

**María Negroni, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*
Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, colección “El escribiente”, 120 páginas.**

Revelador y novedoso. Para quienes estamos familiarizados con la historia de las lecturas críticas de Alejandra Pizarnik, con lo que la crítica pudo leer en sus poemas, el libro de María Negroni merece esos dos calificativos.

Nos ha sucedido a incontables lectores congéneres que la obra de Pizarnik nos capturase durante años. Y durante años pudimos repetirnos a propósito de Pizarnik el tipo de preguntas que suele provocar una literatura como la suya, que insiste de un modo tan definido y eficaz en nuestra experiencia: ¿por qué me toma y me perturba del modo en que lo hace? (La primera persona del singular es aquí no sólo inevitable sino, tal vez, la flexión más apropiada). ¿Cómo es posible que esos textos logren arrastrarme a una especie de pequeño cataclismo, un trastorno en el que, al menos por un momento —pero un momento indeleble—, el pozo más hondo del propio yo, y hasta las pulsaciones involuntarias del propio cuerpo, quedan comprometidos? ¿Por qué esos poemas, en los que ya podemos distinguir *marcas de época*, resisten todavía, como nuevos? ¿Por qué mantienen el poder de sus efectos, incluso después de que la interminable veneración repetitiva de tantos seguidores produjo con el diccionario y con las figuras más recurrentes de Pizarnik un *kitsch* de lo sublime entre malditista, misticista y enigmático bien reconocible? Nos contamos entre quienes pensaron durante años que alguna forma de respuesta debía estar, como lo anticipa María Negroni desde el comienzo de su libro, en ese raro paso que en la obra de Pizarnik va del arquitectónico lirismo de poemas como los de *Árbol de Diana* al descontrol contra-cultural sin retorno de *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*. Algo debía haber en la economía de esas miniaturas aforísticas de los libros más transitados de Pizarnik, que explicase o condujese al despilfarro procaz y la verborrea violenta de esos otros textos más o menos inéditos, escondidos o póstumos. O viceversa, algo que en la obra de sombra advirtiese cómo leer los primeros libros, los más citados. Dos grandes poetas argentinos, por ejemplo, habían sugerido una pista: “*La condesa sangrienta*”, dijo Juan Gelman cuando se le preguntó qué libro de Pizarnik le gustaba más. Como diría Nietzsche, está escribiendo con su sangre, señaló una vez Leónidas Lamborghini. María Negroni, que no supo de esas declaraciones coincidentes, ha escrito sin embargo un ensayo que las despliega y las explica de un modo que, por lo menos hoy, parece definitivo.

Sangre. La escritura de Pizarnik como sangrado del aquel yo que soñaba “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome”. Para figurar en condensación crítico-poética el descubrimiento de esa bisagra o pasaje, Negroni esparce sobre su libro argumentos y figuraciones de lectura, algunas de particular eficacia: la “alcantarilla” desde donde quiere mirar el mundo la endechedora miniaturista y diminutiva de *Árbol de Diana* es ya, nos revela este ensayo, la boca de la cloaca de Hilda la polígrafa. Y de ese desangrarse, entonces, al sumidero y al cadáver, por efecto del ejercicio de la escritura como “gangrena”, virus, epidemia y metástasis. “La eterna condena del poema: ir en busca del corazón de un putridero”, recuerda Negroni. El único camino franco para la poesía moderna está en el crimen, que es siempre el asesinato de la civilización y la puesta en contemplación de su cadáver, el yo: la cultura, que se ha hecho pasar por naturaleza, muerta. Para quien se tome en serio el camino que Pizarnik había sospechado entre Hölderlin y Artaud, y que —como nos revela María Negroni— trazó su tramo final y decisivo tras la reescritura de *La condesa sangrienta*, no hay margen para que la poesía cultive otro género pictórico que la naturaleza muerta.¹

“He dado el salto de mí al alba / he dejado mi cuerpo junto a la luz / y he cantado la tristeza de lo que nace”, escribía Pizarnik al comienzo de *Árbol de Diana*. María Negroni ha descubierto que más tarde, mientras lee a Valentine Penrose y escribe *su* propia *Sangrienta*, Pizarnik ha sabido que nace no más que el cadáver, y que —ya definitivamente muerto— apesta. No queda sino fijar, congelar sobre él la mirada, hasta la auto-consunción; “hasta pulverizarse los ojos” y clausurar la poesía, es decir el futuro del Sujeto: los restos de “yo” —primero hediondos y finalmente congelados, petrificados en vida— van a parar al fondo, la tumba, el pozo, o quedan emparedados en los cimientos del castillo gótico. “Hace tiempo que [Pizarnik] está cansada de los poemas como minúsculas gemas perfectas. Erzébet “la bella, la espectral” condesa descubierta en el texto de Penrose le propone otra cosa: una fiesta negra donde “ver morir y el sentido de ver morir” actúen “como un ácido”.

