

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**El Silencio de la Palabra o la Escritura Atópica en  
*Caminos del Espejo* de Alejandra Pizarnik**

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y  
Literatura Hispánica

Alumna:

Carolina Alejandra Melys Parera

Profesor Guía:

David Wallace

**Santiago, diciembre de 2004**

**Y yo no diré mi poema**

**Y yo he de decirlo.**

**Aun si el poema (aquí, ahora)**

**No tiene sentido, no tiene destino**

Alejandra Pizarnik,

*Fragmentos para dominar el silencio*

# INTRODUCCIÓN

En el contexto modernidad/postmodernidad<sup>1</sup> discutidos en el marco del Seminario de Grado “(Post) Modernidades Latinoamericanas”, este informe pretende dar cuenta de ciertas categorías estéticas características de estos movimientos.

El objeto principal de esta tesis es el poema “*Caminos del Espejo*” de la argentina Alejandra Pizarnik. Mi tesis consiste en exhibir la escritura atópica en esta autora, y mostrar asimismo, el silencio de la palabra: la palabra que regocija en el no decir. La atopía es la categoría postmoderna a partir de la cual mi lectura se estructura.

Como antecedente de esta escritura, y remitiendo a ciertas categorías modernas, este informe dedica un capítulo a tres poetisas modernistas: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Ellas muestran en sus poemas la inversión del papel de la mujer en un contexto dominado por el pensamiento machista, y en el cual el *logos* y el falo se erigen como conceptos ligados al género masculino y, ejercen autoridad. En este sentido, la categoría de utopía y heterotopía son funcionales a lo que mi informe pretende exponer. Ellas, a través de su escritura, abren un espacio heterotópico en el contexto modernista, el cual se contrapone directamente al espacio reinante, en el cual la mujer ha sido desplazada del discurso intelectual.

Las categorías de utopía, heterotopía y atopía constituyen la línea teórico-argumental de mi informe. Para esto, me basaré principalmente en el discurso utópico de Charles Fourier, en los textos de ideología y utopía de Paul Ricoeur, en la estética de Michel Foucault y la teoría crítica de Roland Barthes. El desarrollo de estas ideas y el consiguiente diálogo entre ellas están contenidas en el primer capítulo.

---

<sup>1</sup> La discusión modernidad/postmodernidad realizada en el seminario de grado se encuentra en Apéndices 1 y 2.

El corpus de discursos literarios que analizaré para presentar categorías propiamente modernas, lo componen *El Cisne* (D. Agustini), *Tú me quieres blanca* (A. Storni) y *Suprema ofrenda* (J. de Ibarbourou). Estas lecturas contaminadas, además con teoría crítica feminista recopilada por Toril Moi.

El objetivo de esta tesis es, finalmente, no sólo dar cuenta de ciertas categorías modernas y postmodernas de análisis, sino instalar una seria discusión en torno al sujeto postmoderno que se desprende de la lectura de la Pizarnik. Un sujeto atópico, que se desplaza a la deriva buscando sentido y cuya escritura (re)vela un significante vaciado. En este sentido es la perversión la que se instala dentro de la escritura para exhibir la postmodernidad como inaprensible en tanto discurso. Asimismo, el antecedente modernista de esta poetisa revela una escritura que se invierte en función de un proyecto moderno emancipatorio, y cuyo discurso se abisma para abrir(se) un espacio diferente a través de la palabra, validándose en el circuito literario y social.

El discurso poético de Pizarnik no busca validación, sino registrar de alguna forma la imposibilidad de decir, registrar el silencio y evidenciar la atopía.

# I. TOPOS: EL LUGAR DE/ EN LA ESCRITURA

## a) LA UTOPIA COMO PERVERSIÓN

La utopía es ese *ningún lugar*, el lugar que no existe. Tomás Moro acuñó esta palabra en 1516 para dar título a su libro, y es descrita por el autor como ‘un lugar que no existe en un lugar real’. Moro inaugura la utopía moderna como proyecto argumental que carga de sentido. En su autodescripción la utopía se sabe utopía y se presenta como tal, generando una relación especular con la realidad.

Paul Ricoeur<sup>2</sup> afirma que la utopía es una obra personal, pues se presenta como creación distintiva del autor. La noción de *ningún lugar* resulta significativa en tanto nos permite sostener una estructura de la reflexividad, desde donde es posible “concebir un lugar vacío desde el cual podamos echar una mirada sobre nosotros mismos.”<sup>3</sup> La utopía, en este sentido, es propiamente moderna, ya que se presenta como un proyecto argumental que carga de sentido y que, a la vez, nos instala frente a nosotros mismos, pero en una suerte de inversión del orden: un orden desviado.

En relación a esto y con respecto a la utopía, Foucault<sup>4</sup> instala como categoría que la define, al espejo. El espejo representa el lugar sin lugar, ya que “en el espejo yo me veo ahí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie”<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Ricoeur, Paul. Ideología y Utopía, Barcelona, Gedisa, 1989.

<sup>3</sup> Ricoeur, Op. cit. p.58.

<sup>4</sup> Foucault, Michel. *Los espacios diferentes*. En: Estética, ética y hermenéutica, Barcelona, Paidós, 1999.

<sup>5</sup> Foucault, Op. cit. p. 435. la categoría del espejo será analizada posteriormente, al referirme a las heterotopías.

Es la utopía del espejo: permite mirarme allí donde estoy ausente, es la utopía como abismo<sup>6</sup>, pero también como inversión en tanto el espejo invierte la imagen en el cristal.

Si bien Moro acuña por primera vez el concepto utopía, esta idea ha marcado el pensamiento occidental desde la Antigüedad. Rodríguez Santidrián<sup>7</sup> destaca el pensamiento de dos autores, previos a la idea utópica moreana: Platón y San Agustín. En su *República*, Platón da cuenta de la constitución de un Estado y sociedad perfectos contruidos sobre la base de un orden moral, en donde predomina la comunidad de bienes. La utopía agustiniana<sup>8</sup>, en cambio, formula una filosofía teológica de la historia, y compara en ella la ciudad de Dios con la ciudad del hombre, confrontando dialécticamente utopía y distopía. Tomás Moro es tributario tanto de la corriente griega como de la corriente judeo-cristiana, en la formulación de su utopía. La construcción política propuesta por Moro, es de orden económico. Su utopía pretende constituirse como la eutopía frente a la distopía<sup>9</sup> reinante en la Inglaterra del siglo XVI.

Durante los siglos XVI y XVII encontramos dos construcciones utópicas que guardan similitudes entre ellas, y que son depositarias de las utopías anteriores: *Ciudad del sol* de Campanella y *Nueva Atlantis* de Bacon. Esta última hace clara alusión a la isla Atlantis

---

<sup>6</sup> Puesta en abismo (mise en abyme) es un término utilizado por André Gide, el cual implica que la obra se vuelca sobre sí misma, en modalidad de reflejo. Esto lo podemos asociar al espejo planteado por Eco, en tanto crea confusión al invertir la imagen, y finalmente se logra el reconocimiento. Es un volver a conocer, conocer de otra manera.

<sup>7</sup> Rodríguez Santidrián, Pedro. *Introducción*. En: Moro, Tomás. *Utopía*, Madrid, Alianza, 1994.

<sup>8</sup> La utopía de San Agustín es desarrollada en su libro “Ciudad de Dios”.

<sup>9</sup> Eutopía entendido como buen lugar en contraposición a distopía, entendido como mal lugar. Ambos significados tomados desde la etimología de las palabras. Inglaterra entendida como distopía, según Moro, pues la corrupción ha pervertido el orden social y económico reinante. En: Rodríguez S. Op. cit. p.22.

descrita por Platón, en donde sitúa su utopía. En la primera, “la comunidad de bienes se lleva a extremos insospechados. El Estado es el gran y único protagonista.”<sup>10</sup> Su discurso roza la ciencia ficción y la magia, perdiendo el sentido de lo real.

Ya en el siglo XIX, al hablar de utopía, resulta fundamental reflexionar en torno a la obra de Fourier<sup>11</sup>, en tanto utopía práctica, con el poder ficticio de redescubrir la vida. Esta utopía opera en el nivel del sistema de pasiones que rigen todo tipo de sistemas sociales. La utopía fourierista, según Ricoeur, se instala en la línea fronteriza entre lo realizable y lo imposible. La gran discusión que instala Fourier es la negación del trabajo, el poder y el discurso, anteponiendo la pasión como el elemento utópico dominante. Es decir, a través de la idea de pasión que Fourier postula, niega la estructura del poder dentro de un sistema social. Su respuesta a la sociedad no es política, sino que propone la pasión<sup>12</sup> como base para la construcción de un mundo amoroso. Fourier, siguiendo el pensamiento de Rousseau, afirma que la civilización ha ocultado y corrompido la naturaleza del hombre y ha transformado las pasiones en vicios. Para contrarrestar esto, Charles Fourier propone un despliegue de todo “el espectro de pasiones bajo las leyes combinadas de la atracción.”<sup>13</sup> Su idea consiste en liberar todas aquellas pasiones olvidadas o reprimidas y crear una gran revolución de las pasiones, que tienden a un impulso hacia la unidad: la

---

<sup>10</sup> Rodríguez S. Pedro. Op. cit. p. 29.

<sup>11</sup> Fourier, Charles. La armonía pasional del nuevo mundo, Madrid, Taurus, 1973.

<sup>12</sup> “La pasión es la unidad irreductible de la combinatoria fourierista, el grafema absoluto del texto utópico. La pasión es natural, (...) dichosa. (...) La pasión no es ni deformable, ni reductible, ni mensurable, ni sustituible: no es una fuerza, es un número: no es posible descomponer ni amalgamar esta mónada feliz, franca, natural, sino tan solo combinarla, hasta alcanzar el *alma integral*, cuerpo transindividual de 1620 caracteres.” (Cada sexo tiene 810 pasiones). Barthes, Roland. Sade, Loyola, Fourier, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1977.

<sup>13</sup> Ricoeur, Op. cit. p. 320.

pasión por la armonía. El fin es multiplicar y amplificar los placeres y goces, satisfaciendo cada individualidad.

Para la concreción de esta nueva armonía pasional en el mundo, Fourier postula el retorno a las raíces. Según él, la religión ha traicionado, olvidado y ocultado, la revelación del destino social de la humanidad. La prédica de las buenas pasiones ha sido reemplazada por la prédica de la moral. En este sentido, la tarea que se propone es redescubrir lo olvidado. Si el olvido constituyó una inversión, la tarea presente consiste en invertir la inversión.<sup>14</sup> Este aspecto, para Ricoeur, no consiste sólo en una inversión lineal, sino más bien en una inversión irónica. Así, la utopía, como portadora de ironía, puede suministrar un instrumento crítico para socavar la realidad, pero también puede ser entendida como un refugio para evadirla. De esta forma, la utopía de Fourier propone una realidad desviada, como una alternativa al sistema existente, desde la perversión.<sup>15</sup>

Ricoeur revela dos rasgos característicos de la utopía: en primer lugar, ésta tiene un aspecto positivo, constructivo de dimensión constitutiva, pero también porta un aspecto negativo, destructivo, es decir una dimensión patológica; el segundo rasgo exhibe la aparición del aspecto patológico antes que el constitutivo, lo cual, según el autor, exige que partamos desde la superficie el estudio. La connotación despectiva que va ligada a la

---

<sup>14</sup> La modernidad en sus comienzos se manifiesta a través del discurso, ya sea como relato autoconsciente en Moro, o por medio de la ironía en Erasmo. Esto sienta las bases de la modernidad renacentista secularizadora. La ironía (*eironeia*) es el tropo de la contradicción, y de la desviación. En “Elogio de la locura”, se critica la sociedad, la mujer y la figura de Cristo, en el cual la enunciación discursiva apunta a obtener buen juicio. Al final del texto aparece una metaironía (ironía de la ironía, o inversión de la inversión) la cual invalida el carácter contradictorio del discurso, y lo reemplaza por una afirmación discursiva. Se ironiza la ironía, anulándose.

