta titiritaina? —gritó erizada de pensamientos como tics, como tocada por un amor desdichado por un titiritero titilador que titubea cuando está desnudo porque él no es ese muchacho volatinerito que adora los galicismos, en particular éste: TODO AZUL. No, no es Todo Azul quien así se titula sino que se trata de Toffana,

Toffana,

la inventora del *agua tofana*, especie de orina de tritón con sabor a triaca (Critón, ¡un tritón!).

Poseída por la desmesurada tiritera, la pobre Aspasia tarareó solita un tiritera, la pobre Aspasia tarareó solita un tiritirí que bailuzqueó con un Pericles recorrido por los más altos tiritones.

—Enfocá a la enflautada. Está enflorada y si no te enfrascás en su persona, si no te engolfás en sus asuntos, si no te enfoscás como una fosa llena de focas en sus paredes empavesadas, la verás hincharse por un furor que la emberrenchinará hasta que, TODA LILA, se vaya con los gitanos a andar caminos —soles y lluvias, pasar trabajos— mudada una vez más en:

Bárbara la endechadora.

—¡Soy hijo de la ensalzadora de Salzburgo doña Urraca la Paragüera! —dijo Peripalo.

—Y yo soy la falible de Falondres —dijo Aspacia—. Al nacer, me dejé coger por la noche. En la selva dentafricana, los indios gagá me ataron culo contra culo a la Mère Lachêz-Tout, la meretriz oculta del samovar, a quien yo acompalaba al pihanon con mi corneta color czerny. Pero por culpa de un moño culorado que me cubría las vergüenzas, fui cogida por un toro con cascabeles en c/test. —valga la redundancia. Tamaño *tohu-bohu* disgustó a las tribadas de la clase “haute” (tan enemiga del nomadismo y tan roma cuando habla de Francia). Por eso los toros a bulas de campanicas de oro llevan, desde ese día, un trapo de percal amarillo (color elocuente que simboliza la mierda) con el que rodean su pitín tabuado. ¿Cómo ocultetarte, Periculín, el menor de mis Picadilly’s Megère y la que suscribe (estampilla fiscal) cedimos a la tentación de coger a mano el chorrito del libido que nos chorreaba en la batea de estribor.

—¿Estribor? ¿No dijiste más bien escritor, escuchador, escuchimizado, escudriñador, escupidor, esenciero, esfingido, estornutatorio o, digamos, estreculiestrellamar?

—¡Oh, amado! Déjame llorar chiticallando. ¿Decirte qué cosa quise? Solo se que Memère y yo trepamos, cual gorilas, por las cosas.

—¿Cuáles cosas? —dijo súbitamente custodiador de un serrallo verde.

—¡Oh verde violador de hamadriadas!

Perfumicles estaba fumigado de cólerra.

—¿De modo que la hetaira que en las noches de mucho amor giraba los brazos como dos Aspacias locas ser una Caca Panel de Pacocotilla?

—¡Pero midosilasol querido! Olvida y perdona algo que pasó en el siglo VI. Ya nada queda, ni siquiera (risas nerviosas) el chewwing-gumm que Minette mascuelaba para no gritar como Popea en brazos de Pope. ¡Juventud divisa testuz!

—Mucho hacerte —hizo Perrocles— la nena pero con esas tetas que tenés podés vender ballenitas a los bananeros y ballenatos a los ballesteros y baldaquines a los baldados y sabañones a los bañistas y banderolas a los bandoleros que mariposean a la bartola cual barraganes (magüer barruntan los chistetes de la barra El Barrillete). De modo, srta. Bastetana, que tu batahola bávara del s. VI es digna de una burriciega como la Silla Lachaise, tu amante rebuscapitos que se cree fernambuca y no es más que una ferretera que se acuesta hoy con un feldmariscal, mañana con un fechador, pasado con un filatelista, luego con Felipe Derblay, con los tres mosquitos y con el padre y el hijo de Dumas padre y de Dumas hijo.

Se basaron con ración —¡oh los amantes autumnales, oh las malojas mamertas!—. Alabaron en acto el maltusianismo de los indios mamelucos de las Molucas. Compadecieron a los prostáticos que comen por dial una porciúncula de sopa de cabellos de ancuro llena de pospelos magüer el esfuerzo de los pesalicores. Mientras comían emparedados de aspid, habló Aspasia con voz atabernada:

—Yo era como una niña que mira el mar por el ojo de buey y quiere mirarlo por un ojo de toro, por un ojo de perro, etc.

—¿Dónde está esa niña?

—?

—La del mar por un ojo de toro.

—No sé. De tantos niños las noticias se pierden.

ANEXO 1.10. ABSTRAKTA

I

—¡Estúpida! Con esa patita de rana que te van a mandar como por un tubo a la misma mierda, corrés parafrenética. Es pura prisa, eso. ¿Adónde querés ir, Patafangio? Derechito a la mierda con tu quesíquenó que solo dice *tralalá*.

—Clausurar picoloro. Los vecinos dirán. Ayer en la percha y recorrido por chuchos, parecías un anticonceptivo de gutapercha. Y hoy, ¡zás!, el mierdapercha se traga una papa papórea y ya se lee las *Memorias* de Perulero Papiro encuadernadas en papirino con una parapajita a modo de señalador.

—A ver, Coja, si me dice de nuevo, pero más despacio, cómo vienen esas *Memorias*.

—Amigos de Occidente: aquí tienen un pajero amarillo. Es más pajista que la paja —pajeó el Peripajita saludando a la Areopagita.

—¡Ufa! ¡Una gallina! —dijo Lacoj.

—¿Qué querés, gallo? —dijo Zacarías.

—Anunciar a D'Annunzio —dijo el nuncio canoro.

—Apriessa cantan los gallos —canturreó la culta latinicoja encerrando al nuncio y a D'Annunzio en la sala de ser y estar. (Nunca más nadie volvió a verlos. Se habían ido, se habían mudado, se habían muerto.)

—Tenían Saturno en la coja primera —dijo el doctorchú.

—Ché, Saturcho, ¿qué se hizo del loróscopo que me prometiste? Mi animula blandula vagula necesita su loroscopulo poropio *hip & nunc*.

—¡Periculo! En mi puta vida he tolerado abuso de confianza para con los amigos meos. Ay de tu verdaje si volvés a llamar Saturcho a este saturchino de mierda.

—¿Vé? ¿Vé? ¿Vé? —dijo el verde párrafo poniéndose cuatro pantuflitas y una camiseteta muerta de frisa.

—Mañana te digo tu horoschata —díjole el chato Chú bebiendo horchata de una chata.

—Pedrito Oslo agratecerá. —Y lo miró al mandarín que los demás pensaron en los ojos prohibidos de las cantoras nocheras que van y vienen por la Calle de la Trovadoresa.

—El solo verte viéndolo me justificaría si de repente te dejo sin traste —dijo un pobre trasto triste o la triestina etruscoja.

—*Paramaban papita oculos* —cablegrafió Pericles a Demóstenes.

—*Imposible, stop, dentista, poner corona en peidra, stop, muchojo, stop, cuidar culos, já, já, já.* Demóstenes.

—¡Callar, rufianes! —dijo Aristóteles entrando y no saliendo.

—¡Dr. Chú! —dijo Aristóteles entrando y no saliendo.

—¿Por qué me busca, Tote? —dijochís estornudando.

—¡Oh! —dijo Tote.

—Ché, no te hagás la que no fue y contá —dij Coj.

—¡Un libro! ¡Ayer! ¡Lo escribí! Yo miraba TV cuando: ¡pffffff! Cubrí la agendita azul con conceptivos y conceptitos.

—*Tu quoque locuta puta!* —dijo, disfrazado de Cesárea Bruta, el Dr. Chú.

Pericles saltaba de percha en percha sin prestar atención al hecho de que no había sino una sola percha.

—Doctorchu, del dichu al hechu hay mucho trechu. Acá no entendemos tanta cosa. Y sobre todo ¿qué van a decir los lectores?

—Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto y, de paso, el sumo. Porque Pedrito se caga en: lectores, ubetenses, consumidores de triaca, tintineadores, atados, tetepones, tesituradores, tetrarcas en triciclos, popes opas con popí de popelín y —dijo Petroilo y bailó un tango hasta que se cayó de culo.

—¡Oh! —dijeron las damas. Pero la flecha del niño ciego solo se calavó en Chí, quien —chuno túpuco— así peroróse a sí propio:

—¡Ojo! ¿Su Plexiglás responde Noh? Ojochú. Urdí en forma y luego perorará hábilmente acerca de Eros. Así verás si se parapá allegro vivace su paraligeropezculiferineo o si deviene una quisicosa visigoda y cacarañada como los monótonos culos occidentales conque dotó Renoir a sus “señoritas tocando el piano”.

—Si yo escribiría pergeñaría una bibliografía de Ana Bolena —dijo la decojitada.

—Anabuluno tiene su gusto —dijo Leon Chuoy sonriendo como Ana Karenina.

—Pedrito quiere papitas con anchoas andróginas —anexaron Merdocles y el león.

—¿Te callás, pedazo de mierda rotativa? —dijo la coja escogiendo una anchoa en la rotisería de la reina patoja.

–Soy el andróboto, el príncipe verde en su percha abolida. Mi única papa ya la he comido y mi pirulín muerto revive al sol tuerto de mi redonda tía –dijo Pericardo de Nervicles.

II

–Chú es un erudito pero Pericles es otra cosa –dijo un pompón colorado.
–El vacío es el elemento en que viven más a gusto los intelectuales –dijo T.S. Chú.
–Corta castellano como Juana la Loca –dijo la pompuelita del pompocito colorado.
–¿Y la lordosis del lord? –preguntó Perilord, un gracioso pisaverde que acaso volveremos a encontrar.
–Mejor, gracias, querido Pericles –dichú.
–¿Por qué dice el diccionario que soy un «ave prensora»? –dijo el «ave prensora» mientras se sacaba las gafas y se secaba los ojos, pobrecito.
–¡Pobrecito! La envidia de dedos color sepia reina en los cuatro reinos que son tres: el animal y el mineral –dijo un chuansioso por estarse a la sombra de un Pericles en flor.
Rabiando que ni Pasteur, la Coja daba zapatetas en el aire:
–¡Grr! ¡Putos! ¡Grrr! ¡Putos!
–Uno Coja bien, soporta; mas su antípoda, no –dijo la Estagirita entrando y no saliendo.
–Permitime, María Escolástica, yo seré una nada pero vos no sos quién. ¡Ufa! Desde que publicaste el Organón ya no saludás más al entrar y no salir.
Pericón rió.
–No bien me leí el dichoso Organón, me llené de caspa y de eudemos. Ahora me resulta nicómico pero en su momento me dio tanta rabia que peroré sobre Aristómenes en el Club Amigos del Falso Averroes.
–¡Loro latero! Ni siquiera leíste «Patoja y yo» –aseveró severamente la Sanseverina.
–Déje que perore, amicoja. De solo oírlo, gozo. (Chú.)
–Ad pajam –dijo Perifreud.
–¡Alsucio y loroano! –dijoc.
–¡Lueñe lengua luenga! –di Pé-Pé-. Y si les cuento a los amigos cómo saltabas en bolas pero con guantes largos, en el hotel Loretano, en Lovaina, con ese lovaniense que se meaba de risa al verte con los zapatos ortopédicos, guantes y anteojos saltando y chillando «a la lata, al latero, a la hija del chocolatero»; y el tipo te señalaba con el índice y pronunciaba: «loxodromia» y otra vez juá-juá y entonces decía «loxodromia» y de nuevo la risa hasta que.
–¡Paquete de mierda extraviada por un hipopotamito con lúes! –dijo la que amanece cojeando.
–Si querés quejarte, pedí en administración el Libro de Cojas –dijo Perry Key mientras su manager le rizaba la verde cabellera elogiada por Liberace y por la revista Planète.