¹ En 1965, en la revista mexicana *Diálogos*, Pizarnik publicó *La condesa sangrienta*, una especie de relato poético, escrito tras la lectura del libro de Valentine Penrose de 1963, *Erzbet Báthory, la contesse sanglante*. Pizarnik reeditó su texto al año siguiente en otra revista de Buenos Aires, y en libro en 1971 (Buenos Aires, Aquarius).

Sobre esta aguda intervención de Negroni en la historia crítica de la lectura de Pizarnik, conviene subrayar además algunos filamentos de especial importancia. Vale advertir que estamos ante un ensayo de historia literaria. Quienes compartimenten correspondencias entre registros de escritura y géneros del saber de un modo más o menos rígido y convencional, podrían suponer que la prosa crítica de Negroni poco tiene que ver con los propósitos de la historiografía literaria. La suposición sería completamente errónea. Cuando la ensayista ilumina y describe el trascurso de la poesía de Pizarnik en contrapunto con las tensiones de ciertos géneros de la modernidad —las luces del saber de la era burguesa, la pulsión romántica, las turbias tinieblas del Gótico— revela de un modo históricamente preciso y fundado (y, posiblemente, como no se había hecho hasta ahora) por qué razones específicas la obra de Pizarnik es un momento clave en el proceso cultural del que nosotros mismos, por supuesto, formamos parte (lo que en otras escrituras se nos aparecería como erudición rigurosa, cotejo documentado u otras retóricas laboriosas de la burocracia cultural, respira aquí, en cambio, el perfume definido de lo que cabría llamar pasión por los libros, pasión de los libros: es por la atenta y dedicada paciencia de esa *afección* como sabemos por este libro qué hay en Pizarnik de Becket, de Caroline de Günderrode, de Valentine Penrose, de Masoch, de Sade, de Bataille, de algunos venerados clásicos del gótico, de ciertas tradiciones míticas). Dicho de otro modo, *El testigo lúcido* nos hace saber cómo se vincula la escritura de Pizarnik con nuestra condición histórica o, como lo anota Negroni, con la “sensibilidad contemporánea”. El modo en que, según este libro, Pizarnik resuelve, disolviéndolas mediante una particular recurrencia al gótico, las agitaciones desgarradas de la subjetividad histórica de la que sueña desujetarse, es una lección y un capítulo de historia social de la literatura argentina: el ensayo nos revela cómo cada uno de los “ardides” y estratagemas poéticas de una escritura, advertidos en una lectura entregada al amor experto del poema, dice algo acerca de nuestro modo de estar en el mundo y, sobre todo, *le hace algo* a nuestro estar en el mundo.

¿En qué consiste entonces, específicamente, ese descubrimiento que leemos en *El testigo lúcido*? Responden en este libro algunas figuras formularias de especial eficacia: “un pathos que levanta lo inactual como estandarte y hace de la errancia imaginaria un baluarte *contra la escena iluminada de la Historia*”, anota Negroni; y más adelante: los textos de sombra de Pizarnik son “como el castillo gótico a la sociedad burguesa: una pedrada *contra toda imagen edificante del ser humano*”.² Lo que Negroni descubrió aquí, entonces, es que la apuesta de Pizarnik, ese autoirónico “ir nada más que hasta el fondo”, consistió en tomarse del todo en serio el desafío de la poesía moderna, la que va —digamos— de los románticos a las vanguardias, hasta desmentir cualquier ilusión de efecto utópico, constructivo o bienpensante que pudiese atribuirse al impulso corrosivo de esas políticas de la literatura. He ahí el crimen: ésta, la que yace muerta aquí por el crimen de la escritura de Pizarnik, es la ilusión modernista de la poesía del porvenir. Con los sueños del poeta moderno no es posible hacer nada más que asesinarlos, diría Pizarnik según la lectura que propone este ensayo. Hay un momento del texto en que el hallazgo se explica con especial claridad, cuando María Negroni contrapone a Pizarnik —empeñada en no dejar en pie ni a la mera poesía— con el optimismo de Breton:

En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930), André Breton recuerda un cuento de Alphonse Allais en el que “un sultán, abatido por el tedio, ve danzar a una joven muy bella cubierta de velos. Cada vez que la bayadera se detiene, el sultán ordena a sus visires que hagan caer uno de sus velos. Y así, hasta que acaba de caer el último y el sultán hace una nueva señal, indolente, para que se la desnude: se apresuran a desollarla viva”.