<sup>15</sup> Perversión entendida desde su etimología: ‘mala versión’, o versión alternativa. Daré cuenta de este concepto posteriormente.

<sup>15</sup> Ricoeur. Op. cit. p. 45.

utopía, Ricoeur la explica en términos de construcción irreal de realidad. Es considerada un sueño, que no toma en cuenta el funcionamiento social determinado. La visión utópica es considerada como una “actitud esquizofrénica frente a la sociedad, como una manera de escapar a la lógica de la acción mediante una construcción realizada fuera de la historia y también como una forma de protección contra todo tipo de verificación por parte de la acción concreta.”<sup>16</sup> Esto constituye una actitud de desvío. En este sentido, la utopía es seducción, una construcción que es estrategia de desplazamiento, como afirma Baudrillard<sup>17</sup>. Aludiendo a la etimología, seducir (se-ducere) es llevar aparte, desviar de su vía.

Desde esta perspectiva, la utopía es una construcción discursiva de una realidad inexistente. Ricoeur analiza esta desviación de la realidad a partir de tres planos. El primero da cuenta de la inviabilidad de la utopía: ésta es fantasía y por lo tanto no es realizable. Segundo, la utopía es una alternativa al poder existente y, por último, la mejor función de la utopía es explorar lo posible, es decir “las posibilidades laterales de la realidad”<sup>18</sup>. Es importante destacar que existe una inadecuación entre la realidad propuesta y la realidad “real”, (ésta entendida como sistema social en el cual co-habita un grupo social humano.)

## **b) LA HETEROTOPÍA Y EL ESPEJO**

La utopía consiste finalmente en una dialéctica entre el *Da-sein* y el *ningún lugar*: para estar-ahí, debo ser también capaz de estar en ningún lugar, afirma Ricoeur. Es el espacio de lo posible. En Fourier, la utopía se manifiesta como inversión literal de vicios en virtudes; pero aun así puede constituir una inversión irónica. Foucault define las utopías como emplazamientos sin lugar real, son “espacios fundamentalmente, esencialmente

---

<sup>16</sup> Baudrillard, Jean. De la seducción, Madrid, Cátedra, 2001, p. 27.

<sup>17</sup> La cita es tomada por Ricoeur, (Op. cit. p.325) de Raymond Ruyer. L' Utopie et les Utopies.

<sup>18</sup> Foucault. Op. cit. p. 434.



irreales.”<sup>19</sup> A estos emplazamientos, Foucault opone las heterotopías que son definidas como:

“contraemplazamientos, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables.”<sup>20</sup>

Según el autor, ambos emplazamientos comparten la experiencia del espejo. Si bien en el espejo ‘me veo ahí donde no estoy’, constituyéndose como una experiencia propiamente utópica: utopía del espejo; es igualmente una heterotopía, “en la medida en que el espejo existe realmente, y en que tiene, sobre el lugar que yo ocupo, una suerte de efecto de retorno (...) el espejo funciona como una heterotopía en el sentido en que produce ese espacio que yo ocupo en el momento en que me miro en el vidrio, a la vez absolutamente real, en relación con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que está obligado, para ser percibido, a pasar ese punto virtual que está más allá.”<sup>21</sup> Su relación con el espejo difiere de la utopía, constituyéndose como un lugar real en el cual es posible yuxtaponer muchos emplazamientos, aunque sean incompatibles entre sí. En definitiva, son los espacios diferentes, los espacios otros.

Este autor, en su texto “*Las Meninas*”<sup>22</sup>, reflexiona en torno a esta categoría a partir del conocido cuadro de Velásquez. Éste resulta un ejemplo funcional a la idea de heterotopía, en tanto el espejo representado allí hace visible aquello que permanece fuera del cuadro:

“Este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada. (...) Se trata del revés de la

---

<sup>20</sup> Foucault. Op. cit. p. 434-435.

<sup>21</sup> Foucault. (1999) Op. cit. P. 435.

<sup>22</sup> Foucault, Michel. Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI Editores, 1971.

gran tela representada. El revés, o mejor dicho, el derecho ya que muestra de frente lo que ésta oculta por su posición.”<sup>23</sup>

En el cuadro, el espejo trae a escena aquello que los personajes representados en la tela están mirando. Es decir, aquél espejo apela a un lugar otro, un espacio heterotópico. Es en el espejo donde se refleja lo ausente, y se constituye como heterotopía al ser portador de un emplazamiento diferente. Por lo tanto el cuadro en sí, sostiene dos espacios, al crear cierta ambigüedad entre el lo interno y externo de la representación:

“El espejo, al hacer ver más allá de los muros del estudio, lo que sucede ante el cuadro, hace oscilar, en su dimensión sagital, el interior y el exterior.”<sup>24</sup>

En este sentido el espejo ve y es visto en una suerte de reciprocidad, atrayendo al interior del cuadro, lo que le es íntimamente ajeno. En definitiva, la heterotopía se establece como el lugar de la diferencia, que soporta en sí misma el despliegue de espacios diversos, a veces contradictorios. Ésta se expresa en el espejo, constituyéndose como el espacio otro de la realidad, exhibiendo lo ausente, dando cuenta, además, de la (in)adecuación de estos emplazamientos. En definitiva, es el lugar donde las “diferencias coexisten una junto a otra sin ningún orden o principio común.”<sup>25</sup>

Foucault afirma que toda cultura constituye heterotopías, pero de formas muy variadas. En este sentido distingue dos tipos: heterotopías de crisis y heterotopías de desviación, siendo esta última en la que se centrará la discusión. Los espacios otros, llamados de desviación es el lugar en donde se sitúa a los individuos que salen de la norma o que se desvían del comportamiento exigido. A modo de ejemplo, el autor alude a las casas de reposo, los hospitales psiquiátricos, las cárceles, etc. Es en estos lugares donde se instala la desviación, o en otras palabras, la perversión. Y lo perverso es, según Baudrillard, lo que

---

<sup>23</sup> Foucault (1971) Op. cit. pp 17-19.

<sup>24</sup> Op. cit. p. 20.

<sup>25</sup> Connor, Steven. Cultura Postmoderna, Madrid, Ediciones Akal, 1996.

pervierte el orden de los términos, lo que des-vía el comportamiento, lo que invierte todo poder.<sup>26</sup>

A partir de lo recién expuesto, me parece fundamental retomar la utopía fourierista, en tanto porta la liberación sexual del individuo, con el fin de satisfacer sus necesidades y, aún más, multiplicar las experiencias de placer. Fourier propone desatender cualquier norma moral que aprisione las pasiones humanas, es decir, es un llamado a la perversión, desde una doble lectura: desde la utopía como inversión, u otra versión; y desde la transgresión a la norma, como desviación. El ‘no lugar’ propuesto por Fourier es el lugar de la perversión. Esta construcción, que se presenta como irrealizable, lo es no sólo en tanto inversión de un orden real, sino también como lugar desviado. Es decir, ante una eventual realización, deja de ser utopía, pero se constituiría como un espacio diferente: el lugar de la desviación moral, un espacio heterotópico.

Es en estos emplazamientos que Foucault da cuenta de la imposibilidad de nombrar el espacio, es decir la inadecuación del propio lenguaje en función de la heterotopía:

“Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’ y no sólo la que construye las frases- aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y las cosas. (...) Las heterotopías secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad al lirismo de las frases.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> En este caso, poder institucional: Constitución, ley (libre/ preso), Hospital (sano/ enfermo), sexualidad (pervertido, desviado/ recto)

<sup>27</sup> Foucault :1971 op. cit. p. 3. El ejemplo que da Foucault es de un pasaje de Jorge Luis Borges, relacionado a la clasificación de los animales en una enciclopedia china a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) domésticos, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, etc.

La heterotopía propone reunir aquello que es diverso en un espacio estabilizador, pero al nombrarlo lo limita, lo centraliza y deja de constituir el espacio inconmesurable que parecía. Pero aún así se erige como el lugar en donde cohabita la diferencia, donde la diferencia es nombrada, y en donde el principio ordenador surge sólo desde sí misma (aunque el nombre sea inadecuado, y la brecha entre las palabras y las cosas cada vez sea más inabarcable).

### **c) ATOPÍA: PERVERSIÓN ES/ DE LA ESCRITURA**

Las inadecuaciones en la utopía y en la heterotopía no son las únicas. Roland Barthes afirma que es en el discurso donde la inadecuación se hace insostenible entre realidad y lenguaje. Y donde el poder, que Fourier insiste en negar, se hace presente en la misma escritura.

Barthes presenta la heteronimia como el espacio del no-poder de la lengua. Propone pluralidad de deseos expresados en pluralidad de lenguajes, lo que constituye una utopía, en tanto revela su imposibilidad en la sociedad. La anfibología<sup>28</sup> de esta propuesta se manifiesta en el momento en que la utopía de la lengua es recuperada como lengua de la utopía, es decir, un estereotipo. La utopía no preserva del poder, y hace del lenguaje una no-escritura.

Si Fourier pretendía llevar a cabo su utopía o no, no es el tema a tratar, pero es el texto como instancia seductora lo que me parece fundamental. El texto que seduce, que fascina (fascinum) pero que a la vez impone su fascismo<sup>29</sup>: el texto pervertido.

---

<sup>28</sup> Anfibología: “doble sentido, vicio de la palabra, cláusula o manera de hablar a que puede darse más de una interpretación” DRAE. Categoría de lectura, a través de la cual desde un término se llega a dos lugares contradictorios, los cuales no se excluyen.

<sup>29</sup> “Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir. En: Barthes, Roland(2003)

i. Barthes prefiere hablar de escritura<sup>30</sup> antes que de literatura. La literatura apela al gran relato de la sociedad burguesa, un relato que se monumentaliza encontrando refugio en la academia. La práctica de la escritura nos remite al texto, es decir el lugar donde se subvierten los géneros. El texto contiene siempre sentido, pero éste viene y se va, no es identidad<sup>31</sup> sino más bien diferencia. Este desplazarse del sentido se contrapone al lenguaje estereotipado, el cual ya no constituiría escritura propiamente tal. Barthes afirma que:

La práctica literaria no es una práctica de expresión, de expresividad, de reflejo, sino una práctica de imitación, de copia infinita.<sup>32</sup>

Es decir, la escritura sitúa al propio lenguaje en la infinitud del lenguaje mismo. El lenguaje es siempre imitación de otro lenguaje, pues remite a palabras establecidas en la lengua, una lengua que obliga a decir, perdiendo en el camino su fondo original. Esta idea queda expresada en *‘La nave de Argos’*<sup>33</sup>:

“Los argonautas iban reemplazando poco a poco todas sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre, ni la forma (...) a fuerza de hacer combinaciones dentro de un mismo nombre, no queda ya nada del origen”.

Este fragmento evidencia el vaciamiento de la palabra en tanto significado. Sólo queda el significante: es un signo vacío. De esta forma, el texto se constituye como un tejido de significantes. En esa nave, que es el signo, se pierde el origen, por lo tanto pierde también

---

<sup>30</sup> En la escritura, según Barthes, el sujeto de la enunciación es asumido, en confrontación a la escribanía.

<sup>31</sup> Lo central no es la identidad, en Barthes, sino la identificación. Es un hospedarse en el lenguaje en una doble acepción: hostilidad y hospitalidad.