ANEXO 1.11.: EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS

–Para ultimar –pam-pam y también bang-bang– a los que creían perros atorrantes en las casillas prefabricadas de su mente y que son los que cuando se desparten para ir a mirar el Partenón organizan las formas acres de sus boquitas en formas de culos de gallinas.
–Aliverde, esta noche te agarra el presidente de la sociedad internacional de hombres de la bolsa. ¡Oh, porquería del color de la monótona esperanza!
Zacarías jugaba al rango con la Marquesa de Villerparisis, la cual, acucillada, obligaba a pensar en un viejo que, sentado solitario frente a un espejo, se burla de la silla.
–Nicomacuino, no comas con la boca abierta, ¿qué va a decir Emmanuel Kant? –dijo Tote con el corazón destrozado.
Con los tristes restos de lo que fue un corazón, se sentó junto a Chú.
–Por lo menos Vd. Es culto –dijo María Escolástica.
Como el chino universal no respondiera, Tote mirase la culiilícita careta del Chú. Horas después, con gestos de autómatas iluminada, se autolió la entrepierna del medio.
–¿Por esta pavada ponía Vd. cara de pastilla de menta?
–Gracias a Ud., Madame, quisiera regresar lo morfado, lo cojido y lo cabalgado.
–¿Por qué? –preguntó la madrina de McLuhan.
–¿No comprende la relación entre la cánula y la teoría de la comunicación?
–No niego que lo que aquí se huele no es inferior a la mierda –dijo la ñ.
–En efecto. A la mierda –corroboró.
–Amiel no erró –dijo Tótele.
–A la mielta velde, cuchillo de pelos –dijo Jean Pedritoné, comediante, mártir y sastre.

Conmovida, la Coja se le acercó con un plato de papita.
Entonces, Borges, alcé mi patita munido de un puñalito.

–Espichó, espiroqueteó y parece el maestro de Ho –dijo nuestro héroe sacándose los guantes.
–Y qué –dijo Flor de Chuk– hay un gil con un ojo revuelto que quiere escribir un libro para que no te amuren la percha. El coso dice que la culpa de tu crimen es de la sociedad puesto que ella te dio a luz huérfano, periquito y pobre, o sea te jodió *ad jod*.

ANEXO 1.12.: LA POLKA

«Tom Plump gets married, and dances the Polka with his wife.»
Adventures of Mr. Tom Plump

«–Dis moi comment tu polkes, je te dirai comment tu...»
DUNCAN PERROS, La polka enseignée sans maître

a Alexis Piron Ashbee

Resulta de que Coja Ensimismada fue a Nueva York por un día. Si el lector (o no), que los hay (o no), preguntase con su consabida (o no) voz gangosa (o no):

¿Y qué fue a hacer (o no) a Nueva (o no) York?, nosotros le diríamos, redimiéndolo y remedándolo:

–Fue a la capital del cheque pues habíase enamorado de un clergyman depito aromadizo que durante toda la travesía había cantado el muy felino: «Cuando te veo, siento en la sangre un hormiguero de percherones». La rara risa de Cojright turbaba a las damas enturbanadas por un no sé qué de Calibán, que diría el bueno de Peladán.

–Má qué «Peladán», mister! –dijo Cojagood–. «Te la doy» es la única expresión correcteta y no hay tu tía, ¿you cojesme?

El canalla del capitán vestido de canillita, risueño cual cigüeña, saltó como un gorrión y gritó al pasajero pajero: «El Danubio entró en erección».

Prosternado ante la Ulalume pampeana, saludóla el clergymnasta:

–¡Ave! Good morning, darling! Miss Coja, que nuestros nietos, que hoy encargaremos sin falta, no digan al ver nuestros retratos: «Esa barra de mierdas son solamente dos tutubeantes que la cagaron a la hora de la sonatina». Poco le prometo: soy hombre de mucho cogollo pero no me las doy de gallo, ¿entiende, carita de ganzúa?

Poco faltó para que Coj-Coj no se tirara por la borda como Theda Bara, Lon Chaney, Gloria Swanson, Gracia Deledda, Bela Lugosi y Leopoldo Lugones. Empédocles, que estaba en pedo, dijo:

–Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo...

–¡sexual! –gritaron.

–géneo, burutos. Nuestra apatria es homogenua. Quiero decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos somos iguales.

–¡Brave! ¡Pish! –dijo la mame Gruau.

Inmediatamente, Bibí Draisina, el virtuoso sin manos, se sacó la bata y agarrando la batuta (no hay bata sin batata –dijo el Papa), dirigió la orquesta de la armerda:

–Homogenua, ¡qué grande sos! / Mi Co Panel, / ¡cuánto cosés! / Merdón, Merdón, / Merdón, Merdón / para pa pá / pá pá pá pá.

–Mirá viejo, qué querés que te diga.

–Nada, por favor.

A pesar de todo, la Divina Comedia continúa en los bajos fondos de la vidurria. No sé si dije que en Carhue María Escolástica perdió su corazón al escolaso. Pero sé que dije en admirables y estupendas proposiciones que la Oja cojeó de *cujus* hasta no dejar títere con cabeza. 32 veces por día corríase al camierdote del cogyman, quien en seguida le daba tarros de alpiste. «¡Qué tarruda soy!», decía la cotorra acariciándole el canario percherón.

Los amantes del 32 parecían, abrazados, una urna electoral. Para colmo, vinieron los pintores. Como para pintar el cotorro del crérculo habían hecho un batuque de la moroshka, los sacaron a todos a patadas, con cotorra y todo. Pero la coja no se amedrentó ni dejó de medrar por unas pinceladas superculíferas y otras nietzschedades. Aprovechando el *quid pro quo* se disfrazaron de silla papal, con lo cual andaban dinoche y nodia de cújito tural hasta que el otario se dio cuenta que de 32 habían alcanzado el pedigree de 64.

–¡64! –gritó Bosta Watson tentando con un lápiz de carpintero la perla que sabemos.

Nadie la repudió pues nadie la reconoció, vestida como estaba de mujer-sandwich (así como Pesta de hombre-pancho y Ejecuta de mujer-berro).

(En Jaén, las risueñas cigüeñas saltaron en sueños como saltaría un trapealista de trapo que nunca viera un trapecio ni un trapense.)

Un pasajero gritó al pajero: Sá, tené ojo, mirá que el Danubio entró en erección.

Hicieron un baile de presentación de las niñas de sus ojos en saciedad a pene ficticio de las óptimas del desartre. El vivaracho Clergy aprovechó la coyuntura para encajamarle una peneliza a la moñacojeñá que la dejó con la sartén sin mango, meando fuera del tero y gripando como el loro pando de Pandora, la dorada Pavlova que gracias a Pavlov pudo darse una ducha en Cucha-Cucha.

—¡Me pegaste sin ninguna vergüenza! —dijo la símil de Emma Gramática.

—¿Así que te gustan los que no priapitman? —dijo el que silbando polucionaba a cuadritos.

—¡Nada de malentendidos, pedazo de wittgenstein! ¡Yo Alabama la flauta y el muy canario me malentendié! No me gustan los que-nó, negro mío. Sólo me gusta tu turututú que tiritita como un urutaú.

Un mes después, Lotario aumentó a 83 las veces de abrir y cerrar el frasco. Pero también aumentó la biaba: 6 por nodionoche. En cuagando a nuestra Coa, dulce como una boa, digo como una cabra, y enredada a su mishín como una cobra, parecía Catalina de Prusia poniéndose hodorono en las supersticiosas axilas que comentaremos exhaustivamente el año próximo pues razones ajenas a nuestra voluntad impiden un desarrollo conspicuo y pingüe del tema.

El Cisco Kid de la cuestión fue formulado por el Niño de los Pitos, novio de la Coja:

—Un clargyman, si ama a su papusa coja, le sacude una biaba que arrastra con el Papa, con la pluma y con la concha, ¿me oíste? Porque si no me escuchaste te voy a dejar como untada de gomina, durmiendo en una percha definitiva.

—Como mi loro —dijo riendo por primera vez.

ANEXO 1.13.: ANUNCIO

¡FUMECALIBÁN!

—CALIBÁN, un cigarrillo para todos.

—Si es para todos, será la muerte.

—Francisco, no se apure.

—Me apuno.

—P fav, Fr.

—Mierda.

—En fin, hace circular mi cajetilla de cigarrillos. Un indio aranculo aceptó uno.

Creóse un grisáceo corro de fumadores azules.

Acompañado por su oscuro paje, Cristóbal Quilombo penetró en el quiglobo. Allí, la Madama fustigaba al bramaje que pedía pan con manteca.

Sigo con *Calibán*.

El primer cambio de impresiones se produjo.

—Voces. ¿Qué quieren de mí las voces? *Chapá tu bufón*, decían.

Le canté las cuarenta ladronas. Luego, ya podrido, le canté cuatro frescas.

—No comprendo.

—Le dije lo que tenía que decirle.

—Pero lo mataste.

Sonrió enigmáticamente.

Acto seguido me regaló un cigarrillo color mierda que examiné al microscópek: encontré tabaco. Su sabor era algo turbador. Por su humo hube de apreciar su perfume. Ello me hizo comprender, no sin bonhomía, la idiosingracia del hombre que, a pesar de hablar con gerundios, me dejó chupar su singular cigarrillo.

Es así como se me reveló la soledad del hombre de mi tierra.

Yotúélnosotrosvosotroellos fumamos CALIBÁN.

Madame Destina, la vidente, sugiere:

Que seas el tarrudo bacán que se aboca sobre el pucho y lo acamala.

Imposible no invitar a Marcel Duchamp:

Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-Mince.

Rose Scélavý nos inculca:
 Un CALIBÁN se fume,
 y un caníbal se esfume.
 ¡Viajá a Nueva Calibania!
 Leopoldo Bloozones cacofonea de esta suerte:
 ¡Bufe Fumanchú!
 A lo cual responde Concepción Arenal:
 Y, por último, Sir Walter Raleigh:
 Gracias a CALIBÁN, Mme. Blavatsky tiene ojos de gavilán, como Peladán.
 Cortina musical: «la deplorable rumba El manisero.»
 El coro de los pintores sin cara cantó:
 Las chinches repiten a gritos:
 ¡Compinches: cigarrillos con pitos!