Breton no se desanima; para él, la bayadera —que no ha dejado de danzar— prueba que toda rosa, aun privada de sus pétalos, sigue siendo *la rosa*. Y, sin embargo, lo que danza al final se parece más a ese “manejo de aspecto sórdido” que queda, según Bataille, cuando a una corola se la despoja de sus pétalos. Lo que danza al final, a pesar del optimismo bretoniano, no es otra cosa que un cadáver.³

Una de las claves de esta diferencia irreductible que Negroni ha advertido es la que leemos unas páginas antes, cuando *El testigo lúcido* sugiere algo así como una corrección del mito freudiano de la horda primitiva y del asesinato del Padre: el “fundamento” de esta “construcción” es el motivo del crimen, no de un hombre por otros sino, en la estela de la imagen bretoniana, el crimen de una mujer; pero —ya contra los límites de género del mandato surrealista— este crimen ha sido ejecutado por otra mujer, que, además, en el asesinar a esa otra se autoaniquila, como expediente obligatorio para alcanzar

² Las cursivas son nuestras.

³ P. 64.

una libertad por tanto imposible. En relación con esto, la importancia del libro de Negroni se confirma cuando notamos que se trata de una intervención también respecto de esos otros dos lugares comunes que, como vimos, se articulan en su lectura y resultan así iluminados de una manera novedosa: la relación de la poesía argentina con el surrealismo, y los debates sobre género. “Pensé que los textos ‘malditos’ se erguían, frente al resto de la obra, como un testigo lúcido (la expresión es de Aldo Pellegrini) pero no se le oponían”, explica Negroni en el prólogo: Pizarnik queda inscripta, así, en la tradición de los usos argentinos del surrealismo, pero —como nos muestra luego Negroni en el contraste irreductible con Breton— esa inscripción se configura mediante un giro *en femenino* que traza, entonces, una diferencia radical y profundamente contra-ideológica con esa tradición; un giro que, a su vez, no parece recuperable desde una perspectiva simplemente *feminista* con la que ni Pizarnik ni Negroni tendrían mucho que ver.⁴

Pizarnik ha acatado del modo más fiel, es decir más extremista, el mandato de la vanguardia, diría Negroni, echando la testificación lúcida de esa sombra sobre el sueño luminoso que había perseguido en su obra más visible. Tras ese *sacrificio*, lo que persiste de la belleza, de la rosa, es no más que “un manojo de aspecto sórdido”, “un cadáver textual” con apenas memoria de exquisitez alguna, la ruina del poema; por eso, en otro momento, Negroni pregunta, casi retóricamente, si, ante una poesía como ésta, hay algo que festejar. He ahí, creo, la poderosa interpelación histórica que esta lectura de Pizarnik les propone a los programas de la modernidad literaria: cómo podría haberlo, si se trata de abrir, como lo hace la Condesa, una caja de Pandora; si estamos ante poemas impulsados por “una política del deseo que coincide con una ética del desastre”; ante “un holocausto cultural que no consuela”; ante una escritura en que “el lenguaje inaugura la noche marginal de su infortunio”; ante una poética que “mancha la hermosura intacta de lo no dicho”. Así, este libro permite entender qué quiso decir Pizarnik cuando al final de *La condesa sangrienta* remata con esta frase: “la libertad absoluta de la criatura humana es horrible”. Digamos: la libertad absoluta de esto que la Historia ha querido hacer de nosotros, y de lo que no quiere dejarnos escapar sino en la tumba, es horrible.

Por eso, me permitiría sospechar que ya no tanto en la sola enunciación poética de Pizarnik sino, ahora, en la enunciación crítica de María Negroni, se vislumbra una apuesta cuidadosa, no ilusoria pero —además de prudente— afirmativa, contra los lazos funestos en que hubieron de aprisionarnos las formas históricas de la subjetividad frente a las que se debate el impulso trágico de experiencias como la de Pizarnik. Que ya no sea posible escribir poesía como en la era en que Pizarnik lo hizo, que podamos advertirlo, permitiría conjeturar que tal vez alcancemos a escribir o leer una literatura en que el “yo es otro” de Rimbaud haya dado lugar al reemplazo de la gramática carcelaria de la persona por otra forma de hacernos una subjetividad (o, mejor, de darnos eso de lo que todavía no podemos hablar sino con la noción de “subjetividad”, palabra que una mirada políticamente crítica podría conjeturar anacrónica).

Miguel Dalmaroni

⁴ La figura de la mujer que en el asesinato de otra mujer se asesina, remite en el contexto reciente de la crítica literaria argentina firmada por mujeres a la figura de las “mujeres que matan hombres” propuesta por Josefina Ludmer a partir de su lectura de textos firmados por hombres como “La bolsa de huesos” de Holmberg, *Saverio el cruel* de Arlt, “Emma Zunz” de Borges o *Boquitas pintadas* de Puig. La lectura de Negroni (mujeres que matan mujeres como figura de la fundación imposible de la cultura por el crimen y, luego, como impugnación de las ilusiones del varón de vanguardia) permitiría volver sobre esa proposición de Ludmer, completarla, discutirla, etc. (Ludmer, Josefina, “Mujeres que matan”, en *El cuerpo del delito. Un Manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, pp. 354 y sigs.).