<sup>32</sup> Barthes, Roland. *¿A dónde/ o va la literatura? En: Variaciones sobre la literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

<sup>33</sup> Roland Barthes por Roland Barthes, Caracas, Monte Ávila, 1978.

su destino. El origen se desplaza, se vacía, quedando sólo el nombre. Esto expresa la dimensión artificial del *dis-cursus*<sup>34</sup>, escritura como acto más que el destino de ella.

El lenguaje preexiste al ser humano, y es en él donde habita<sup>35</sup>, es su huésped y también su parásito. Esta obligatoriedad de las palabras que no alcanzan a aprehender la realidad, hacen del sujeto el objeto del fracaso. El ser es un sujeto lingüístico, por lo tanto no es libre. Sólo fuera del lenguaje encuentra libertad, pues la lengua, como ejecución de todo lenguaje, obliga a decir, es fascista, como sostiene Barthes. La lengua, al ser proferida por un sujeto, está al servicio de un poder<sup>36</sup>. De esta forma la escritura es anfibológica, ya que se es amo y esclavo a la vez. ¿Qué lugar queda fuera del poder? La atopía. La literatura no es más que una jugada, un engaño. El lenguaje, al no encontrar adecuación con la realidad, remite a la utopía del lenguaje: lenguaje de lo Imaginario, lenguaje completamente original<sup>37</sup>. Pero aún así esta utopía es portadora del fracaso, pues no preserva del poder. ‘La utopía de la lengua es recuperada como lengua de la utopía’<sup>38</sup>, es decir, como un género (monstruo que duerme en cada signo). Barthes propone el desplazarse y/o el obsecarse como única salida al fascismo. Obsecarse significa afirmar lo irreductible de la literatura, es un resistir a los discursos tipificados que la rodean. En este sentido, el obsecar(se), es la escritura de la atopía, a la deriva. Es el desplazamiento

---

<sup>34</sup> Barthes, Roland: 1987. Este dis-cursus es la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, ‘andanzas’, ‘intrigas’.

<sup>35</sup> Cfr. “No tengo más que una lengua; ahora bien. No es la mía” Derrida, Jacques. El monolingüismo del otro. Manantial, Argentina, 1997.

<sup>36</sup> Tal como Barthes afirma, la utopía no preserva del poder, por lo tanto Fourier y su utopía en tanto construcción discursiva, no escapa al poder, aunque Fourier mismo lo niegue y rechace en su proyecto utópico.

<sup>37</sup> Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. México, Siglo XXI, 1987.

<sup>38</sup> Barthes, Roland. El placer del texto y lección inaugural de..., Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

en el vacío de un sujeto desinencial, ensimismado, intransitivo. Desplazarse, entonces, implica abjurar del significado, abjurar de la escritura como signo y quedarse sólo con el significante.

Esta escritura es atópica, desviada, pues escapa al discurso disciplinante de la lengua, es perversa. En este sentido, el crítico<sup>39</sup> como escritor, como parásito del lenguaje, también se constituye así mismo como un sujeto perverso, en tanto exhibe el desmantelamiento de esa escritura. El crítico usa la violencia en el sentido de una fuerza semantizadora, para llenar el vacío. La escritura del crítico (re)vela, es decir, muestra la verdad del texto, pero la vuelve a ocultar en su escritura, pues la ausenta de su origen.

La semiología de la que habla Barthes, retorna finalmente al texto, pues éste se ofrece como el espacio del des poder:

“El Texto contiene en sí la fuerza de huir infinitamente de la palabra gregaria (la que se agrega), e incluso cuando ella persigue reconstituirse en él, éste rebrota siempre lejos- y es este movimiento de espejismo lo que traté de describir y de justificar hace un momento al hablar de la literatura- rebrota más allá, hacia un sitio inclasificable, atópico, si puede decirse, lejos de los *tópoi* de la cultura politizada...”<sup>40</sup>

El texto, en su escritura, se desplaza infinitamente, rehuye el sentido estático, su significado aparece siempre al lado, más allá. Tal como el autor lo afirma, “la verdad: lo que está al lado.”<sup>41</sup> La idea de espejismo nos remite al lugar que no existe, que veo en un espacio en que no está, y que siempre se desplaza más allá. Es hacer espectáculo de la propia escritura, exhibiendo su imposibilidad de fijarse, es el estar a la deriva: la atopía.

---

<sup>39</sup> Es la función de crítico la que adopto en este informe, por lo tanto exhibo (abismadamente) el mecanismo de ocultamiento del origen. Mi lectura es una re-escritura, violencia ejercida sobre el texto, y mi informe no es más que la imposibilidad de dar cuenta del sentido.

<sup>40</sup> Barthes, Roland: 2003 “El placer del texto...”.

<sup>41</sup> Barthes: 1987.

ii. “No puedo *escribirme*”<sup>42</sup>. Esta afirmación evidencia el predominio del sujeto desinencial. Un sujeto que es intransitivo, o más bien que transita hacia la intransitividad. Tránsito a la deriva, en busca de un centro, en busca de grandes relatos arruinados; tránsito que necesariamente termina en la intransitividad del sujeto. La propia escritura es intransitiva, pues ¿cómo aprehender al otro con el lenguaje?

“Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura”<sup>43</sup>

La escritura es intransitiva pues ‘goza tocándose a sí misma’<sup>44</sup>, en tanto el espacio del otro es lo no informable, aquello que puede ser envuelto por las propias palabras, pero nunca se alcanza, pues las palabras son ilusión. El otro no está nunca, pues escribir sobre algo es volverlo caduco, es degradarlo. La escritura es la perversión:

“Para mí, la literatura- hablo siempre, evidentemente, de una literatura en cierto modo ejemplar, ejemplarmente subversiva-, para mí, la literatura- y por eso preferiría llamarla *escritura*- es siempre una perversión, es decir, una práctica que aspira a quebrantar el sujeto, a disolverlo en la misma página.”<sup>45</sup>

La escritura como lugar en el que el sujeto de la enunciación es asumido, se goza en sí misma ante la imposibilidad de sujetar al otro. Esto tiene un valor intransitivo, pues es incapaz de generar algún beneficio ajeno a sí mismo:

“Escribir es un verbo intransitivo, al menos en nuestro uso singular, porque escribir es una perversión. La perversión es intransitiva; la figura más simple y más elemental de la perversión es hacer el amor sin procrear:

---

<sup>42</sup> Barthes, Roland.: 1987.

<sup>43</sup> Barthes: 1987Op.cit.

<sup>44</sup> Barthes: 1987 op. cit.

<sup>45</sup> Barthes, Roland. *¿A dónde/ o va la literatura? En: Variaciones sobre la literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2003.



la escritura es intransitiva en este sentido, no procrea, no da productos. La escritura es efectivamente una perversión, porque en realidad se determina del lado del goce.”<sup>46</sup>

El goce en tanto placer se opone a la producción como lógica del trabajo. Hay una transgresión de la norma. Barthes expresa que los textos escritos en el goce deberían circular fuera de las instancias mercantiles. Asimismo, en Bataille<sup>47</sup>, el erotismo constituye la trasgresión del trabajo, pues en él no hay un fin productivo. En este sentido, Barthes propone una erótica literaria, la cual no tenga fines más que sí misma. Una erótica de la escritura que “esté particularmente conectada y articulada con el sabor de las palabras, con el sabor de la frase, con el sabor de lo que antaño se llamaba el estilo...”<sup>48</sup>

En este sentido, la erótica del texto entendida desde Barthes, refiere a un texto en el cual está inscrito el cuerpo del escritor, y establece relación con el cuerpo del lector. Es el cuerpo, en definitiva el portador de sentido, el lugar donde la cicatriz se hace signo, y el cuerpo maculado comunica. La escritura del cuerpo intenta llenar el vacío dejado por la palabra, es el sujeto paralingüístico el que comunica, sobretodo la imposibilidad de comunicar.

“Con mi lenguaje puedo hacerlo todo: incluso y sobre todo *no decir nada* (...) pero no con mi cuerpo, lo que oculto mediante mi lenguaje lo dice mi cuerpo”<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Barthes, Roland: 2003, op. cit.

<sup>47</sup> Bataille, Georges. El erotismo, Barcelona, Tusquets, 1988.

<sup>48</sup> Barthes: 2003, op. cit. El paradigma propuesto por Barthes en la ‘Lección inaugural’ sugiere que la escritura se encuentra doquier las palabras tienen sabor, apelando a saber y sabor, pues ambas tienen igual etimología. Este gusto de las palabras es lo que torna profundo y fecundo al saber. La idea de Barthes es superar el binarismo.

<sup>49</sup> Barthes: 1987.

Esta escritura del cuerpo intenta llenar el vacío dejado por la palabra. El fracaso de la palabra, del discurso argumental nos remite al sujeto paralingüístico como el único capaz de revelar, hacer legible la escritura. El predominio de este cuerpo no es sino el predominio de una poética. “No es la voz”, en tanto escritura, “quien comunica, es todo el cuerpo”<sup>50</sup>, quien se entrega en un puro proyecto erótico. Este cuerpo se exhibe en su escritura: sujeto paralingüístico que alcanza la dimensión pornográfica.

Finalmente, Barthes afirma que el texto es un espacio seductor y que los problemas planteados al escribir deben ser de seducción. El texto que nos seduce, nos aparta del camino, nos desvía y nos pervierte. El texto busca inscribirse en el cuerpo, pero no de personas civiles ni morales, sino del sujeto deshecho, sujeto desplazándose en el vacío, transitando hacia la intransitividad: **sujeto atópico**.

Este autor, al referirse a la atopía, expresa:

“Fichado, estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (si no de clase). Contra lo cual una sola doctrina interior: la de la atopía (la del habitáculo a la deriva).”<sup>51</sup>

La atopía es la deriva, el naufragio. Es el desplazarse buscando un centro, “una pequeña verdad en qué sentarse”, en palabras de Pizarnik, cuyo soporte llega a nuestro tiempo arruinado por la modernidad, quedando desechos de los que fueron los grandes relatos del pasado. El autor se sabe fichado, se sabe a la deriva entre clase y casta, padece la imposibilidad del otro.

**iii.** Roland Barthes, en su estudio sobre Fourier<sup>52</sup>, reflexiona en torno al discurso que soporta su construcción utópica, (re)velando los desplazamientos y perversiones en el

---

<sup>50</sup> Barthes, Roland. El imperio de los signos, España, Mondadori, 1991.

<sup>51</sup> Barthes: 1978. op. cit. pp. 53 y 54.

<sup>52</sup> Barthes, Roland. Sade, Loyola, Fourier. Caracas, Monte Ávila, 1977.

texto. De esta forma, pretendo dar cuenta de una lectura diferente a la propuesta al principio de este trabajo, re-semantizando el discurso fourierista desde Barthes<sup>53</sup>.

El libro utópico de Fourier constituye un meta-libro, un libro que habla del propio libro. El autor retrasa constantemente su exposición, la contamina de comentarios acerca de su propia disertación, “la duplicidad del discurso produce un *intersticio* por donde el tema se escapa.”<sup>54</sup> Fourier retrasa constantemente el enunciado decisivo, que Barthes interpreta como ese terror al fracaso, temor que se traduce en el lector como el miedo al placer.