ANEXO 1.14.: CINABRIO EN CIMABUE

«Como a otros le duele el culo,
 a Grigori Efimovitch Novy le dolían las rosas.»
 GREGORIA MALASUERTE

¡CINABRIO EN CIMABUE!
 Hace tiempo que tengo ganas de escribir una cosa importante con este título.
 Coco Panel levantó la mano.
 –Pero Panel ¿Otra vez al baño? Ya le dije que en mis cuentos no hay baño.
 Panel sonrió barbazulmente. Dijo:
 –No baño. Baño, no. Sólo pedir que diga qué quiere decir Cinabrio en Cimabue.
 –La proposición queda descartada por sugerencia de la dama de bastos y del rey de loros –dije tras consultar a Destina, mi vidente de cabecera.
 –Los escritores jóvenes no respetan las canas –dijo Panel pateando de despecho una pelota de encaje que ella misma había diseñado en 1898 especialmente para don Miguel de Unamuno. Pero una patita muy hábil, que nuestro lector estrechará con emoción, desvíole la pelotaris, que rebotó euskuramente para terminar incendiada en el Bósforo.
 –¡Hermana! –dijo.
 –María Anacrónica, deje las pelotas en paz –dijo Delfor Pericles acercando su oreja a una radio a trance de tesitador que se dilató y se contrajo como un acordeón y como el yo de Baudelaire cuando resonó el unánime grito:
 –¡GOOL!
 –¡Gool de Pedrito! –digoool Pedrito mirándose de hito en hito en hito en un espejito sin dejar de saltar en puntas de pie como una verde Pavlova.
 Fue entonces cuando vio algo del color de un dólar que se estremecía como si fuera presa de la fiebre del oro («mis ojos habían visto mi jeta» –anotó en su diario el fiel Caracalla).
 Como no se le ocurrió pensar –puesto que, entre otras cosas no pensaba– que *eso* podía ser *él*, guiñó un ojo y vio, consternado, que la cosa extraña del espejo también le guiñaba un ojo a él. «¡Marica!» –musitó. Descorazonado y menoscabado, reunió sin embargo una cantidad válida de saliva. Luego, con la gravedad ceremonial de un arquero *zen*, la proyectó contra el fantasma color esperanza.
 Pero la radio –esa abortadora de aventuras metafísicas– tornó a dilatarse y a contraerse cual abanico (por no mentar el coñito de cualquier cuáquera) al punto que todo lo existente tintineó por obra y gracia del término GOOL que emitieron voces otrora humanas. Saltó nuestro héroe (pero esta vez cual verde Pavlov) y desapareció con entusiasmo del espejo («desapareció con entusiasmo el espejo», anotó en su diario el fiel Caracalla). Sordo a las voces que anotan misterios de tres por cinco, Peripseý se autoproclamó primer gran campeón de Papita Plate. Aquí lo tenemos con nosotros:
 –¡Basta, muchachos! ¡Está bien, muchachos! Nada que ver, Mr. Smith. Una vez más mi juego fue limpio. Sí, tengo novia. Nada de fotos «íntimas». No, el dinero es un medio no un fin. Ni comunista ni conservador: ambos extremos son estúpidos e incluso bestiales. Por eso les hago saber que el 1% de los 32 millones de pesos ley que me incumben por mi neotérico título de *gran verdroforward*, el 1%, recalco, camaradas de la mutual Verdurita, ese 1% será para comprar todas las acciones de la prensa universal a fin de prohibir que se publiquen las noticias de índoles práctica.
 Aplausos. Aclamaciones. Ovaciones *ad ovo*. Puesta en las nubes. Pesadas admiradoras se abalanzan sobre el campeón gritando paroxísticamente y logran arrancarle una, dos, tres, cuatro, cinco plumas, a pesar de la

custodia de más de unos vigilantes disfrazados de arqueros y munidos de pitos de azúcar (o sacarina), de mangueras a emisión de leve perejil que adorna un día al vencedor adolescente y cubridos de bonetes de papel picado con bolas de papel de stress, pompones y picapleitos de urutaú.

–¡Ha! –gritó Estoesvida.

–¿Es esto vida? –dijo Ehéu, por ejemplo.

Con prisa y sin pausa la poli barrio con la chicada hasta que el estadio se desmoronó.

–Amigos, o se cayan o qué sé yo.

(Protestas. Dogmas. Al verde adalid se le cae la baba, digo la papa, digo la bapata, digo la bapata, digo)

–Dejen que digan mi perorata. (O: dejad que mi crepúsculo esté colmado de dolores).

–¡Tienen una melancolía los pálidos jardines! –dijo J.R. todo sudado.

–¡Que se calle Platero y yo! ¡Que hable el loro universal!

–Muchas Grecias. ¿Cómo? Nada de amores con cierta bataclanita. No soy don Juan ni Trimalción, Soy, apenas, el arquitecto de mi propio desatino. ¿El qué? ¿Coja Ensimismada? No la conozco.

(Risas de Pericles. Risas de Chaliapín, Risas de Krishnamurti. Ramo de risas)

–¡No la toques más que así es la risa! –gritó un barbudo.

–¡Háblenos de amor! ¡No nos dea la espalda! –dijo el directorio de la United Press.

–Má, ¿qué amor? Si no quieren que los enjuicie por columna, sepan que esa señorita –Volumia– no es más que mi ama de llaves. ¿Lo qué? Claro que me refiero a la Coja que limpia, fija y da esplendor a mi percha horizontal “chiche” con vista al río, canilla, comedor de diario, baño (en el baño, la lorita Kitchinette suministra papel, jabón, y toallitas higiénicas –o no– a los pibes del barrio así como material de lectura a los menesterosos).

Vitores en loor del Tigre Mira Bob, digo del Loro Bob, digo del lobo Ror (hijo del rey Bor, del rey Bro y de la reina Orb). 280 ancianas en 280 triciclos puján por llegar a Él y besarle la patita. Cien ganaderos a caballo las pisotean y las bostean.

II

Aplausos, pla pla. Biseos, Ovaciones, beh. Vivaquerías, mú, mú.

Reparto de moños y remate de un triciclo color magenta. Un gaucho baila la danza del vientre. Averroes lo mira estupefacto.

–Hay una errata –gritó una croata.

Una enturbanada saltaba como potranca mientras gritaba crepitando.

–Se trata de Cora de Babear, la castradera –explicó, entre sombrerazos, un gordo.

Probó Cora mostaza de Dijón:

–Jijón –dijo

Agregó Cora:

–Cocora.

Y también:

–Un hijo putativo concibió, en la India, Nueva Delly cuando, de súbito coxal, se encamó con Peyreflit, a quien Coco Panel rompió el sacro creyendo –la pauv’ miop’– que ese gordo era Chanel, padre de los famosos tailleurs, padre además de Marcos Sastre y de Jean-Sol Partre, * en cuyo comedor de diario la Gorriti cantó por vez primera el Himno a la Innidad de Mariquita Storni y Concha Garófalo.

(Nota de Concha: Lo de Garo es por los chicos de la censura. ¡lujú! ¡Vean lo que me estoy tocando sin que se dean cuenta! ¿lujú!

La tiple Concha –quien al ver a los censores puso cara de llamarse Manuela– no vaciló en gitar *tierra* el 12 de octubre de 1492, en el momento que los hermanos Pinzón se cayeron de culo mientras bailaban Cascanueces y en que Colón cablegrafiaba a Isabel la Apestólica, quien empeñó los pompones de su cinturón de casticismo a fin de sobornar a la lavandera que Belgrado encanutó en la victualla de Concha Cuadrada en la cual Cisco Kid se asoció a Vito Dumas para filmar el «Buffalo Bill» De Alejandra Dumas con Rubén Damar en el «pan-muflisme» y Emma Gramática en el papel de lija.

Pericles bostezó. Diez años después de ser el mimado huésped consecutivo del Prof. Freud (19, Bergass. -Wien), donde se divirtió como tres mujiks con dos canutos, ora jugando con el gran sabio al balero, ora con la savia a las estatuas, ora al médico y al enfermo con el ornitorrinco, nuestro amigo estaba ahíto de prácticas higiénicas. Es verdad que Pedrito había descubierto algo fundamental –que callaremos por pudor– para el bien de la humanidad. Sin embargo, sus sonadísimos amores con Lou Andreas Salomé y con Marie Bonaparte dejaron a Perithanatos algo así como podrido de tanta mujer culta. Por eso expulsó de su percha a la Princesa Palatina, a Melanie Klein, a Margarte Mead, a Margueritte Yourcenar, a Anastasia y a Simone de Beauvoir, la que logró quedar preñada del playbird puesto que alumbró un niño bizco pero verde que Partre, la madrina, bautizó Jorge Guillermo Federico.

El niño medró y un siglo más tarde fue ministro de la China y del Perú y galardonado *ad chis* frente a la orgullosa madre, la bella Otero, quien al ver que Mistingoch y Josephine Baker traían cada una a la playa una máquina de escribir llena de sándwiches, sintió celos, se vio muy sola y, en consecuencia, se refugió en una isla del Pacífico donde, como se sabe, violó a Gauguin. Éste, como se sabe, se ofuscó tanto que se rebanó una oreja que envió *per jod* a Van Gogh, quien la vendió, como se sabe, al museo Salomé Ñamunculoff, de la Plata.

Como la Otero y las oscuras golondrinas, Pericles no hizo otra cosa que viajar en calidad de campeón y de galán de cinc.

En 1984, el viajero albahaca bajó del Aretino y pisó Vigo-Vigo, donde lo esperaba doña Isabel la Retreta.

—¿Su Pajestad nunca se baña? —dijo el limpito.

—¿Es Ud. de izquierda, joven? —dijo Isabelita cogiéndolo del brazo (en el caso de que hubiese tenido brazo).

—¡Ojo! —dijo nuestro primer lavabo—. No soy J. R. Jiménez para ser así cojido. ¡Mami! ¡Soltá, puta! Let me along!

La plantó con el culo al aire.

ANEXO 1.15.: DIVERSIONES PÚBLICAS

Como Jesús y Judas, qué amigos eran, iban a ver las series del brazo y tomaban helado del mismo cucurucho como Lavoisier y Lavater.

*

En Colombia un señor me dijo:

—En Colombia al loro le decimos *panchana*.

Le pregunté:

—¿Y a la *panchana*?

—Pues loro, carajo —dijo el señor.

*

Tu rosa es rosa.

Mi rosa, no sé.

GERTRUDE STEIN

*

Turbada, la enturbanada se masturbó.

*

TOTAL ESTOY = TOLSTOY

*

Felicite en fellatio.

*

Estoy satisfehaciente, mucha Grecia.

*

Hay cólera en el destino puesto que se acerca...
–Sacha, no jodás. Dejá que empiece el cuento:

*

Resulta que la mina se fue a Nueva York por un día. Si algún lector preguntase: ¿y qué carajos hizo en Nueva York?, nosotros le diremos, redimiéndolo y remendándolo:

Resulta que fue a la capital del cheque pues habíase metejoneado con un cregyman de pito aromadizo. Cuando la Coja Ensimismada le oyó cantar algo sobre un hormiguero de percherones en la sangre, se rió con rara risa, la que turbó a las damas por un nosé qué de ¿cómo seguir?, y sobre todo, ¿para qué?

–¿Quiere Vd.? –dijo el cregyman.

–*Te la doy* es la única locución *for me* y no hay tu tía, ¿you cojesme? –dijo Miss Cojé y déjate de joder.

El canalla del capitán, vestido de canillita, risueño cual cigüeña, saltó como un gorrión y gritó al pasajero pajero: “el Danubio entró en erección”.

Yo... mi muerte... la matadora que viene de la lejanía.
¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?

NO SEAS BOLUDA, SACHA

Prosternándose frente a la Ulalume pampeana, habóla el clererguido:

–Miss Coja, que nuestros nietos –que hoy encargaremos sin falta– no digan, al ver nuestros retratos: «Estos mierdas fueron dos titubeantes que la cagaron a la hora de la sonatina. Poco le prometo; soy hombre de mucho cogollo, pero no me las doy de gallo, ¿entendés, carita de ganzúa?

Tengo miedo.

*

A pesar de todo la divina comedia continúa representándose en los bajos fondos de la vidurria. Por tanto les digo, lectores hinchas, que si me siguen leyendo tan atentamente dejen de escribir. En fin, al menos disimulen.

Prosigo. La Coja cojeo *de cujus* hasta no dejar títere con cabeza. 28 veces por día corriase al camierdote del cogyman quien acto seguido le daba tarros de alpiste para que la cojtorra le acariciase el canario percherón al susobicho.

Los amantes parecían, abrazados, una urna electoral. Por desgracia hicieron un batuque de la maroshka y tuvieron que sacarlos a patadas con cotorra y todo. Pero la coja no se amedentró por unas pinceladas superculíferas y otras nietzschedades.

¿Debo agradecer o maldecir esta circunstancia de poder sentir todavía amor a pesar de tanta desdicha?

Sacha, no jodás.

*

–Bueno, aprovechando el *quid pro quo* se disfrazaron de silla papal, con lo cual andaban dinoche y nodía de cújito turrul hasta que el otario alcanzó el pedigree de 78.

–¡78! –exclamó Pesta Chesterfield tentando con un lápiz de carpintero la perla que sabemos.

Nadie la repudió pues nadie la reconoció, vestida como estaba de mujer-sandwich (así como Bosta Eatson de hombre-pancho y de mujer-berro).

(En Jaén, las risueñas cigüeñas saltaron en sueños como.)

Hicieron un baile de presentación de las niñas de sus ojos en saciedad a pene ficticio de las óptimas del desartre. El vivarabicho Clergy aprovechó dicha coyuntura para encajmarle una peneliza a la culona que la dejó meando fuera del tero (como un tarro) y gripando como el loro pando de Pandora, la dorada Pavlova que gracias a Pavlov pudo darse una ducha en Cucha-Cucha.

Dijo el que polucionó a cuadritos.

–¡Basta de malentendidos, pedazo de Wittgenstein! Ella me la da en Alabama de mi flauta y el canario se me malentiende (no entiendo nada).

En cuanto a ella, dulce como una boa, digo como una cabra, y enredada a su mishin como una cobra, parecía Catalina de Prusia poniéndose Hodorono Rivadavia en las supersticiosas axilas que comentaremos exhaustivamente el año próximo pues razones ajenas a nuestra voluntad impiden un desarrollo conspicuo y pingüe del tema.

En fin, quécarajo, le dio una biaba que arrastró con el Papa, con la pluma y con la concha de tu hermana, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...*

ANEXO 1.16.: ASPASIA O LA PERIPECIA

Pido silencio que estoy harta de loros, cojas, chúes & Cartago.

–Me cago en Cartago –dijo el hombre de cartón pidiendo un cortado.

Son las tres de la alba de dedos azules si no fueran esas uñas enlutadas como si el mundo no existiese.

–¿Viste *Los poetas tembleques*? –preguntó Gregoria Cul, la poubelle de Clignancourt.

–Ní –nefirmó Festa para terminar con los metecos tremantes.

–El culicidio por culcusida de la culbuta –dijo Gregoria.

–¡Putá mandria que me fadraga! Nadie me entiende el festilogio. ¿Hablo en catamitano? ¿Nací en Pacacuellos de Giloca?

–Dale, ché, te presto *La Culomancia*.

–Nepote –dijo, sentada en una escupidera, Festa.

–Dale, ché, te la regalo.

El culín a la regresiva se le meneó de contento. Cuando húbose posesionado del libro porno hasta decir *bosta*, dijo:

–Bosta.

–¿Y los poetas de los tembladerales?

–Creo que llevaban una especie de peto debajo de la falúa.

–Tenet fet –dijo feto.

–¿Qué se creen? ¿Qué tienen corona? –dijo Coj–. El cuento de Alejandra es para todos, y si no les gusta consíganse uno especial para ustedes, que mientras estean aquí, estamos en la democracia.

–No sea guarangua, aunque lo sea –dijo Festa–. Además ¿no sabe que está prohibido entrar con animales en los cuentos?

Tal la alegría de la justicia, Festa señaló con dedo acusador a nuestro Pericles quien, de pie en su percha, cerraba fuertemente los ojos miedoso de que en ellos entrara algo de la espuma con que lo friccionaba su novia, la ducha Aspasia.

Chú el caligrafofo alojó osculos sobre manos de culirotas a las que se les caía la baba como si hubiesen parido a Pirro.

–Pirro era medio pegalotodo –verdiijo con espuma Loreal.

–¡Qué loroamor! –marechalezó Gregoria–. ¿Es comprado o hecho a mano?

–¿Cómo? ¿También toca el piano? –dijo Festa.

–Pedro, tocá *Para Elisa* para estas señoritas –dijo Cojwig van.

–No voy a tocar nada y mañana se lo cuento todo a mi analista –dijo el verde psicopatita.

–En el ludo, la casilla de la muerte es rosa –dijo el amarillo sinópata.

–¡No te metas, amarillo! –dijo, verde de rabia, Coja La Rábida.

Festa y Gregoria, acostadas como Fritz y Franz, reían como Lady Godiva.

–Como Paracelso –dijo Pericles–, nací en Parada de la Ventosa. ¡Me cago en el Parnaso!

Fue entonces cuando entró la Pardo Bazán a cuyo plumiferón debemos *El loro de Paradela de Muces o Morriña por Pericles*, ilustrado con esculturas de Berruguete.

No sin sonreírse al ver a la novelista obesita, agregó el raro loro:

–Quiero que me dejen partir para ir a ocultar en el fondo del mar mi tristeza sin fondo.

–¡Oh! –dijo Aspasia. Y se tiró un pedo azul.

A lo cual sonrió todo el mundo, según nos enteramos leyendo el diario íntimo de Chú.

«...do azul. A lo cual sonrió todo el mundo. Exagero. Había una cosa que no sonreía; era el mate.»

ANEXO 1.17.: LA ESCRITA

*A Nicolas Anne Edme Restif
de la Bretonne*

–Mamá, me hice pípi en los calzones nuevos.

La reina Lupa, asistida por su fiel Caracalla, asió el microscopio y se consagró a estudiar el sentido oculto de la frase que, si sus sentidos no la engañaron, había oído con ésa su simpatía por las desgracias ajenas.

La cara de la reina se parecía a la de la mujer que no vende violetas a la salida del cine Lorraine cuando no se exhiben las series acerca de Josefino Ñaamunculó de Pancho Abre o de la drema Ma. Salomón (con Mea Culpa en el rol de una tartana llena de tartamudos que Afasia Tartuffova llevó en un viaje de placer anal por el Bósforo, donde los ayos malayos de los 400 mongoloides que integraban el coro pidieron lauchas para defenderse en caso de amok, en caso de amok, llamar a.).

(Aplausos. Harry Harris dice: Hurra y otros retruécanos que el lector y el eructor me perdonarán que no consigne pero la tonsura me obligaría a seguirla y hoy quiero salir de este texto temprano para poder comprar bonetes y otras cosas que callo).

Bosta soltó un pedo de origen nervioso al ver que Harris se quitaba los pantalones de puro enturbiasta.

–¡Chancho! –dijCo.

–Yo no fui. Fue Bostita –dijo el pedólar.

Doc Pucha se irguió como el asta de una bandera a media asta. De modo que.

–El resto de mi discurso a contraculo lo oiréis cuando os lo diga –explanó.

A lo cual creyó responder Mea Culpa haciendo con su cabeza un signo que nadie caló, si bien ella continuó bordando el ajuar de Aspasia como si nada raro pasase en Jaén, donde mis cigüeñas cambiaron de pata, tocaron el pito y, como putas, afeitaron a un pato.

Viéndolas posesas, Buffalo Bill prorrumpiensa en sollozos desde el colectivo 60. De pie y llorando parecía una pestaña. A su vera, un cura agitaba un cubilete de dedos al tiempo que predigritababá (y los 40) el gordo de novedad, lo que los llevó a hablar de la especulanza.

Tanto sacudió el cubilete que todos salieron de sus cubiles y gritaron que la Reina no estaba en sus cabales.

El fabricante de linternas mágicas abofeteó al fabricante de andreidas por haberle este instado a cambiar de ramo.

Cosa que sirvió de coartada al coatí para demostrar que él no se coaligó con el marmitón quien, por otra parte (por la boca) permaneció tan silencioso que hubiérase podido oír la caída de una aguja –narrada por la propia aguja, si las agujas hablaran, si llevaran un hato con vituallas para la travesía, además de desodorante para las hermanas axilas y una lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar por más que el coatí la constriña, la coaccione, la empuje con la suya propia amén de la lengua embalsamada de un tigre; y por menos que Shiva intente reanimarla con sus ocho lenguas cual ocho hermosas guerreras muertas en la lid.

El coatí calzóse los patines del lobezno y, tras asegurarse de su higiene pernal, lanzóse por la pista de hielo dorado ritmando su carrera con unas castañuelas cuyos sonidos aspiró por error, debido a lo cual empezó a desaparecer hasta invisibilizarse como yo.

Con esto desapareció nuestro nuevo persopeje, el gran patinador Zózimo.

El búfalo se echó a llorar como quien muere de sed entre una jarra de agua y una bañera llena de café, instalada a todo trapo en la selva virgen.

En efecto:

ella tiene que dejar que él la bañe y la seque y la encierre en un cubil donde por más que ambos jueguen con dados cargados no se cansen los dedos de tanto desentrañar el silencio de la noche de los cuerpos, cuando ella se abre como una boca y él le pone algo mejor que una tapa, esto es: algo de un color activo, de sonidos delicados y temibles como un pífano haciendo el amor con una siringa. En fin, algo parecido a un dios que entra a los tumbos en un alma donde la noche oscura se inflama por silencio y por escalas celestes y luego, ya no hay qué contar, pues todo se convierte en el silencio de la noche.

ANEXO 1.18.: LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS

Pericles y Chú juntaron sus ahorros y compraron un *MANUAL PARA LLAMARSE MANUEL*. Se diplomaron por carta. Un cuarto de día después, fundieron una fundición de enseñanza de la joda.

–Esto no obsta... –dijo Chú.

–¿Qué no obsta? –preguntó una alumna llamada Bosta Watson.