Este continuo desplazarse da cuenta en Fourier la inadecuación del lenguaje exhibida anteriormente en este informe. Por lo tanto, su texto no sólo constituye una inadecuación en tanto inversión de la realidad (la utopía), sino que también expresa la dilatación del sentido en el propio lenguaje, en un discurso que nunca termina de decir(se). Ya que, la imposibilidad de aprehender la realidad a través del lenguaje se manifiesta en un constante desplazamiento de sentido. Es el significante vaciado, es *La nave de Argos* que naufraga en busca de destino, en busca de sentido:

“(Fourier) muestra con el dedo el vacío del lenguaje: cogido dentro de las redes del meta-libros, su libro *no tiene tema*: su significado es dilatorio, desplazado sin cesar más lejos: el significado se extiende tan sólo a cuanto alcanza la vista, *en el futuro del libro*”<sup>55</sup>

Mostrar el vacío con el dedo es desnudar al signo, dismantelar el lenguaje en tanto estereotipo. Es el dedo, un dedo que es identificación por sus huella, pero nunca identidad. Señala un lenguaje que es ajeno, que violenta a cada sujeto, que obliga a decir, pero que finalmente calla, oculta.

---

<sup>53</sup> Las ideas principales de lo que será expuesto son tomadas de Barthes, pero para no caer en repeticiones innecesarias, no lo mencionaré a continuación, a excepción de las citas textuales. Sólo hablaré explícitamente de Fourier.

<sup>54</sup> Barthes, Roland :1977, op. cit. p. 98.

<sup>55</sup> Barthes: 1977, op. cit. p. 99. Cfr. Blanchot, Maurice. Quien afirma que lo que está por decirse es siempre lo que está por decirse. Es decir la nada.

En Fourier es la forma lo que lo ha conquistado, su discurso expresa la dicha de manera excéntrica, alejada de su contexto, pues es éste quien “reduce la polisemia, roe las alas del significante.”<sup>56</sup> Es la metáfora la portadora de verdad: por una parte, esclarecedora de sentido y al mismo tiempo este esclarecimiento es infinito. De esta forma, es portadora de la contradicción entre la función monológica y la función poética expresada en un discurso paradójico. Discurso cuyo sintagma “procura a la vez un placer sonoro y un deslumbramiento lógico.”<sup>57</sup> En este sentido, Fourier no sólo apela al sujeto lingüístico en su texto, sino que más aún, su interpelación es de tipo sensorial: es la voz, el sonido, el *melos* lo que comunica el placer que intenta instaurar en su utopía. Es el sonido de la palabra, el significante el portador mismo de su utopía, más que la palabra misma, pues ésta es incapaz de aprehender la realidad de la cual es portadora. Es, sin duda, la palabra vacía.

Finalmente, el autor concibe el mundo en término de un jeroglífico, y cuyo desciframiento es su tarea. Fourier, entonces pretende ser el des-mantelador, quien quite el mantel, el velo que lleva cada texto, cada palabra; huyendo de la arbitrariedad y formalidad de la lengua. En este sentido, y siendo coherente con lo recién expuesto, el autor privilegia al significante a la hora de ‘rehacer’ el mundo. Es el significante en acción el que se muestra cuando Fourier da cuenta de lo que movilizó su proyecto: “una intolerancia (la de la Civilización), una forma (la clasificación), una medida (el placer), una imaginación (la ‘escena’), un discurso (su libro)”<sup>58</sup>. Nuestro rechazo a su utopía es el rechazo al significante mismo, la censura de éste.

Fourier se declara un inventor más que un escritor u orador. La invención parte desde la duda absoluta y aspira al nuevo absoluto: del que nunca se ha hablado. Es un despliegue del significante en contra de la política (especialmente por estar asociada al significado).

---

<sup>56</sup> *Íbid.*

<sup>57</sup> Barthes: 1977, op. cit. p.100.

<sup>58</sup> Barthes: 1977. op. cit. pp. 95 y 96.

De esta manera, al afirmarse “inventor, él se traslada a ese límite del sentido que hoy llamamos Texto,”<sup>59</sup> en tanto subversión de los géneros.

Así, el espacio del significante se ve contaminado por nuevas exposiciones, a base de fragmentos, que intentan invadir concientemente este lugar.

---

<sup>59</sup> Barthes: 1977, op. cit. p. 97.

## II. (DIS)CURSO DE GÉNERO Y (PER)VERSIÓN EN MUJERES MODERNISTAS LATINOAMERICANAS

Las categorías descritas en el capítulo anterior (utopía, heterotopía y atopía) se insertan en el contexto de la modernidad y postmodernidad. Éstas serán funcionales para dar cuenta de la tesis que propone este trabajo: la escritura atópica en Alejandra Pizarnik. Para esto, me parece fundamental analizar el funcionamiento de la utopía y heterotopía en algunas escritoras que anteceden a la poetisa argentina: Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938) y Juana de Ibarbourou (1895-1979). Es a través de su escritura que logran invertir el rol asignado por una cultura occidental identificada con el logos y el falo: el falogocentrismo<sup>60</sup>; además de crear un espacio heterotópico, en donde su poesía es portadora de un lugar otro, en contraposición a la poesía propia del hombre modernista. En este sentido me parece apropiado dar cuenta del contexto en que la discusión toma lugar.

### a) MODERNISMO LATINOAMERICANO

Desde 1875 en adelante se viene cuajando en Latinoamérica lo que José Olivio Jiménez<sup>61</sup> observa como rasgos caracterizadores del modernismo. Pero es 1882 el “año epónimo en

---

<sup>60</sup> Falogocentrismo es un término acuñado por Jacques Derrida que remite a un sistema que considera al falo como símbolo o fuente de poder. Asimismo, da cuenta de la supremía que el *logos* ostenta en la cultura occidental. Ver: Derrida, Jacques. *A Corazón Abierto*, En: ¡Palabra!, Trotta, Madrid, 2001.

<sup>61</sup> Jiménez, José Olivio. Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana, Madrid, Hiperión, 1994.

la génesis del modernismo como movimiento y como época.”<sup>62</sup> Es en este año cuando José Martí publica su libro poético *Ismaelillo*, en el cual se echan las bases de lo que sería una renovación en la lengua literaria. La denominación la dio Rubén Darío en 1890 y la describe con las siguientes palabras:

“espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española. [Esto implica] la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo perceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso...”<sup>63</sup>

Jiménez tiende a clasificar por promociones a los autores del modernismo, las cuales no serán tratadas en este informe. Aún así me parece interesante destacar que las tres mujeres coinciden en un mismo grupo promocional y son ellas quienes aportan los acentos más intensos y las notas más originales de su período. Este grupo se caracteriza, según algunos críticos, por la introspección expresada en una intimidad sentimental, la cotidianidad, la atención al entorno cercano, ya sea la ciudad o el hogar, etc; pero manteniendo siempre la formalidad aprendida tanto en los esquemas métrico- rítmicos como en los moldes estróficos.

Los escritores modernistas reaccionaron principalmente ante una doble carencia: social y ontológica. Por una parte, las limitadoras circunstancias sociales vividas en la América de fin de siglo; y por otra, la falta de un centro al cual aferrarse y la inminente asunción del vacío. De esta forma, el modernismo es producto de una época que vivencia el espíritu de crisis la cual se expresa en el sentimiento de angustia e incertidumbre manifestado por los vates.

---

<sup>62</sup> Jiménez, José O. op. cit. P. 11. El autor afirma: ‘no Hacemos diferencia radical respecto al modernismo (...) entre movimiento y época: todo período que se mueve, aunque no lo sea de modo normativo en la coincidencia común de sus integrantes acaba por integrar un movimiento.’”

<sup>63</sup> Jiménez. Op. cit. p.15-16.

En una época en constante proceso de secularización, el poeta es “el sacralizador por la palabra de la realidad, y quien habrá de reinstaurar el orden natural –la perfección- de lo creado.”<sup>64</sup> Ante el silencio de Dios manifestado por los escritores, sacralizan lo profano en su poesía, llenando de sacro sentido aquello que no lo tiene, para paliar la orfandad esencial del hombre.

En la poesía femenina, especialmente, son ellas mismas las ofrendas, es el cuerpo de mujer el que se entrega en un entero proyecto erótico, es el cuerpo sacralizado en un afán de validarse ante la fuerza dominante del hombre- falo.

## **b) LITERATURA MODERNISTA Y MUJER: (RE)VELAR(SE) AL FALO**

i. Toril Moi<sup>65</sup> describe en su texto el desarrollo de la crítica de la literatura feminista y algunas de sus exponentes. Entre ellas se encuentra Elaine Showalter quien describe tres fases principales del desarrollo histórico “supuestamente comunes a todas las subculturas literarias.”<sup>66</sup> La primera fase data desde 1840 a 1880, período en que la escritura se rige por características principales de la tradición dominante. En la segunda fase, de 1880 a 1920, existe una fuerte oposición ante los modelos y valores predominantes, y se exige defensa de los valores de las minorías. Por último, existe una fase de ‘autodescubrimiento’ en la cual se busca encontrar lo propio para imprimirlo en la literatura. Esta fase se da desde el año 1920 en adelante.

El desarrollo de las distintas escritoras y teorías no viene al caso en este informe, pero sí daré cuenta de ciertos fenómenos propios de la literatura femenina, en un marco general del contexto de la cultura en occidente y el peso de la modernidad sobre ella.

---

<sup>64</sup> Jiménez. Op. cit. p. 36.

<sup>65</sup> Moi, Toril. Teoría literaria feminista, Madrid, ediciones Cátedra, 1988.

<sup>66</sup> Moi, Toril. Op. cit. p. 66.



Gilbert y Gubar advierten en su investigación el predominio de una ideología machista durante el siglo XIX y que continúa hasta la actualidad. Se cree que la creatividad artística es propiamente masculina: “El escritor es ‘el padre’ de su texto; a imagen y semejanza del Creador Divino, él se convierte en el Autor- el único origen y total significado de su trabajo.”<sup>67</sup> Esto es visto por las autoras como una forma de validar un modelo único de escritor y presentar un ejemplo en el cual no hay cabida para la mujer como portadora de creación. En este sentido, ha sido la propia escritura femenina la que ha heredado y validado las imágenes de mejor de la literatura masculina. El desafío consiste en salir de esos parámetros, ser capaz de gestar una nueva imagen, desde otra perspectiva: la de la mujer. Según estas autoras:

“la opresión machista consiste en imponer ciertos modelos sociales de feminidad a todas las mujeres, con el fin de hacernos creer que estos modelos de feminidad nos son naturales”<sup>68</sup>

Basándose en algunos autores<sup>69</sup>, se critica el buscar un ideal de totalidad e integridad en la literatura femenina, pues se acusa de ser machista o más bien fálico. Es el propio pensamiento machista el que determina los valores que se consideran ‘positivos’, teniendo como indicadores al Falo y al Logos en la cultura de occidente. En este sentido, cualquier valor que se oponga a éstos no es realmente considerado:

“Cualquier cosa que se conciba como análogos a los así llamados valores ‘positivos’ del Falo se considera bueno, auténtico, bello; cualquier cosa que no esté construida de acuerdo con el modelo del Falo se considera caótico, fragmentado, negativo o inexistente. El Falo se suele concebir como una forma total, unitaria y simple, como oposición al terrible caos de los genitales femeninos.”<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Moi. Op. cit. p. 68.

<sup>68</sup> Moi. Op. cit. p. 75.

<sup>69</sup> Irigaray y Derrida, pero que aún no serán mencionados ni dearrrollados.

<sup>70</sup> Moi. Op. cit. p 77.

ii. Dentro de la teoría feminista francesa, Moi destaca a Hélène Cixous, quien lucha por la liberación de la mujer y critica el pensamiento machista, aunque, como observa la autora, sus textos no logren escapar del todo de “la red opresora de las oposiciones duales jerárquicas propagadas por la ideología machista.”<sup>71</sup> El pensamiento binario machista es uno de los conceptos más claros en la autora. A partir de una lista de oposiciones tales como: actividad/ pasividad, cabeza/ corazón, cultura/ naturaleza, inteligible/ sensible, logos/ pathos, etc; da cuenta de una jerarquía establecida en la cual lo femenino es considerado negativo y más débil. En este sentido,

“todo su (Cixous) proyecto ideológico se puede resumir como un intento de deshacer esta ideología logocéntrica (...) y dar la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe estos esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo se alían en su lucha por oprimir y silenciar a la mujer.”<sup>72</sup>

De esta forma, propone acabar con el binarismo para escapar del dominio del falo. Pero ¿Es posible huir del pensamiento binario?, ¿Escapar del logos que nos convoca más aún en estos estudios? Aún cuando apela al análisis derrideano, que “reconoce la libre combinación de significantes y abre una salida a lo que Cixous considera la prisión del lenguaje machista”<sup>73</sup>, su discurso (tanto el de Derrida como el de Cixous) no logra escapar de las redes del binarismo.