–Homere d’Allaure! –dijo alphonsallechusmeante–. Con vesta, van 69 las veces, Bobsta, en que para la mierda la encomiendo por culpa de su aído verdil, su toscareja.

Arturo Periquini se desató la verde bragubta, asió la batata y se puso a dirigir. No bien los fetos musicasles hubiéronse embalados, los interrumpió, de puro jádico. Tras pulverizarlos en el incinerador de residuos, preguntó a la clase:

–¿Qué?

Los alumnos tomaron nota de la pregunta. Tres días después Culififa Culiandro levantó la mano.

–Para Pedrito ese culiandrito –dijo el verde profesorete.

–Los elementos –fifó Fifa.

–Tiene un gran muy bien diez felicitado y siete cuadros de honor. Pero a ver un pollito más, ¿qué más?

–Prof, prof, Púf-púf. Déjeme contestar que estoy ahíto de contestaciones.

–Contestete o te lo rompo a preguntancia limpia –dijo el Dr. Parecelchú quien, con el correr –tacatán, tán, tán– del tiempo tornábase ora gangoso, ora anal, como el presbítero Pitts.

–Dáme un ejemplo de un sólido –mendigó Pericles tendiendo un platito que sostenía con una patita.

–¿Ejemplo de un sólido? La salida del sol.

El platito tintineó.

–Más, más. Quiero más. Máaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaas –chirrió el cacadémico.

–SSssssssse desbanca en un banco de arena; tañe la guitarra de Tania; come en la comarca; se acuesta en la cuesta; se le vuelve a parar el pájaro junto a la ramera paramera; se empolva a orillas del Po y Pitts se precipita sobre Pita so pretexto de echar juntos unos polvos.

–¡So golfo! ¡so albañal! –dijo a Pits la encinta Pitta.

–¡Pubis ingrato! Gracias a mí ya no sos más estrecha que Magallanes –dijo a Pía, Pitts.

Zacarías concluyó:

–Es sólido todo lo que pita y todo lo que pone.

–¿Y qué pesa? –pregunchú.

–Li POe jempro: pesa el agua, pesan las casas, los caballos pesan.

–Soy la rada, el malecón, el príncipe de estaño en el muelle abolido –dijo Pericardo de Nerviles no sin tocarse ahí.

–¡Chanchito! –dijo la Coja Ensimismada poniendo trompa marina.

–¿Qué hace el mundo? –pregnutó Chú sonriendo con finura a la ranura. De modo que

A LA RANURA:

- a) fina sonrisa
- b) un fichú
- c) oprimirle botón celeste, lo que nos hizo decir, jusmente, la palabra que hemos evitado en nuestro periplo; pero no llores, Josefina, hay que perder con belleza
- d) de los ocho brazos iguales a los de Shiva de la rana ranurada salieron:
 - 1) un color oscuro
 - 2) un color claro
 - 3) un azul ultramarino –no cesó de cantar la balada del antiguo marinero, carmesí igual al alma de Carmen cuando canta en el monte Caramelo. Carmen nos regala carmelos y menta a la providencia para mejor decir SI a quienes decimos:

–Vamos a casa, vamos a cama, puesto que te sabemos a arcángeles.

Ella no es solamente un culo congelado en Argel. Así, espera con paciencia de alabastro que relumbre el alumbre de la liga de los metales.

–Recapichu: ¡1!, ¡2!, y ¡3! ¡Putayayayaiaiaiaiaiaiy! (*Mutis cajas y atambores*). Párvulos, ¿sabredes cómo se dixe esto que describió mi colega Perloro? –preguntó Chú a Emmanuel Superyó, hijo de Tote.

–Allanamiento –responchú Mmanuchito dichoso cual súcubo de tener para sí la cónica cavidad del susodicho cubo cuya línea oblicua configura los sinfines y los confines de las tardes del porvenir en que Gula la brujilla le tocaba no sin incuria la planta del pie y la loca vejiga cuyo despertamiento trajo el gesto de fiesta de pesadilla de la virgen de las rocas enamorada del padecedor del mal de piedra.

ANEXO 1.19.: UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA

*Al abate Calemborg
Y a Martha Isabel Moia*

«Sólo falta el orinal de Dalai Lama»
LICHTENBERG

Quien versifica, no verifica.
Vates de toda laya:
no versifiquen.
¡Verifiquen!
–Entre entrar y salir se nos va la vida, alumnos míos de aluminio inoxidable.
Aristóteles atravesó la escena en estado crepuscular, desnuda, con un cirio en la mano.
–No hay salida, alumnos. Salgan, aluminios de feldespató.
–¿No hay saliva? –Al Cojete.
–¡Cuándo no! –Perichiclets sacándole la lengua a la que tan sobrecogida quedó que al futurismo adhirió,
vestida de marinetti y haciendo ochos en un paisaje de nieves negras como un grumete ceceoso en la guerra de
cecesión.

BETTY LAUCHA

Bety Laucha se echó a perder porque siempre estaba haciendo de las suyas. Pero el hecho de que Mecha la
manchara lo apechugó, puesto que estaba al acecho del afrecho.

LA ENTURBANADA

Aunque turbada, la enturbanada se masturbó.
Torva caterva de mastinas pajeras, grutas agrietadas, culos pajareros, ¿sabréis piafar con un pífano?
Dame Coja alzó la manco.
–¿Por qué rutilan tus ojuelos zarcos? –dijo el Zarlóro de todas las recias a la coya de verdad, semoviente
y constipada intrépida del cantar de una raza.

LA QUE SE DEJÓ POR LA NOCHE

–Vení, Démeter, que te la meto –dijo el mirón en do menor.

LA QUE POR UN CISNE

Total estoy = Tolstoy

Rió el loro al ver a Leda encamada con un cisne.
–Y vos dále que dále 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.

LA PAROXÍSTICA

La venusana y la venusopla llaman
a la postura 66: melónica,
a la postura 9: chíflica,
a la postura 11: please,
a la postura a: alhaja,
a la postura í: alhelí,
a la frígida: alhelada,
a la coñicorta: ranura de la ramera,
a la abadesa: cerveza,

Con manubrio de cinabrio dibujó Cimabue a la ciclista Clío de Mermerodes;

–merma el jabón –dijo el libertinajo en tinajas de Guanajuato. Culomancia de damajuanita atiborrada de congrio, de ceros, de sus madrecedas, sin ambajes, por verde ensalmo de verdiparador cabe el broquel bró-bró.

–¿Quién brobrobra en la noche? –dijo sin brío ni brea pero con doble oblea, Galatea (subiendo con la tea de su tía Lea).

Para desatigrar a su tigresa;

para piramedar sus medos, y que se desdieden sus miedos; para desapanar a la enana entre pinos –suspira Piria, supina Pina, faló la falúa en la falleba;

–justito, Justine: en el jusodicho, pelumoja-dorrito, reflantario, aleteante, ying-yang, ping-pong, meto-saco, sacmet, tsac,

–el tsac penetró por la falleba justito ¿mojadita? ¡plum-metsac! ¡más-metsac! Y tsac y

–por ahí, sí, just, píf, páf;

–supong quel tsac tlamet laloc; más jus pong pen por yá jus, ¡yajúslaloc!, ¡alborozay!

1970

ANEXO 1.20.: LA JUSTA DE LOS POMPONES

–Para los inversores: mi mirra, mi cimitarra –cantó Josefina.

–¿Quién canta como la estatua de Balzac por Rodin?

–Es Josefina. Se cree el «doble» de la Pavlova o de Pavlov. Se cree Concha Espina o Concepción Arenal.

–Mami, ¿qué son los inversores? –dijo un pomponcito.

–Sos chico para fundar el *Telégrafo Mercantil*. Entonces, ¿cómo ejecutarías en el stradivarius un análisis estructural de la frase de Josefina? Pues Josefina dice, como te habrán contado 52 pajaritos, que el tiempo es un pompón de oro.

–El tiempo es un moño en el culo –dijo uno de cara de culo.

–Hay cada cara de culo que mejor me callo –dijo Caracalla.

–¡Qué lindo, mamita! El tiempo es un taponcito de oro (es decir bañado en oro, ¿verdad, mami?),

En eso pasó Josefina vestida de Cicerón.

–Mirála. Borracha como si fuera de cónsul a Madera –dijo un pompón de madera.

Dedos señalaron a Josefina:

–Es un pompón de la calle.

–Una pompona de la vida.

–Una pomponzorra.

–Una merepompontriz.

–¿Quién habla? ¿Quién carajos habla? –dijo la decana levantando el auricular.

–Concha, esta vez te lo rompo en serio –dijo la voz del teléfono.

Concha Putí puso cara de llamarse Manuela y se rascó,

¿Nadie vio a los inversores? –dijo Josefina mientras cuatro hombres iban y venían hablando de Miguel Ángel.

–¿Por qué te gustan tanto?

–Por su varonía.

–¿Los inversores te dieron un afrodisipompónico?

–No los nombres que se me hace la boca agua. Los amé en cuanto dijeron *cojinetes*, *rulemanes*, *cremalleras* e *hipotecas*. ¡Por ellos me jugaría la rótula, el culo y la muñeca!

–Tu vida es un viva la pepa –dijo la Pepona.

–¡Un mensajero! ¡Y me trae un pompaquetepón! ¡Y de los inversores! –gorjeó Josefina, ebria de cojinetes y largos plazos.

–Fijate con esmero y aplicación las regalías de los cosos –dijo un pompón que ya se desmenuzaba de viejo y que era, precisamente, la bisabuela de Josefina.

–¡Pompuelita! ¡Qué lindo! ¡Qué stress!

–No sé para qué te servirán estos anticonceptivos sin pies ni cabeza. ¿No será una bomba?

–Pero si es un juego de salera y pimentera en forma de viejo hábito que no hace al monje –dijo Josefina saltando como una pelota y hablando cada vez más rápido de Miguel Ángel.

ANEXO 1.21.: EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN

*a la Princesa Palatina
y a Chichita Singer-Calvino*

–Se dicen intelectuales, gente de letras, cagatintaschinas, y qué sé yo, pero desconocen los avatares de los 280 aspectos de la erotología china –dijo el erotólogo, calígrafo y polígrafo chino Dr. Flor de Edicho Pú.

–Papita para 280 pedritos –dijo Pedrito 69.

Tote (esto es: el hada Aristóteles) sonrió verdemente a Joe Cefalúdico. Un temblor le bajó de la sonrisa al anca de jaca regia. Tras un abrise la bragueta, Joe le descerrajó una vertiginosa emisión con su crinada pistola, cuyo robusto cañón infaliblemente encontraba el blanco y el negro.

–¡Cuándo no mostrando su dalequedale! –dijo Zacarías Bienvenido Cipriano–. El mío es más tremebulto y sin embargo no me quito el corset delante de todos.

La autora del Organón miró al erectísimo Lord John* con una fijeza bella como el naugrafio, infrecuente como la piedra filosofal.

–¡Eso se llama mirar! –dijo Joe–. Y con lucidez candente, igual que una doctora. ¿Qué consecuencias sacás?

–¡Qué preguntas las tuyas! –dijo Urraca von Cognac acercándose a Zacarías Bienvenido Cipriano a fin de seducirlo y sustraerle el corset y viceversa.