En otro ámbito, Cixous establece distinción entre lo propio y lo regalado. Lo propio corresponde a la estructuración del sistema de valores masculino, en términos de propiedad y dominación. Lo regalado, en cambio, da cuenta de una cualidad propia de la mujer: dar, sin esperar nada a cambio, lo que es visto por el hombre como una instancia de amenaza, pues es percibido como elemento desequilibrador del poder.

---

<sup>71</sup> Moi. Op. cit. p. 113.

<sup>72</sup> Moi. Op. cit. p. 115.

<sup>73</sup> Moi. Op. cit. p. 118.

Finalmente, la autora concibe el ‘reino de lo regalado’ como un espacio destructor, “de intercambio placer orgásmico con el otro.”<sup>74</sup>

La literatura femenina, en fin, destaca por la inscripción de su pensamiento en el cuerpo, es en él donde las marcas de su escritura permanecen:

“En literatura, la feminidad se puede distinguir en la primacía de la *voz*: ‘*voz y escritura... se funden en uno*’. La mujer que habla es enteramente su voz: ‘Materializa físicamente lo que piensa, lo indica con su cuerpo’. La mujer, en otras palabras, está presenta total y físicamente en su voz- y su obra escrita no es más que una extensión del acto de hablar...”<sup>75</sup>

Esta imagen de mujer es clave para la posterior lectura de la Pizarnik: es su propio cuerpo la superficie en que inscribe su escritura, ésta es la herida, la cicatriz. Su poesía, por lo tanto, evidencia a un sujeto paralingüístico, un sujeto que habla a través del cuerpo ante la imposibilidad de la palabra.

### c) **AGUSTINI, STORNI, IBARBOUROU**

La poesía de estas tres autoras instituye un acto de seducción, en tanto aparta del camino al modernismo y su marcada impronta machista. Ellas ofrecen su cuerpo a la escritura, es la corporalidad femenina como texto la que se manifiesta en su obra.

Su discurso es la expresión máxima de la perversión en tanto género. Es la mujer quien invierte los roles sexuales en un profundo cuestionamiento al sistema falologocéntrico dominante. Ellas realizan una construcción poética que abre un espacio distinto, un emplazamiento que se contrapone al existente: un espacio heterotópico. Su discurso utópico, en tanto inversión de la realidad, se constituye como un espacio heterotópico dentro de la literatura modernista.

---

<sup>74</sup> Moi. Op. cit. p. 123.

<sup>75</sup> Ibid.

## **i. EL CISNE<sup>76</sup>. (Delmira Agustini)**

Pupilas azul de mi parque  
es el sensitivo espejo  
de un lago claro, muy claro!...  
Tan claro que a veces creo  
que en su cristalina página  
se imprime mi pensamiento.

Flor del aire, flor del agua  
alma del lago es un cisne  
con dos pupilas humanas,  
grave y gentil como un príncipe;  
alas lirio, remos, rosa...  
Pico en fuego, cuello triste  
y orgulloso, y la blancura  
y la suavidad de un cisne...

El ave cándida y grave  
tiene un maléfico encanto;  
-clavel vestido de lirio,  
trasciende a llama y milagro!...  
sus alas blancas me turban  
como dos cálidos brazos;  
ningunos labios ardieron  
como su pico en mis manos;  
ninguna testa ha caído  
tan lánguida en mi regazo;  
ninguna carne tan viva,

---

<sup>76</sup> Agustini, Delmira. Los cálices vacíos. México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 1997, p.p. 39, 40, 41.

ha padecido o gozado:  
viborean en sus venas  
filtros dos veces humanos!  
Del rubí de la lujuria  
su testa está coronada:  
y va arrastrando el deseo  
en una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos  
y él parece beber fuego;  
y yo parezco ofrecerle  
todo el vaso de mi cuerpo...

Y vive tanto en mis sueños,  
y ahonda tanto en mi carne,  
que a veces pienso si el cisne  
con sus dos alas fugaces,  
sus raros ojos humanos  
y el rojo pico quemante,  
es sólo un cisne en mi lago  
o es en mi vida un amante...

Al margen del lago claro  
yo le interrogo en silencio...  
y el silencio es una rosa  
sobre su pico de fuego...  
Pero en su carne me habla  
y yo en mi carne le entiendo.  
-A veces ¡toda!, soy alma;  
y a veces ¡toda!, soy cuerpo.-

Y vive tanto en mis sueños,  
y ahonda tanto en mi carne,  
que a veces pienso si el cisne  
con sus dos alas fugaces,  
sus raros ojos humanos  
y el rojo pico quemante,  
es sólo un cisne en mi lago  
o es en mi vida un amante...

Al margen del lago claro  
yo le interrogo en silencio...  
y el silencio es una rosa  
sobre su pico de fuego...  
Pero en su carne me habla  
y yo en mi carne le entiendo.  
-A veces ¡toda!, soy alma;  
y a veces ¡toda!, soy cuerpo-  
Hunde el pico en mi regazo  
y se queda como muerto...

Y en la cristalina página,  
en el sensitivo espejo  
del lago que algunas veces  
refleja mi pensamiento,  
el cisne asusta de rojo,  
y, yo de blanca doy miedo!

El cisne es el motivo moderno por excelencia, su cuello es la pregunta, la duda ante una realidad, representa la crisis de fundamento relacionado al ser y a su identidad. En este poema, el motivo del cisne es usado para subvertirlo. Es Leda la que copula con Zeus, es la rebelión erótica femenina, que revela y rebela su cuerpo. Es la perversión del mito griego del dios- cisne, y con esto la ruina del falologocentrismo en el discurso poético.

El espejo que confunde, invierte y reconoce, nos pone en presencia de un espectáculo de auto-reconocimiento de la dimensión erótica femenina. El lago metaforiza al espejo, iterando la idea de auto-contemplación.

Espejo, etimológicamente, proviene del latín *spéculum*, y nos remite no sólo al objeto en el cual nos reflejamos, sino también al “instrumento destinado a dilatar cavidades del cuerpo humano con objeto de examinar su interior.”<sup>77</sup> En este sentido, el *spéculum* que es espejo, también es el objeto por medio del cual se puede examinar el interior del cuerpo de la mujer, es en el espejo/ lago la superficie en que la mujer se examina a sí misma, en su corporalidad que es texto, que es identificación.

La contemplación no sólo es a nivel reflexivo, sino que es el cuerpo el que es examinado, el que se abre al goce y al deseo sexual. Es el pensamiento femenino el que se imprime en el cuerpo- texto, es la escritura la portadora del deseo y es mediante el texto poético que la dimensión erótica se manifiesta. El discurso, finalmente, soporta dos dimensiones: el cuerpo femenino que se revela a partir del goce en la auto-contemplación y la puesta en abismo en relación a la propia escritura. Este poema de Agustini evidencia la inversión en términos de género, liberando a la mujer del dominio del Fallo, erigiéndose ella misma, en su sexualidad, como figura dominante.

## ii. TÚ ME QUIERES BLANCA<sup>78</sup>. (Alfonsina Storni)

Tú me quieres alba,  
Me quieres de espumas,  
Me quieres de nácar.  
Que sea azucena  
Sobre todas, casta.  
De perfume tenue.

---

<sup>77</sup> Moi. Toril. Op. cit. p. 139.

<sup>78</sup> Storni, Alfonsina. Antología poética, Buenos Aires, Losada, 1956. p.p. 30 y 31.

Corola cerrada

Ni un rayo de luna  
Filtrado me haya.  
Ni una margarita  
Se diga mi hermana.  
Tú me quieres nívea,  
Tú me quieres blanca,  
  
Tú me quieres alba.

Tú que hubiste todas  
Las copas a mano,  
De frutos y mieles  
Los labios morados.  
Tú que en el banquete  
Cubierto de pámpanos  
Dejaste las carnes  
Festejando a Baco.  
Tú que en los jardines  
Negros del Engaño  
Vestido de rojo  
Corriste al Estrago.

Tú que el esqueleto  
Conservas intacto  
No sé todavía  
Por cuáles milagros,  
Me pretendes blanca  
(Dios te lo perdone),



Me pretendes casta  
(Dios te lo perdone),  
¡Me pretendes alba!

Huye hacia los bosques,  
Vete a la montaña;  
Límpiate la boca;  
Vive en las cabañas;  
Toca con las manos  
La tierra mojada;  
Alimenta el cuerpo  
Con raíz amarga;  
Bebe de las rocas;  
Duerme sobre escarcha;  
Renueva tejidos  
Con salitre y agua;  
Habla con los pájaros  
Y lévate al alba.

Y cuando las carnes  
Te sean tornadas,  
Y cuando hayas puesto  
En ellas el alma  
Que por las alcobas  
Se quedó enredada,  
Entonces, buen hombre,  
Preténdeme blanca,  
Preténdeme nívea,  
Preténdeme casta.

Al igual que Agustini, el discurso poético de Storni es portador de utopía en tanto inversión. Asumiendo la mecánica machista en relación a la sexualidad femenina, el texto instala el deseo del hombre para luego subvertirlo, y hacer de sus exigencias una imposición para ellos mismos en primer lugar. A través de una serie de conceptos que metonímicamente remiten a la pureza y a la virginidad (espuma, nácar, azucena, corola cerrada), contraponen la exigencia del macho frente a su propio exceso. El hombre figura como portador de contradicción, pues mientras reclama por la castidad en la mujer, su actuar nos remite al hombre mujeriego y dominante ('Tú que hubiste todas', 'el alma que por las alcobas se quedó enredada'). El amor masculino se muestra como condicionado, sujeto a ciertas características. La voz poética dice: 'tú me quieres blanca', es decir, el querer está ligado a la condición inmaculada de la mujer. En este contexto de condiciones, Storni invierte gradualmente en el poema, en el cual, finalmente, es el hombre quien debe cumplir ciertos requisitos para tan siquiera pretenderla. Es voz femenina la que se alza, no sólo en términos de igualdad, sino que es su propia individualidad la que se manifiesta a través del deseo liberado, identificándose con las propias necesidades, expresadas en un discurso pervertido que se abre espacio en un marco social y literario ocupado íntegramente por hombres.

### **iii.SUPREMA OFRENDA<sup>79</sup> (Juana de Ibarbourou)**

¿Tienes sed, amante? Morderé una vena  
De estas que me azulan el puño como una  
Ramazón de luna,  
Y una copa llena  
De vino tendrás.  
Y en la copa plena  
Tu sed calmarás.  
Y yo he de azuzarte:-Bebe, amante, bebe,  
Pues vaso como éste ya nunca hallarás.

---

<sup>79</sup> Ibarbourou, Juana de. Obras completas, Madrid, Aguilar, 1968. p. 324.

Bebe, bebe, bebe... Y he de quedar blanca  
Como mármol limpio, como yeso nuevo.  
Mientras a tus labios traspaso esta viva  
Corriente ardorosa que en las venas llevo.

Y tan blanca, tan blanca seré,  
Que acaso, embriagado, después me dirás:  
-¡Agua del camino que apagó mi sed:  
En qué fría piedra contenida estás!