–Con esa voz de calentapiés y esa mirada de salamandra, tiene el privilegio de preguntar lo que le apetezca –dijo Tote dejando que Joe le aguara deleitosamente la anacrónica fiesta de su honor immaculado.

–Hada virgo, ¿no estás muerta del susto? –dijo Zoo.

–No, estoy muerta de ganas –dijo Totelita poniendo cara de nenita disfrazada de infanta vieja disfrazada de puta disfrazada de Bosta Watson disfrazada del general Giorgio Basta.

–Pedrito pide psilencio –dijo el pericón nacional–. ¡Qué hable Flor Frígida! Que Flor de Perversidad nos inculque la pornografía por Antonio Macía. Por pirómano, por pijómano, por polipijista, por pornodidascalus, por Pisanus Fraxi, por Petronio, por Panizza y por potros, el profesor Sigmund Florchú es mereciente de nuestra verde atención, aun si su perorata perornada y paralelepípeda incluye loros, cojas, enanos, priapistas, vaginillas aristotélicas, heraclitorideanas y ecuatorianas.

Aplausos briosos y brioches. («No apalaudan, pereversos», pensó Peripartouze.) Y luego, el silencio.

Chú abrió la boca como un caballo con sombrero. Mal leeréis lo que dixo recamado con ademanes de mierdra especiosa y con un viejo vestido prestado para la ocasión por Bostadora Waterman:

–Sras:

Sres:

Sris:

Sros:

Srus:

En la China y en las islas Sandwich, nuestra educación sexual sabe perpetrarse por medio de tres vías. No hace falta que sonrían enigmáticamente por más que hayan adivinado que acabo de aludir a Priapo, a Gummo, a Zeus y a cebita.

Volguemos más cante jondo en las trimentadas vías paralelas del coñito áureo y del miembro, el que se ubica campechanamente, aunque no de una manera pragmática que, justo es decirlo hubiera sido infalible pero también montaraz, procaz, celeste, bordada a mano, filigranada, de luz natural, soez, carente de las más elementales normas de higiene aptas para los equinoccios, para los soliloquios, bajando un poquito la misma luz natural de ese cuarto amarillo (o no) que llaman *clandestino* y en el que reina la murciélagu del lupanar. Esta dama sabe consagrarse a ciertas labores de pacífica penetración a las que ya Leibniz había aludido, y que tanto se asemejan a una manada de gansos pero mezclando los sexos que no son siempre todo lo apretados que se quisiera, en ocasiones aparecen ciertos flecos que conviene suprimir pues aluden al *ego*. Porque en el taoísmo japonés el ego es anulado en un quitame de allí esas ojotas (por no hablar, damas y caballeros, del mal de ojota).

Aplausos a más no poder. Enceguecidas por los gases lacrimógenos, se tiran al suelo, se cortan en fetas, se empaquetan, se estampillan y se encomiendan.

Él continúa como si nada (así es, en efecto):

–... a fin de conducir los de la lengua del propio ritmo hasta el cerebro.

–¿Quiénes son los *los* que dice usted que le dea al cerebro? –dijo Cojatao und Taxi-Flit.

–¿Los *los*?

–¡Cojus interruptus! A nadie se le ocurre pensar que nada le importa adónde mandás tu zurda líbido desde tu loca catrera –dijo el Peri-arengador Ut eructando según los 289 aspectos de la zoología orientista.

Cojacatrera se ruborizó por primera y última vez en mi libro. Por eso dejó que Flor de Cris-Cras tomara la palabra para dar con ella una vuelta manzana.

–Los *los*, *chère*, Vacogina, son, en los hombres de impermeable el esperma, y en las mujeres menstruales, la menstruación y las secreciones secretas que vosotras, pícaras, consagráis a los dioses –si quedó alguno– del pubisterio de la Noche.

Tanto en la China como en el Perú, los niños, junto con una hoja de té, dados, el cubilete y las ubres completas de Mallarmé en veinte tomos, compran, también, siempre, una docena de concubinetas frescas, con las que ejecutan, ejecutan, ejecutan, ejecutan...

–¡Basta! –gritó Bosta y las cigüeñas de Jaén despertaron sobresaltadas a fin de cambiar de pata y volver a dormirse en Jaén.

–Jusmente –dijo no poco polígrafamente el dicharachinador. –Repito: precismanchú, cara Bosta, raza Bostacara.

–¿Bostacára právda crasávitzza jarashó? –dijo Gummo.

–¡Seguí, pichino! –dijo Peri Huang (and two) cerrando su kimonoloro con un certero golpe de ojota.

–I say what Chinese sex is, don't I? –qu'elle dit, la Pucelle de Shangai.

–More Perotic para Pedrio! –dijo el loro de oro encendiendo una patita de incienso. Un intienso perfumierda se alojó gratis en el ingrato recinto.

–E pur si muove –dijo Zacarías Bienvenido Cipriano– ¿no es verdad, Urra?

–¡Hurra! –dijo Urra tirando por la ventana el corset de Chispíj, cuya naturaleza movió la admiración del mundo.

–¡Flor de trapijuarius! –dijo el Chumintang bailando un tang–. Bien, bienito, bienculito, ¡mm!, ¡qué milímetro!, ¡cm!, ¡qué centímetro!, ¡H₂O!, ¡qué agüita!, ¡cf.!, ¡qué parangón!, ¡ídem!, ¡quien lo mismo!, ¡op. cit.! ¡no me opongo si te citan a troche y moche toda la noche!

–Mister Flower, tell me why the Erotic Aspects of Chinese Culture are so short? –dijo Miss Ensimismith.

–Oiga, esta china –dijo el embajador chico–. Vea que

(aquí la chunoteca se pasea un dedo presuntamente afilado por el cuello en tanto su bocachina trombonea una pedorrea que la muerchu interruptus- y tan real es esta Presencia que a chuno le tiembla la mao y unoch se vuelca encima el Basho).

–¡Chanчу! ¡Se mancó el esmóquin blanco! –dijo la fantasma de la Coja.

El professore Fiore Chuti asió el ramo de flores que una niña de moñalbo en el cabculo le entregó en nombre del miembro homólogo de la colegiata. Aunque vulgata, la ceremoñata hizo llorar a Azucena Tote, que recordó su infrancia en casa de abuelita Fedra. Primito Hipólito metíame su hisopo en el culpólito. En cambio después. Pero no quiero precipitarme –pensó Tote mientras Joerecto le explicitaba, gestualmente y callando, el propósito de que su susodicho ingresara en el aula magna de la Totedeseante que tentaba con la su lengua que, rosada pavlova, rubricaba ruborosa la cosa, ruborezándole a la cosa, rubricabalgando a su dulce amigo en sube y baja, en ranúnculo de hojas estremecidas como las vivas hojas de su nueva Poética que Joe Supererguido palpa delicadamente, trata de abrir, que lo abra, lo abrió, fue en el fondo del pozo del jardín, al final de Estagirita me abren la rosa, sípíjoe, másjoe, todavía más, y ¡oh!:

–Joe, ¡llámame Lola!

–¡Llámame puta!

–¡Y que viva Alicia la de las maravillas!

Lola, nuestra reina *per semper* decúbito dorsal en el corazón de las alteas.

ANEXO 1.22.: LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA

*a Gabrielle D'Estrées
y a Severo Sarduy*

El saltador de caminos era la imagen de la ducha en persona.

Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad.

Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal como un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina –con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda.

Desnudo como una musaraña, Flor de Edipo Chú reía de los consejos superfluos que nadie le daba.

De repente tuvo ganas de pasear por este texto y telefoné a Merdon y Merdon a mí.

En caso de que el lector haya olvidado el recinto por donde Chú se pase encinto, Merdon advierte que es el mismo de antes: la boutique de Coco Panel, quien, como va vestida (no va puesto que está sentada) parece un gordo desnudo. En cuanto al Dr. Chú está desnudo (en verdad, va y viene hablando de Miguel Ángel). El sinólogo se arrastraba cansino porque toda la noche había cabalgado un caballito de calesita.

Chú no estaba contento, en Alabama de la negra demonia de la verdad sea dicho. Y puesto que fumaba un puro, se esfumó. Así antaño el pirata Apocalipsis Morgana se eclipsó porque Fata Morgana lo desnudó.

¡Qué damnación este oficio de escribir! Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada.

Recuerde el lector encinto que nuestro recinto es, siempre, la botica rococó de Cocó Anel.

Ahora bien: el violador del doncel de otrora, Fleur d'Oedipe Chú, fue Múmú de Pistacho. Por su parte, Cocoloba fue la secuestraria de la mujercita Puloil. Pero es en vano que busques, lector, a estos persopejes, pues ellos, los asaz nudos de ventura Jercita y Múmú, fueron asados a la parrilla por una horda integrada por dos ancianas antropófagas de 122 años, pertenecientes a la tribu Bú-bú, de Dentáfrica.

¡Qué damnación este ofidio de vivir! Una se abandona al alzán subjetivo y hete aquí –¡tate!– que es un quitame de allá esas azafatas, vos y tus petates se van penando por Dentáfrica. Pero no. Estamos en la fricativa y en damero Pampam. El malón amotinado de pigmeitos Bú-bú se arremolina al unánime grito de: ¡Viva Alicia la de las maravillas! Pero Pancho Panel no se arredra. Como buena mierdra, Pancho Panel medra. Además trae una radio a transistores oculta en una oreja de su lujosa Cangura Benz. La radio emite morfemas deleznales y siguientes:

–¡Dalé Coco, dále Coco!

y

–¡Usá el derecho de pernada, tarada!

Continuó.

Cuando Coco Panel afrontó al malón con pigmón* amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino –Pietro Aretino– con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabé el trabuco del oso que se comió mi ossobuco.

Lector, mirá que yo también me aburro.

40.000 mini-plegms frenaron la motocicleta Hardley-Davidson (donación de André Pieyre de Mandiargues) y se cayeron de culo volcando de paso una pecera llena de guajolotes, quetzales y ocelotes (donación de Octavio Paz), de musarañas (donación de Pabst y de Trnka), y de fotografías de famosas hetairas (donación de las enanas del circo de Circe a las que Martha Moia dio lecciones de buen tono y de heurística).

Continuó.

Un guerrerito Bú-Bú da 132 pasos y avanza medio milímetro, ¿sabéis, niñitos, quién es ese señor tan chiquitito? Nada sabéis, lo sospechaba. ¡Oh, bestias!, ¡oh flores de verde prado! Deduzco que tampoco sabréis el responsorio a esta preguntancia: ¿cóge Adela un ramo de asfódelos o es un ramo de asfódelos lo que coge a Adela?

El guerrerito (os lo digo, ignaros) es el emperador.

El emperador se prosternó a los sonos del «Vals del emperador»; asíó el micrófono; se cayó adentro; fue extraído del micrófono; se pigmeó de risa cuando el último ministro le telefració en pigmorse:

–Esa que cigüeña blandiendo un arete del Aretino se parece a un minarete manchado con clarete y con lo que Vuestra Majestad imagina.

El emperador secóse los pañales y la pelerina (donación de Gogol) que se le habían mojado en la jocunda pigmeada; se echó al gaznatito un dedo de muñeca de whisky con sabor a frambuesa y, ni gazmoño ni mojigato, pidió la palabra. Alguien le dio una cajita. Hablóle entonces a la gran sinpítoca:

–

–¿Quién sos, ché? –dijo la monstrea desde el bolsillo manierista de su suntuosa Cangura Benz.

–Soy el Divino Mascharita de Sader, rey del Pigmorf-Histeriamocos-Motel (rarefacción central; sueño de la ducha propia; sala de pingmeo-pong-meo; biblio-teta; pelos de virgen; pasacalles; moños; pompones; cintitas en güelfo de Marta Cibellina; etceterita).

Encima del etceterita, quiero terminar. ¿Así? ¿Sin arrojar unos adjetivos a los que aprecian en el escritor las facultades descriptivas e instructivas? Aquí van:

El bello, el aciago, el dentáfrico, el postrimero *Rex Pigmarum*.

FIN

Posdata de 1969. – La supieron los discípulos de Orgasmo, autor de una adamantina chupada de medias al loquero cuyo título mis pajericultos lectores conocen.

Posdatita de 1969 y 1/2. –Nada he incorporado a esta reedición. La repetida lectura de Baffo, Aretino, Crebillon *fiis*, las memorialistas anónimas (princesa rusa, cantatriz alemana), me deparó la comprensión de esa alegría. Algunos –yo, la primera– me reprochan el «realismo»: situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierto, la verosimilitud torna mi relación intolerable. Pero ¿no habrá nunca un espíritu valiente? 28.000 anonimitos no pudieron doblegarme. La verdad me es más cara que Platonov,* quien sintió como nadie lo trágico del destino pigmeo.

1970

ANEXO 1.23.: EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA O EL PREBISTERIO NO HA PERDIDO NADA DE SU ENCANTO NI EL JARDÍN DE SU ESPLENDOR

I

–¿Para quién es esta patita? –dijo la Coja Ensimismada.
–Para el doctor Bernard Shaw, mi pedicuro –dijo el famoso loro Pericles.
–No digas loradas –dijo la pavada para una infanta enjuta.
–O.K. la patita es para Patoja –dijo quien vale un Peruquito.
–¡Patoja! ¡Qué nombre! –cojió con envidia la Ensimiscoja.
–Anoche reí con mi amigo reidor, el genial Buston Domecq. La risanta empezó cuando me(nos) acordé(mos) del título con que tradu(lueñe) al esp(uto) un liebrejo del inexist(eta) Apestolio France. Me(o) refier(x) a «El figón de la reina Patoja» –dijo el polígrafo calígrafo doctor Flor de Edipo Chú.
–Si por lo menos me llamara Mecq la risanta –jo con envidia la Coja.
–Pero Pérez –dijo el calígrafo.
–Para Pérez, para Pekín, para pekineses, para Pinkerton, para Pizarnik –dijo el pizarevitch Alexander Pericoff.
–El doctor Pérez se recibió de perito-traductor en la Universidad para muñecas oppi de Papuasias –dijo Chú.
–Para Papuasias –dijo el Golfo Pérsico antipedófilo con su maletita en su patita.
–Pérez tradujo *La rotisería de la reina patoja* –codijochú.
–Para Patoja con amor –dijo el pediculus pedículo antes de subir al pedicular.
–¡Pérez! ¡Qué nombre! –dijo con envidia la pedicoj.
–¡Pérez! ¡Flor de perito! –dijo, en Alabama, Flower.
–Para Periquito el perito –pidió, promiscuo y pedicecuo, el pendiente pediente.
–Pérez pergeñó, hace año, una autobiografía del Mono de Tucídides –joñó Fleur de Gyp.*
–Tucídides: condenado por Pericles al ostracismo –dijo, tragando una ostra nuestro Pericles de verdurita, hijo de Xantipes y de Mary Sócrata.
Para más perorar, juná el Larousse, hipócrita lector, mi bolu...
Fabló la pedicela ensimismada amenazándolo con medio pie; odredes lo que ha dicho:
–¡Picosucio!
Vos, lector, pedís diálogos, no paisajes. Pero en este lago caen lamentos, palabras, nombres, yo no sé lo que he oído, solo digo que ahí estaban los que miran con ojos de un color imposible.
Sobre la pista del *Circo Circe*, avanzaba Periósuro por el hilo de la noche, donde un vulgo integrado por capitalistas de pista prometía alpiste de oro al que, cual niño verde, se abandonara a la cuerda floja. Y todo con el propósito dudoso de cortar la flor azul de la locura. Fabló Lorín Lorinez, odredes lo que ha dicho:
–¿Qué es esta pelusa qui parló?
–Soy yo –baluceó la miedoja envuelta en capa roja–. Apriesa, Lorín Lorinez, pues el día es exido, la noch quería entrar.
Hacia los cojines aléjase en su cojín la cojifea o la corifea cuyo derrotero son los confines. ¡Cuerpo a tierra! (se autodice), mientras una pandilla de imaginados la desnudan entre risas y ex-Marco Abruptos.
(Las marionetas, la memoria, lo mismo). Pericles se entreabre el pico:
–¡Coronela cojibara! ¡Hasta en las tetas tenés pelos, igual que Cisco Kid! ¡Orgiandera perniabierta llena de permanganato! Papusa inane: tu peripatetismo te arrastra a bailotear pericones cual perinola de Perigord. La

verdad, papusa: no servís para mostrar la perlita, ni para oír a Pergolese, ni siquiera para parafrasearme a mí, que soy un pobre periquito que perora para Pizarnik y para nadie más. Porque yo no peroro para voz ni para Perséfone. ¡Pedrito se caga en Perséfone! Aunque me dean un pirulín a transistores, me cago en Perséfone.

–Tertuliano, esta vez te lo rompo en serio –dijo la Coja dejando de lado su cojera.

–No lo joda. Stern ha dicho a un loro:

–Pos me llamo Pancho Percha; pos por qué no se van en un periquete al carajo –dijo Peripancho tocado con un sombrero mexicano. En tanto su pico deterioraba una tortilla de verdurita, papita y mole, disparo –bang, bang y pum, pum– al divino cojete con un trabuco trabado en Pernambuco por un oso que le comió el ossobuco.

Pasó un hombre-sandwich quien no era otro que don Naranjo:

–¡Concurran a la fiesta de los literarios! *Fiesta Mihi Letrinas Puto*. ¡Orquesta de oriflama y orina de Alabama! Leerá *El Manco* su enguantada autora, la Coja...

–Llámeme Alfonsina, Gabriela, Delmira, qué sé yo –dijo la sucinta.

–Llámeme Barón Meón –dijo, partiendo para Persia, con monóculo aunque orinando a cuadritos, el loro Meón de Elea.

–¡Patócles, esta vez me levanto! –dijo No-Alfonsina desde una repentina canilla.

–¡Qué rica lengüita! ¡Si Rabelais te conociese, cuánto llorare! –dijo el pedante color de albahaca.

–¡Mierda en bruto!

–¡Rengaccionaria! ¡Orinera en tierra! ¡NI siquiera sabés forrar el Periquillo Sarniento! –dijo el loro feroz a la abuela Periquita Coja.

–Por mil velas verdes, ¿qué ocurre? –espetó el Hada Aristóteles que acababa de entrar y no de salir.

–Para esa periparlapario o te periclito por pernicio non grato –dijo la coja copernicana.

–Pa-para-paparapapa. ¡O le das rica papa a milorito a ella adicto, o se lo cuento a mi familia y te encierran en la Parabalada de la cárcel de Parareading! –dijo el pisaverde Lord Parafred Parougla, hijo de La Gioconda y de eso que perdían las cañerías de su casa.

–¿Quién inició a Pericles en la literatura? –dijo el doctor Chú alarmado por la verdifusión de la cultura de papas.

–Hilda la polígrafa –dijo la paralelepipedo.

–Sos menos que una papagaya sonada por un natural de Papuasía coleccionista de patitas ortopédicas de pájaros. Pare el oído, doctor Parachú, porque voy a penetrarlo con la verdad verdadera.

–¡Pataputaplún! –dijo la coja cayéndose de culo, rompiendo de paso el mismo.

–¡Parapatitapumpum! –paradijo la parabesiola.

–No parafrasee a Chang-Genet, cojamarada, y deje que la deliciosa urgencia de confesarse que muestra Pericles haga eclosión inmediata.

–No se jacte en términos parasicolocos –dijo el ente del plumerito verde en el lugar del corazón–. Mi pareja de iniciadores fue solo uno: Casimiro Merdon, el zooterótico.

–¿Qué te hizo Merdon? ¿Qué número de teléfono tiene? –dijo Jimmy Churry.

–Si no recuerdo mal, Merdon copulaba a diario con las especies superiores de su zoolarén –dijo el Perotikón–. Pero su partequino parasolombra era el que verdemente suscribe.

–Y yo que me lo llevé al río al Pericles creyendo que era platónico –dijo el hada Aristóteles.

–Paraplatónico me alcanza lo que me enseñó el de la sortija cuando frecuentaba la calesita. (*Riendo*.) Me acuerdo del poema que me consagró Gertrude Stein y que en el fondo la consagró a ella. Así reza el poema de la gorda:

Tu rosa es rosa.

Mi rosa, no sé.

–Su Pericles es un pirópata –dijo Chú disimulando mal su admiración por el coso parlante.

–¡Vayan al Ubre y al Prado y verán mi abolengo! Inclusive Ana de Abolengo fue mi tía y la apóstolica Isabel –la de Colón– fue mi madrina. Cada vez que pasaba cerca de una de sus axilas yo la llamaba Reina Patufo. Hasta que la muy mierda me dio una paliza delante de Colón, de Magallanes, de Cortés y de Moctezuma. Y todo porque le pedí diez centavos motejándola cariñosamente de *escombro gratis* y de *epistolita a las pishonas* –dijo el aristócrata color pastito.

–Tan chiquito y ya maneja nombres innobles como pianos. Y los dice en un tris –dijo el Dr. Chís.

–No hay dis sin tris –dijo nuestra coja cada día.

ANEXO 2: Palabras inventadas en La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa (en *Prosa completa*, 2014, pp. 91-161).

No consideramos los nombres propios, debido a las licencias que estos tienen en la comunicación cotidiana (salvo aquellos que aporten un sentido al texto por su situación contextual). Tampoco se agregaron las palabras en otra lengua, aunque se encuentren escritas con incorrecciones ortográficas visibles; asimismo, no entrarán en este anexo las onomatopeyas y alusiones a sonidos.