Por último, el poema *Suprema Ofrenda* de Ibarbourou pervierte el mito cristiano de la transubstanciación, en tanto traviste al dios- hombre en un dios- mujer. Con el objeto de desarticular el pensamiento falocéntrico, pone como imagen salvadora a la mujer, cuya sangre es don de vida, pero más aún, no es sangre que salva, sino que es torrente de pasión que libera la dimensión erótica de un género que se ha visto largamente clausurado. Es la mujer la portadora del ardor, quien se entrega por propio impulso al encuentro de común unión con el hombre. El mito no sólo es pervertido, sino que es desacralizado en tanto, no es salvación el fin buscado, sino una libre entrega a un proyecto erótico, así como también a una escritura erótica (o más bien, erótica literaria, como afirma Barthes) Una escritura en que la voz femenina se libera de las ataduras formales impuestas por el género masculino, y expresa a través de su cuerpo (que es también el texto) la subversión. Finalmente, encontramos una naturalización del deseo sexual en la sangre que es agua, que purifica y cuyo recipiente es el cuerpo. Es la sangre de las venas del puño la que da de beber, remitiendo a la escritura: una escritura que contiene toda la pasión y el impulso de la mujer. La voz de mujer es más que discurso, es texto que se expresa en el cuerpo.

### III. ALEJANDRA PIZARNIK: ESCRITURA A LA DERIVA

**Se cerró el sol,  
Se cerró el sentido del sol,  
Se iluminó el sentido de cerrarse.**

Alejandra Pizarnik,

*Pequeños poemas en prosa*

La poética de Pizarnik se instala en el marco de la postmodernidad en tanto es portadora de una escritura atópica. Una escritura que está a la deriva, que padece la imposibilidad de aprehender la realidad desde la palabra; y que soporta un sujeto también atópico, que se desplaza en el texto sin rumbo. La suya es una poética que ante la imposibilidad de comunicar con la palabra, se inscribe en el cuerpo, y es éste el que expresa el naufragio. Es el cuerpo de mujer el que está aprisionado por la propia palabra, en la poesía, y que expresa su fracaso. El cuerpo femenino es (en)cerrado en el texto, pues la palabra nunca dice la realidad. Su cuerpo se desplaza a la deriva en un tránsito inevitable hacia la intransitividad. Finalmente sólo queda el cuerpo como registro de la angustia ante la incapacidad de decir, de aprehender al otro, de realmente transitar hacia otro, que es informable. La angustia de tener que naufragar en el espacio vacío de la propia escritura, de un 'yo' inexpresable.

#### a) CAMINOS DEL ESPEJO<sup>80</sup>

Este poema, el cual es objeto de esta tesis, nos remite desde el título al fracaso. Ante la caída de todo gran relato, de alguna senda que sea guía y que llene de sentido, este texto

---

<sup>80</sup> Pizarnik, Alejandra. Poesía completa, Buenos Aires, Editorial Lumen, 2003. pp. 241-244.

se presenta como una pluralidad de caminos. Los caminos presentados se inscriben en 19 puntos, cuyos dígitos suman 10. Este número representa en el sistema de Pitágoras, el círculo donde se inscribe el ser. Es el poema donde el sujeto femenino registra escrituralmente la pérdida del rumbo. El poema, el lenguaje es el lugar de encierro del ser, es la jaula del sujeto y de la palabra.

Los caminos, además son del espejo. Estos 19 caminos, que son cárcel, prisión son más bien un reflejo. El espejo, como está registrado anteriormente, es la superficie que invierte, que confunde y reconoce finalmente en un espacio otro. En este texto, ya no se logra reconocimiento en el reflejo, es la identidad la que se ha disuelto en el desplazamiento. El tránsito a la deriva se da en el reflejo, pues es todo lo que se puede aprehender a partir del lenguaje, nunca la realidad. El desplazamiento en el espejo es un desplazamiento a la deriva, pero a la vez limitado, pues se constituye como superficie de inscripción de la palabra poética, de la palabra atópica. Es la deriva en un espacio que no es real, y que manifiesta el fracaso de la auto-contemplación moderna, pues el reflejo tiene múltiples caminos que enjaulan al sujeto escritural, y deshacen su imagen en el movimiento.

De esta manera, desde el título, Pizarnik nos pone en presencia de una escritura que transita hacia el fracaso, que se clausura en la misma expresión, que es ilusión y nunca realidad. Escritura en la cual el ser no está nunca y cuyas palabras sólo dispersan al sujeto en el texto: el sujeto en Pizarnik es atópico.

## **b) ANÁLISIS CRÍTICO: ABRIR LA JAULA**

El análisis del poema en este informe también estará dividido en 19 fragmentos, para dar cuenta de cada camino por separado, para luego exhibir el fracaso en una lectura global:

### **i.**

#### *I*

*Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.*

Este mirar se presenta de dos maneras: por encima de todo, o teniendo como objeto todo. Esta mirada totalizadora es inocente, no sólo por estar libre de culpa<sup>81</sup>, sino también por exhibir el desinterés<sup>82</sup> ante el espejo, en tanto espacio en el cual el sujeto no está nunca. Se evidencia una suerte de simulación en el ‘como si’, que luego se afirma. Mirar como si no pasara nada, pero ciertamente nada sucede. La mirada en el espejo representa nada, y lo que ocurre finalmente en el reflejo es la imposibilidad de ocurrir. Es el ‘estar fichado’ del cual habla Barthes, un sujeto atrapado en el espejo, en un reflejo incierto, en el no-reconocimiento: en la atopía. La mirada que busca conocer se queda atrapada en la superficie de todo (sobre todo), sin culpa, en una pasividad determinada por el propio lenguaje, por la misma superficie. Es en el reflejo donde el sujeto se busca y ve nada, nada que angustia y cuya carga no es menor.

**ii.**

## II

*Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del borde filoso de la noche.*

En el contexto del espejo, la frase ‘a ti quiero mirarte’ remite a un mirarme. La imagen en el espejo no es nunca uno mismo, es otro, pero constituye el espacio en el cual uno busca identificarse. En este sentido, la acción se torna intransitiva, pues el otro, siempre inaprehensible, me remite a mí mismo. La imagen en el espejo es amenazante, infunde miedo, es ese ‘yo’ irreconocible. El rostro remite no sólo a la cara, sino a pico del ave<sup>83</sup>: la imagen en el espejo es la de un pájaro amenazado, que huye de la noche. Una noche

---

<sup>81</sup> Definición tomada del sitio [http:// www.rae.es](http://www.rae.es)

<sup>82</sup> Desinterés es una las acepciones que se encuentran a partir del étimo *innocentia*. En: Diccionario ilustrado latino-español, español-latino. Buenos Aires, Vox, 1995. p. 250.

<sup>83</sup> R.A.E., Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa, 2001. p 1991.

que tiene bordes, que limita, que encierra. Esta estrofa exhibe la identificación del sujeto con un ave que está presa, pero que a la vez se desplaza huyendo de la noche.

**iii.**

*III*

*Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia.*

Niña hecha de tiza, de arcilla, de polvo, remitiéndonos al mito adánico de la creación. Destinados al fracaso en tanto polvo ('polvo eres y en polvo te convertirás'). La tiza es trazo, el registro en el muro del tiempo. La lluvia es la partícula portadora de la purificación: no sólo limpia, también borra. El borramiento es el registro del fracaso de la identidad. Es el signo des(h)echo, desplazado de sentido. Es el significante vaciado, el cuerpo-polvo desplazándose. La tiza construye el texto en el cual el sujeto es disuelto en la misma página, tal como Barthes lo afirma: es una escritura pervertida. Escritura que da cuenta sólo del significante, pues el significado es un constante desplazamiento, escritura que no se disciplina al fascismo de la lengua, escritura desviada.

**iv.**

*IV*

*Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene.*

La imagen en el espejo exhibe la forma, así como este fragmento exhibe sólo el significante. La flor muestra su imposibilidad de significar, el corazón en tanto alma y sentido. (Re)vela lo que no tiene, esta escritura dice su vaciamiento, dice su imposibilidad de decir. Muestra, finalmente el significante, pero clausura el significado.

**v.**

*V*

*Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral.*

Predomina el sujeto paralingüístico, cuyo cuerpo y voz llenan de sentido ante la incompetencia de la palabra. Su cuerpo que es texto es lo ofrecido para el sacrificio, pues lo que el lenguaje oculta, lo exhibe el cuerpo. El sujeto es el ramo, el conjunto de flores, de significantes sin rumbo.<sup>84</sup> El sujeto atópico se desplaza en busca de sentido, de identidad, y es (aban)donada en el umbral del espejo, del camino de la noche, en el espacio de la confusión.

## **vi.**

### *VI*

*Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.*

Velar el gesto, velar el cuerpo que dice demasiado. Ante la imposibilidad de una identidad cierta, crear identificación de forma protética: la máscara. Es inventarse una identidad ante la duda existencial que angustia. La niña que fuiste, es la niña borrada, vaciada de sentido en el muro. Son los restos de tiza esparcidos donde el sujeto fue disuelto.

## **vii.**

### *VII*

*La noche de los dos se dispersó con la niebla. Es la estación de los alimentos fríos.*

El otro es lo informable, es la imposibilidad de aprehenderlo. Los dos no son más que uno y otro por separado. El velo lo constituye la niebla que no deja ver la imagen en el espejo. Esos dos son el sujeto ante su propia imagen velada: es la imposibilidad del otro,

---

<sup>84</sup> Una de las acepciones de ‘viento’ es rumbo. En: R.A.E., Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa, 2001. p. 2299.



pero también de uno mismo de saber(se) ser. En definitiva, es el 'yo' lo que no se encuentra, y la palabra e la que no (me) informa, como sujeto del discurso.

### **viii.**

#### *VIII*

*Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo.*

Este fragmento exhibe a un sujeto atrapado, contenido en la imagen que da el pozo. El pozo constituye la fuente de memoria, del cual el sujeto bebe. Sólo por eso, el sujeto es capaz de recordar, pero ese hecho termina encerrando al sujeto en el propio recuerdo. Es el sujeto que en busca de la identidad por medio de la memoria, ésta resulta la trampa en la cual queda atrapado. Pozo, por último como superficie en la cual el sujeto se ve reflejado, y su escritura también se ve expresada, pero también apresada.

### **ix.**

#### *IX*

*Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones.*

El sujeto ofrendado, que es el sujeto/escritura sin sentido, es el sacrificio. Animal en tanto es cordero sacrificio en el lugar de (re)velaciones. Cordero que, ante la imposibilidad del otro, sólo puede salvarse a sí mismo, encontrando sólo el fracaso. El animal herido también puede ser el mismo pájaro que ronda el texto, que en un constante desplazarse ha sido derrotado, herido en la búsqueda de una salida. El lugar de (re)velaciones siempre oculta algo, y en este caso el sentido es siempre ocultado, el sentido está más allá.

### **x.**

#### *X*

*Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.*

La palabra está atada, la capacidad de conocer dada por la vista, también. El olvido está dado por la imposibilidad de ver la imagen en el pozo, de beber del recuerdo. Es, en definitiva la clausura del sentido, el significante/cuerpo vaciado y cerrado, pero sin embargo el viento que es espíritu y aliento que da vida permanece adentro. Pero es justamente aquella fuerza que brota internamente del sujeto, la que quiere salir, la que quiere comunicar. ¿Cómo comunicar sin la palabra (la palabra es insuficiente)?, ¿A quién comunicar si el otro es inalcanzable, y el propio sujeto no puede reconocerse? Es la escritura que no dice, a la deriva. Es el sujeto náufrago, atópico.