- 1.1. En **ÍNDICE INGENUO (O NO)**: “Helioglobo”. Las palabras inventadas son nombres propios, como “Heraclítoris” o “Igitugés”.
- 1.2. En **ÍNDICE PIOLA**: “Desolativo”, “Helioglobo” “textículo”, “Abstrakta”, “alabama” (en minúscula) y “heraclítoris”.
- 1.3. En **PRAEFACIÓN**: “voluptad”, “respodencó”, “lalog”, “afligente”, “kioto” (en minúscula), “Lectoto”, “lecteta”, “aprobamierda”.
- 1.4. En **ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDIÓ V.**: no encontramos palabras inventadas.
- 1.5. En **HELIOGLOBO —32—**: “febmarzo”, “monodúctil”, “aconeja”, “mallarmearme”, “hipogrifa”, “morguenática”, “desgansó”, “madruguiastas”, “narracionó”, “delisiada”, “bramaputeó”, “chupaglor”, “escrushante”, “poligriyo”, “perilustre”.
- 1.6. En **LA PÁJARA EN EL OJO AJENO**: “pajareril”, “momoscas”, “sasalen”, “pijón”, “bichofeos”, “Audistas”, “mosquéjaro”, “A prepúcito”, “esterlinda”, “susobicho”, “sueñera”, “desabrochadura”, “pajloc”, “maelstrón”, “cositinas”, “lacanón”, “pirandelear”.
- 1.7. En **LA VIUDA DEL CICLISTA**: “blenojaco”, “esputín”, “verdín”, “morosaverdemente”, “papa-crea-soda”, “Jicorar”, “humoro”, “jibir”, “jibarita”, “divinox”, “pericolador” “malcojida”, “buta”, “pisaverde”, “ciclíope”, “chillonó”, “Hermanco”, “librium”, “vates-closet”, “occiputos”, “orienputos”, “susobicho”, “entrecoja”, “novebosta”, “bostial”, “hermanca”, “sardanas”, “melifluencia”, “picocteau”, “esputeando”.
- 1.8. En **EL GRAN AFINADO**: “volcánvelorio”, “vicariolabio”, “pacaladiario”, “vacablufario”, “panyulillita”, “comilonte”, “lascivodemonios” (lacedemonios), “pubisterio”.
- 1.9. En **INNOCENCE & NON SENSE**: “escriborrotear”, “escribómanos”, “satiriósicas”, “vespasiona”, “tiritiri”, “bailuzqueó”, “pihanon”, “estreculiestrellamar”, “cólerra”, “magüer”, “rebuscapitos”, “feldmariscal”, “autumnales”, “mamertas”, “anculo”.
- 1.10. En **ABSTRAKTA**: “Estúprida”, “parafrenética”, “quesíqueno”, “mierdapercha”, “papórea”, “parapajita”, “papurino”, “latinicaja”, “loróscopo”, “loroscopulo”, “poropio”, “verdaje”, “horoschata”, “agratecerá”, “etruscoja”, “vejtida”, “cojaco”, “dij”(dijo), “dichu (dicho), “hechu” (hecho), “trechu”(trecho), “tintineadores”, “tetepones”, “tesitadores”, “popí”, “calavó” (clavó), “chuno túpuco” (chino típico), “Ojochú”, “parapá”, “paraligeropezculiferineo”, “decojitada”, “pompuelita”, “dichú”, “chuansioso”, “eudemos”, “nicómico”, “amicoja”, “¡Alsucio y loroano!” (Alsacia y Lorena), “dijoc”.
- 1.11. En **EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS**: “desparten”, “culiilicita”, “autolió”, “corroborobó”, “espiroqueteó”.
- 1.12. En **LA POLKA**: “enamoriscado”, “cojesme”, “clergymnasta”, “tutubeantes” (titubeantes), “pejecutivo” (Poder Ejecutivo), “Res Púbrica” (República), “apatría” (una patria que no lo es) “homogenua” (homogéneo e igual), “armierda” (armada), “Merdón” (Perdón), “escolaso”, “cujus”, “camierdote” (camarote), “cogyman”, “crérculo”, “batuke” (batuque: lío, escándalo), “superculíferas”, “nietzchedades” (nimiedades), “dinoche” (día y noche), “nodía” (noche y día), “cújito turrat” (cúbito ventral, pero con el agregado de “turro”, que en Argentina es quien se dedica a la prostitución, o una persona malintencionada), “otario”, “trapense”, “desartre” (desastre y Sartre), “encajamar” (encajar, encaramar), “peneliza” (pene y paliza), “moñacojeña”, “gripando”, “priapitman”, “turututú”, “nodioche”, “cuagando” “hodorono”.
- 1.13. En **ANUNCIO**: “FUMECALIBÁN”, “P fav” (Por favor), “Fr.” (Presumimos que es el nombre “Francisco”, que se menciona líneas antes), “aranculo”, “quiglobo”, “bramaje”, “microscópek”, “perfumo”, “idiosingracia”, “Yotúélnosotrosvosotroellos”, “atanguece”, “cacofonea”.
- 1.14. En **CINABRIO EN CIMABUE**: “barbazulmente”, “euskuramente”, “abortadora”, “bapata”, “batapa”, “Biseos”, “Jijón”, “súbito coxal” (cúbito dorsal), “Innidad”, “victuallas”.
- 1.15. En **DIVERSIONES PÚBLICAS**: “satisfehaciente”, “metejeoneado”, “cregyman”, “cojesme”, “clererguido”, “de cujus”, “camierdote”, “cogyman”, “cojtorra”, “susobicho” (susodicho), “superculíferas”,

- “nietzschedades”, “dinoche”, “nodia”, “cújito tural”, “otario”, “desartre”, “vivarabicho” (vivaracho y bicho), “encajamarle”, “peneliza” (pene y paliza), “Hodorono Rivadavia” (Comodoro Rivadavia), “quécarajo”.
- 1.16.** En **ASPASIA O LA PERIPECIA**: “Ní”, “nefirmó”, “cuicidio”, “culbuta”, “fadruga”, “festilugio”, “catamitano”, “Nepote”, “fet”, “caligrafofo”, “culirrotas” (por “culirrotas”, que tampoco se encuentra en el Diccionario de la Lengua Española), “pegalotodo”, “verdijo”, “loroamor”, “marechalizó” (presumimos que es “materializó”), “psicopatita”, “plumiferón”.
- 1.17.** En **LA ESCRITA**: “drema” (madre), “enturbiasta” (turbio o turbado y entusiasta), “dijCo” (dijo Coja), “pedólar”, “dicorso” (discurso), “contraculo”, “predigritababá” (predicaba, gritaba y alababa), “esperculanza” (esperanza), “andreidas”, “pernal”, “persopeje”.
- 1.18.** En **LA SIRINGA DE LAS DAMAS FENICIAS**: “alphonseallechusmeante” (Alphonse Allais), “áido verdi” (Aída, de Verdi), “toscareja”, “bragubta” (braguetta), “jádico” (jodido y sádico), “Contestete” (conteste), “preguntancia”, “cacadémico” (caca y académico), “pregunchú” (preguntó Chú), “Li Poe jemplo” (Li Po y Por ejemplo), “Putayayayaiaiaiaiaiaiy”, “sabredes” (sabrán ustedes), “dixe” (dice).
- 1.19.** En **UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA**: “paxarito”, “enjinta” (encinta), “venusana”, “venusopla”, “melónica”, “chíflica”, “alhelada” (alelada y helada), “coñicorta” (coño y corto), “cancerveza” (cancerbera), “bufidor”, “amarrete” (amarre), “computa electrona” (computadora electrónica), “tarantás”, “satisfehaciente” (fehacientemente satisfecha), “muchas Grecias” (muchas gracias), “enaj-pajenada” (enajenada y pajenada), “enrelojada” (con reloj), “enmoñada” (con moño), “minusco” (presumimos que es minúsculo), “chuf-chuf”, “juno”, “junéate”, “libertinajo” (libertinaje), “Culomancia”, “madreceldas” (presumimos que es madreselvas), “ambajes” (ambages), “verdiparador”, “bró-bró”, “brobrobra”, “piramedar”, “desdieden”, “faló”, “jusodicho” (susodicho), “pelumoja-dorrito”, “reflantario” (refractario), “sacmet” (saca y mete), “tsac”, “¡plum-metsac!”, “¡más-metsac!” (más mete y saca), “just, píf, páf”, “supong”, “quel”, “tsac tlamet” (te la saco y te la meto), “laloc”, “jus”, “pong” (pongo) “pen”, “yá”, “jus”, “¡yajuslaloc!”, “¡alborozay!”.
- 1.20.** En **LA JUSTA DE LOS POMPONES**: “stradivarius” (en minúsculas), “pompona”, “pomponzorra”, “merepompontriz”, “afrodisipompónico” (afrodisiaco y pompón), “pompaquetepón” (pompón y paquete).
- 1.21.** En **EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN**: “cagatintaschinas”, “verdemente”, “dalequedale”, “tremebulto” (tremebundo y bulto), “calentapiés”, “pijómano”, “polipijista”, “pornodidascalus”, “perornada” (presumimos que es peor es nada), “heraclitorideanas”, “brioches”, “dixo”, “mierdra” (mierda), “Volguemos”, “trimentadas”, “lívido”, “catrera”, “menstrales”, “monstruación”, “pubisterio”, “concupinetas”, “Jusmente”, “polígrafamente”, “dicharachinador”, “pichino”, “kimonoloro” (kimono y loro), “precismanchú”, “raca”, “intienso” (intenso e incienso), “perfumierda”, “tang” (tango), “bienito” (bien en diminutivo), “bienculito”, “chunoteca”, “bocachina”, “muerchu”, “chuno” (chino), “mao” (mano), “unoch” (uno), “blanquo” (blanco), “moñalbo” (moño albo), “cabculo”, “ceremoñata” (ceremonia), “infrancia” (infancia), “culpólito”, “pavlova”, “ruborezándole”, “rubricabalgando”, “sípijoe” (sí, Joe), “másjoe” (más, Joe).
- 1.22.** En **LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA**: “mierdra”, “encinto”, “persopejes”, “sorcieramente”, “pigmeada”, “plebeyuna” (plebeya), “preguntancia”, “pig Morse” (pigmeo y morse), “cigüeña”, “secóse” (se secó), “gaznatito”, “sinpítoca”, “monstrua”, “pingmeo-pong-me” (pimpón), “etceterita”, “dentáfrico”, “pajericultos”.
- 1.23.** En **EL PERIPLO DE PERICLES A PAPUASIA O EL PREBISTERIO NO HA PERDIDO NADA DE SU ENCANTO NI EL JARDÍN DE SU ESPLENDOR**: “loradas”, “cojió” (cogió y cojeó), “risanta”, “tradu(lueña)”, “esp(uto)”, “liebrejo”, “inexist(eta)”, “Me(o)”, refier(x), “jo” (dijo), “pizarevitch”, “oppi”, “antipedófilo”, “codijochú”, “pedicoj”, “pedicecuo”, “pediente”, “añó”, “autobiografaño”, “joño”, “juná”, “odredes”, “miedoja” (miedosa y coja), “exido”, “noch quería entrar” (la noche quería entrar), “cojifea” (coja y fea), “corifea”, “cojíbara” (coja y jíbara), “Orgiandera”, “cojete”, “sucinta”, “Rengaccionaria” (renga y reaccionaria), “orinera” (“orinera en tierra” es “marinera en tierra”), “periparlario”, “pernico”, “milorito”, “verdifusión” (verde y difusión), “paralelepípeda”, “paradijo”, “parabestiola”, “cojamarada” (coja y camarada), “parasicolocos”, “zoarén”, “parasolombra” (para sol y sombra), “Paraplatónico” (para platónico), “pirópata”, “dis” (dos).