**xi.**

*XI*

*Al negro sol del silencio las palabras se doraban.*

*XII*

*Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.*

Las palabras están sometidas al silencio, a no decir. En estos caminos del espejo, la escritura se invierte igualmente, y es en ella donde el sujeto se disemina. Es una escritura que no expresa lo que quiere, abisma la propia escritura, en tanto exhibe el propio acto de escribir. El discurso sólo tiene una certeza: el silencio, pues lo que se dice es siempre eso y algo más. Pizarnik en otro de sus poemas afirma: “Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”<sup>85</sup> ‘Estoy sola’ y ‘no, no estoy sola’ nos remite al cuestionamiento de la capacidad de la palabra de portar realidad, de decir. Este ‘aquí’ es el cuerpo/texto clausurado, y lo que tiembla es el sentido que urge por salir, por reflejarse y (re)conocerse.

---

<sup>85</sup> Pizarnik, Alejandra. Poesía completa, Buenos Aires, Editorial Lumen, 2003. p. 283.

**xii.**

XIII

*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.*

Literalmente, lo dicho es aquello que sucede al hablante mismo, pues éste es quien ejecuta este acto. Cada palabra, por muy inalcanzable que sea su referente en la realidad, en el discurso ésta está subordinada a la palabra y al hablante mismo. Es la escritura la que subordina la realidad, pues es sólo signifiante en el texto. Y por esto mismo es silencio. En este discurso poético postmoderno la palabra no dice, escapa a su sentido en un constante desplazarse, pero en este proceso pierde destino, pierde sentido. Queda la escritura a la deriva, no dice nada.

**xiii.**

XIV

*La noche tiene la forma de un grito de lobo.*

La noche como espacio de confusión, de distorsión. La noche es el grito, la predominancia del sonido que dice más que la propia palabra. La noche, por lo tanto es el espacio del cual no se puede huir, es la amenaza.

**xiv.**

XV

*Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.*

En este fragmento se expresa con mayor intensidad la disociación en tanto el sujeto se aleja del cuerpo, del trazo. Salir del cuerpo cerrado, clausurado, para ver otra imagen: no la que no se reconoce, sino la que se (pre)siente. Peregrina, es el ave que pasa de un lugar a otro, de un espacio a otro. El sujeto prefiere escapar de la materialidad e ir en busca de respuestas al lugar etéreo, la muerte.

**xv.**

XVI

*Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma.*

XVII

*Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa.*

Constante desplazamiento del lenguaje que da cuenta finalmente de la intransitividad de éste, y a su vez de la intransitividad del sujeto que no puede salir al encuentro de otro ni de cosas externas. Lo único que ve es a sí misma, pero esta intransitividad no implica en un encuentro de identidad, ni siquiera un mínimo sentido. Es el 'yo' que no transita, pero que tampoco se encuentra a sí mismo. El sujeto que cae se ve a sí mismo, pero como otro, ahí donde no está. El sujeto cae en silencio, la palabra no dice; y el 'yo' que es prótesis remite al alba, a ese instante previo a la salida del sol, y como el mismo texto explicita: un sol que silencia las palabras. Ese 'yo' da cuenta de su propia silenciamiento.

**xvi.**

XVIII

*Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul. El agua tiembla llena de viento.*

XIX

*Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.*

El agua en el cual se refleja el sujeto escritural, tiembla. Es el espíritu que remueve las aguas, es el pájaro que se ha librado para caer en el pozo que es de tierra y agua. El pájaro se ha escapado de la noche. Es la escritura y su ejercicio la que desanuda la oscuridad, la que arrastra el texto hacia otro lugar: lugar que remite y repite el espejo. Aún escapando del significante, huyendo de las limitaciones del lenguaje, el sujeto se encuentra frente al espejo nuevamente. Busca incesantemente frente al espejo. NO es la escritura, es el cuerpo. No es sólo el aliento que anima el sentido del texto, es el registro en el cuerpo, la cicatriz, la que da sentido. El escape de sí mismo remite necesariamente a una vuelta, pues sólo es posible encontrar(se) y encontrar signo en el cuerpo que es texto. Es la voz y no la palabra.

Este poema exhibe el fracaso de la palabra de aprehender la realidad, y la imposibilidad de expresar sentido. Es el sujeto quien está a la deriva en los caminos del espejo. Y, es en el espejo donde nunca puede (re)conocerse. El sujeto es el pájaro enjaulado, limitado por las palabras y por la intransitividad. Sólo el cuerpo que es esqueleto, herido, ahogado es capaz de comunicar. Este sujeto paralingüístico comunica sólo a través de la cicatriz, de la marca en el cuerpo, que es texto del mismo fracaso, que es a la vez sentido.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de esta tesis que se enmarca en la discusión de la modernidad y la postmodernidad, podemos concluir que las categorías estéticas propuestas para marcar ejes de lectura resultan funcionales al objeto escogido. Tanto la utopía, la heterotopía como la atopía logran dar cuenta de una lectura de la poética de la Pizarnik: una lectura que no sólo se limita al objeto, sino también abarca el contexto postmoderno en el cual se instala. Esta lectura postmoderna del discurso poético de la Pizarnik, principalmente a través de la atopía, abre la discusión en torno al ser y la intransitividad de éste en la escritura, al mismo tiempo que la palabra se vuelve un soporte extremadamente débil e incapaz de aprehender la realidad.

Esta tesis propone como punto de lectura no sólo la teoría crítica, sino que además se articula a partir de algunos antecedentes propiamente modernos, que son base de la postmodernidad, entendida ésta como sobremodernidad.<sup>86</sup> En este sentido, la lectura de las modernistas da cuenta del cambio progresivo que se exhibe en la escritura y que se lleva a su máxima in/per-versión en el poema de Pizarnik.

Agustini, Ibarbourou y Storni presentan en sus poemas una escritura utópica, típicamente moderna, en tanto invierte el rol de la mujer, instalando el discurso femenino de género en un contexto diferente. Es a través de sus poéticas, que estas mujeres abren un espacio 'otro' adentro del texto configurándose como heterotopía. Poemas que, sin embargo mantienen las formas propias del modernismo, siguiendo las líneas de un movimiento cargado del dominio masculino sobre el *logos* y el mundo. Su inversión es textual, y abre un espacio en la literatura, así como también en el espacio social.

---

<sup>86</sup> El concepto de sobremodernidad de Marc Augé, fue discutido durante las clases del seminario de grado, entendiendo la postmodernidad como una modernidad arruinada, que se articula sobre la modernidad.

El objetivo de esta tesis es (re)velar la escritura atópica presente en *Caminos del espejo* de Alejandra Pizarnik. Su poética porta el silencio de la palabra, dice la imposibilidad de decir. El sujeto contenido en el discurso es un pájaro enjaulado en la escritura y en sí mismo. Es el sujeto que no puede salir(se) de sí mismo, intransitivo, cuyo único movimiento es el desplazamiento en el vacío, que es el propio texto vaciado de sentido.

La palabra ya no dice, y el cuerpo, en tanto voz y gesto, se erige como el único capaz de presentar la (in)comunicación. Es la escritura en el cuerpo: la marca, la cicatriz la que exhibe el silencio de la palabra. Y es la intransitividad la que define al sujeto atópico, desplazándose sin sentido, sin destino, como la propia Pizarnik (no) lo dice.

## BIBLIOGRAFÍA

### a) LITERARIA

Agustini, Delmira. Los cálices vacíos. México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 1997.

Storni, Alfonsina. Antología poética, Buenos Aires, Losada, 1956.

Ibarbourou, Juana de. Obras completas, Madrid, Aguilar, 1968

Pizarnik, Alejandra. Poesía completa, Buenos Aires, Editorial Lumen, 2003.

### b) TEÓRICA

Baudrillard, Jean. De la seducción, Madrid, Cátedra, 2001.

Barthes, Roland. Sade, Loyola, Fourier. Caracas, Monte Ávila, 1977.

-----. Roland Barthes por Roland Barthes, Caracas, Monte Ávila, 1978.

-----. Fragmentos de un discurso amoroso. México, Siglo XXI, 1987.

-----. El imperio de los signos, España, Mondadori, 1991.

-----. El placer del texto y lección inaugural de..., Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

-----. *¿A dónde/ o va la literatura? En: Variaciones sobre la literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Connor, Steven. Cultura Postmoderna, Madrid, Ediciones Akal, 1996.

Foucault, Michel. Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI Editores, 1971.

-----. *Los espacios diferentes*. En: Estética, ética y hermenéutica, Barcelona, Paidós, 1999.

Fourier, Charles. La armonía pasional del nuevo mundo, Madrid, Taurus, 1973.

Jiménez, José Olivio. Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana, Madrid, Hiperión, 1994.

Moi, Toril. Teoría literaria feminista, Madrid, ediciones Cátedra, 1988.

R.A.E. Diccionario de la lengua española. Madrid, Espasa, 2001.

Ricoeur, Paul. Ideología y Utopía, Barcelona, Gedisa, 1989.

Rodríguez Santidrián, Pedro. *Introducción*. En: Moro, Tomás. Utopía, Madrid, Alianza, 1994.

### c) DOMINIO ELECTRÓNICO

[www.rae.es](http://www.rae.es)

## APÉNDICE 1: DISCUSIÓN MODERNIDAD / POSTMODERNIDAD

Entrar en la discusión sobre la modernidad y la postmodernidad implica abarcar cerca de cinco siglos, si consideramos las fases propuestas por Marshall Berman para la modernidad. La primera fase considera desde el siglo XVI hasta el XVIII, período en que apenas se experimentaba la vida moderna. La segunda fase se inicia con la Revolución Francesa y dura hasta el siglo XIX. En este período, la modernidad se ha hecho sentir a sus anchas, pero las personas aún recuerdan cómo es la vida espiritual y material en un mundo que no es moderno. Es en esta época en que los pensamientos de Nietzsche alcanzan notoriedad, pues reconoce en el mundo moderno la contradicción, la desintegración del ser y pérdida de identidad. Esta nostalgia se hace patente al dirigir la mirada al pasado, al mito, a lo más propio. De la misma forma, Bajtín torna la mirada hacia el pasado ante el huracán moderno que avanza a toda velocidad en pos del progreso: “En la conciencia artística e ideológica del Renacimiento, esta ruptura no ha sido aún consumada por completo (...) Los cuerpos y las cosas individualizadas se resisten a ser dispersos, desunidos, aislados; el realismo del Renacimiento no ha cortado aún el cordón umbilical que los une al vientre fecundo de la tierra y el pueblo”.



La tercera y última fase corresponde al siglo XX en donde la modernidad alcanza a todo el mundo y se expande hacia el arte y el pensamiento.

Antes de analizar la modernidad en sus aspectos más particulares, me parece pertinente dar una idea general de la vida moderna. El mundo se vio irrumpido por descubrimientos científicos de gran repercusión, como los relacionados con el universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, la cual aceleró el ritmo de la vida; las múltiples migraciones y trastornos demográficos; desarrollo de sistemas de comunicación masivos, estados nacionales cada vez más poderosos y movimientos sociales masivos de gente y de los pueblos. Finalmente, podemos caracterizar esta época como de gran desarrollo del mercado capitalista a nivel mundial.

Ante este panorama, la modernidad inscribe un nuevo concepto: modernización, como proceso que conjunta proyecto político en relación a la industrialización.

Instalar la modernidad en la Ilustración, permite entender la exaltación de la razón, y su desplazamiento hacia el espectáculo. Es decir, la razón hace espectáculo de sí misma. Para desarrollar más el tema de la modernidad en relación a ciertos conceptos fundamentales, me remitiré a los textos del ya mencionado Berman, a Habermas y al estudio de Perry Anderson.

## i.

La modernidad se caracteriza por la puesta en abismo (mise en abyme), término utilizado por André Gide, el cual implica que la obra se vuelca sobre sí misma, en modalidad de reflejo. Esto lo podemos asociar al espejo planteado por Eco, en tanto crea confusión al invertir la imagen, y finalmente se logra el reconocimiento. Es un volver a conocer, conocer de otra manera. El espejo crea espectáculo de sí mismo. De esta manera, sociedad moderna, que se erige sobre la humanidad a través de la razón, es una sociedad que se vuelca sobre sí misma. Y como anteriormente afirmé, una sociedad que hace espectáculo de la razón, pero que en el proceso de inversión ya no muestra razón, es decir, crea espectáculo de la razón utópica, en tanto crea en la ficción órdenes mejores. Habermas desarrolla este tema, proponiendo a la modernidad como proyecto

emancipatorio. Esta característica está asociada a la política utópica que persigue la libertad para los seres humanos. Proyecto que intenta contradecir a la monarquía desde la burguesía. ¿Qué tipo de libertad se busca? ¿Para quién se busca? Berman afirma que de igual forma la libertad es imposible: “No tiene ningún sentido tratar de resistir las opresiones e injusticias de la vida moderna, ya que incluso nuestros sueños de libertad solamente endurecen las argollas de nuestras cadenas”.

En medio de la sociedad moderna, que se nos presenta como distopía, mal lugar, la utopía crea órdenes mejores en la ficción, como mecanismo de evasión. De esta manera se presenta al arte de modernidad como lejano a la vida cotidiana, ya que no la enfrenta sino que más bien la rehuye. Esto está relacionado con el arte burgués y la idea de autocomplacencia en él, más que reconocimiento de la realidad. Con las vanguardias, esto cambia, produciendo un choque frontal con la realidad y tratando de confluir al máximo arte y vida.

## ii.

Otro concepto de gran importancia en la modernidad es la secularización. El hombre se suelta del yugo de Dios, para presentarse él mismo como amo y señor. Adorno y Horkheimer lo expresan así: “el programa del iluminismo consistía en liberar al mundo de la magia. Se proponía, mediante la ciencia, disolver los mitos” y quitar el miedo a los hombres para convertirlos en amos.

La trascendencia resulta vacía, y los ojos son puestos en la tierra. De esta manera desacralizan todo lo relacionado con el rito religioso, y sacralizan lo profano. Cristo resulta patético, y no es un modelo al cual se está dispuesto a seguir. La sociedad se ha erotizado, y reinstala a la mujer como sacrificio y al hombre como sacerdote. Iluminador resulta la obra ‘La tentación de San Antonio’ (1878) de Felicien Rops, en donde aparece el erotismo como transgresión. Cristo es botado de la cruz, y en ella se ha erigido una mujer identificada como Eros. Rompe órdenes esta imagen, profanando los íconos de siglos pasados.

Finalmente, Habermas da cuenta de las dos vertientes del proyecto ilustrado. Por un lado, la ciencia, la moral y el arte, al no estar fundidas en una religión revelada, se diferenciaron en esferas de valor autónomo, gobernadas por sus propias normas. Por otro lado, la idea era que estos dominios pudieran interactuar en la vida cotidiana. Esto no se logró, pues cada esfera había tendido a convertirse en una especialidad cerrada al mundo de los significados ordinarios.

### iii.

Importante resulta dilucidar el tema histórico en la modernidad, en tanto relación con la tradición y el pasado. El yugo que los clásicos de la antigüedad tuvieron sobre épocas posteriores, cambió frente a los ideales del iluminismo francés. Lo moderno, concebido como ‘lo nuevo’ da la pauta. La confianza en la ciencia y los conocimientos empíricos rompen la relación con los clásicos. Nace una nueva conciencia moderna. Los románticos modernos vuelcan su mirada hacia el pasado, pero transgrediendo la idea de antigüedad clásica como referente y posando su mirada en la Edad Media. Luego, en el siglo XIX se liberó de remisiones históricas específicas.

Baudelaire quiso olvidar el pasado, partir de cero, pero no se puede, pues es el pasado el que finalmente construye el presente. Paul De Man afirma al respecto: “la lucha entre el entendimiento y el enfrentamiento a las presiones del *ahora* sin precedentes no es en absoluto la característica definitoria de la modernidad (...) pues esta lucha es lo que el período moderno ha tomado prestado de otros períodos, ya que de forma similar, la experiencia del presente puro e inmediato se opone a las estructuras congeladas del entendimiento heredado del pasado”

Estar en la modernidad implica un querer legitimarse constantemente, el Dios que los afirmaba ‘ha muerto’, por lo que el hombre se crea nuevos grandes relatos en los cuales sentirse seguro, de los cuales aferrarse. En este sentido, Horkheimer y Adorno muestran la regresión del iluminismo a la mitología teniendo como causa el miedo a la verdad. “la verdad no es sólo conciencia racional sino también su configuración en la realidad.”

De esta manera, la modernidad se afirma en estas narraciones, pero que con el tiempo van creando una seguridad que permitía demasiado poca libertad en la búsqueda de la felicidad individual. Después de la Segunda Guerra Mundial estos relatos van perdiendo poder legitimador, causado por la pérdida de confianza en ellos.

#### iv.

Como se describió anteriormente, la modernidad se configura a partir de grandes relatos que dan legitimidad, verdad dentro de esta sociedad. Y es por esto que el sujeto alcanza notoriedad, en tanto es portador de verdad. En pleno iluminismo se advierte que todas las figuras míticas son reducibles al mismo denominador, es decir, al sujeto. Ya, desde el romanticismo, se afirma la subjetividad del artista como autor y genio. El romanticismo recupera la idea del vate, que encuentra su máxima expresión en el simbolismo francés.

En la literatura, el ejemplo se hace más clarificador, en tanto como autor es portador de verdad a través del discurso. El ser humano es ser de lenguaje, y su discurso lo preexiste. En la modernidad aparece con vital fuerza instalado el 'yo' pronominal en la literatura, junto con la exaltación del autor, quien sale del anonimato para firmar con su propio nombre sus obras. En la obra literaria, el yo genera relación asimétrica con el tú, en tanto el 'tú' es rehén del 'yo'. De esta manera se instala en la modernidad el mito de la razón, en el cual la verosimilitud del discurso descansa en la verdad del sujeto.

#### v.

A fines del siglo XIX, nos encontramos con un gran golpe a las artes, su reproductibilidad a partir de la técnica. El arte ya no está inmerso en esta modernidad arrolladora, sino que quiere escapar de ella, quiere protegerse; pero no da resultado. El arte empieza a ser reproducido, perdiendo su aura, en términos de Benjamin, lo que no permite saber el tamaño, la dimensión real del original. De esta manera, la copia adquiere valor. Luego, las obras son encerradas en un museo. Entendiendo no ya el museo como preservador del arte, sino más bien como agente que instituye el olvido y que suspende los destinos. Dentro del museo, las obras van a comunicarse entre ellas de una manera totalmente imprevisible. Es el principio de identidad, en palabras de Deotte, el que

aparece arruinado. El mismo Felicien Rops, en su pintura ‘Pornokrates’ de 1878, instala la profanación del museo por una mujer fatal, haciendo pública su ruina.

A partir de esta revisión de los términos propiamente modernos, entraré a describir la postmodernidad. El desarrollo de la modernidad no queda aquí, pero para continuar su definición es necesario contraponerla con la postmodernidad. Y al mismo tiempo, la postmodernidad, está íntimamente ligada a ella, y no sólo por contenerla léxicamente.

El siglo XX, debido al rápido desarrollo de la técnica, desplazó al ser humano del centro de la vida, e instaló a la tecnología y a la maquinaria en su lugar. Posmodernidad sería el término para expresar una nueva realidad, y no sólo en las artes (aunque surgiera primero en la escena artística) sino también para describir a la sociedad. Hay discusión con respecto a este concepto, su definición y su existencia en la realidad social. Pero la misma discusión sobre la posmodernidad hace imposible su negación.

La revolución de vanguardias estaba condenada al fracaso. Pretendía unir arte y vida, confrontándose al arte burgués, pero faltó coherencia entre fines y medios, entre el objetivo y los métodos. Por otra parte, la sociedad estaba cambiando, y ya no era posible concebir al artista como productor individual que sólo reconocía su inspiración personal. Como afirma, Hobsbawm: “Los talentos que adoptaron las formas creativas del siglo XX, que en su mayoría eran productos, o subproductos, para el consumo de masas, no eran inferiores a los del modelo burgués del siglo XIX, pero no podían permitirse el papel clásico del artista solitario.”

¿Cuál es la relación de lo moderno con lo posmoderno?

Lyotard responde que lo posmoderno no viene después de lo moderno, sino que surge desde dentro de la modernidad misma. Era “la corriente cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario de nostalgia de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilitaba” es en esta posmodernidad que Bauman da cuenta del descontento que implica la libertad en la prosecución del placer que permite demasiado poca seguridad individual.

## vi.

¿Qué pasó con los grandes relatos legitimadores de la modernidad? Fracasaron. Después de la II Guerra Mundial, la función creadora de una estructura legitimadora del trabajo científico por parte del relato, perdió poder. La ciencia se encuentra ante las limitaciones de sus procedimientos de verificación, encontrándose con paradojas y dando lugar a cuestiones irresolubles. Es en este sentido, que el fin se desplaza desde la verdad hacia la performatividad. Es decir, importa más qué tipo de investigación funcionará mejor en pos de un progreso mayor, y no cuál investigación conduce a la verdad, que se presenta como inalcanzable. De esta manera Lyotard presenta una ciencia que no depende de la lógica, sino más bien de la paralogía ‘un razonamiento contradictorio creado errónea o deliberadamente para cambiar y transformar las estructuras de la propia razón’. Es decir, para desestabilizar el sistema argumental. En esta línea se encuentra Feyerabend, quien postula que el conocimiento no es argumental, pues en los tratados científicos se apela al error y no al conocimiento propiamente tal. De esta manera, el paradigma moderno no ha desaparecido, sino que está arruinado, es parte del proceso de llegar a ser y desaparecer, cuando es enfrentado a las prácticas culturales.

Estos dos términos: performatividad y paralogía, son utilizados por Lyotard como consecuencias del proceso de deslegitimación.

Este proceso de deslegitimación puede ser entendido en Habermas (quien además es contrario al pensamiento de Lyotard), a partir de lo que él denomina ‘crisis de legitimación’ que afecta a la vida social contemporánea. Esta crisis refiere al hecho de que ya no parezca existir acceso alguno a principios que pudieran actuar como criterios de valor universales.

Connor, en su estudio, se afirma de esta crisis para indicar que la lucha por generar y cultivar la legitimidad en la academia es intensa, en contraposición a la acción propia de la sociedad contemporánea: la disolución de cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad y representación social.

Con respecto a grandes relatos, Anderson plantea la duda frente al capitalismo, ¿Constituirá éste el gran relato de la postmodernidad? Lyotard afirma como respuesta, que el capitalismo no encarna ningún valor más elevado que el de la mera seguridad fáctica. En el fondo, no constituiría finalidad. Ante la fragilidad de esta respuesta, Anderson afirma que la condición posmoderna, anunciada como la muerte de los grandes relatos, acaba con su resurrección casi inmortal en la alegoría del desarrollo. Esto lo construye el autor sobre la base de la trayectoria política de Lyotard.

## vii.

A partir del capitalismo y sus consecuencias en la sociedad y la cultura, Habermas desarrolla una discusión de la que pretendo dar cuenta para entender mejor la postmodernidad y su arte. Habermas plantea que el neoconservatismo (celebra el desarrollo de la ciencia moderno, en la medida en que posibilite el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional) desplaza sobre el modernismo cultural las incómodas cargas de una exitosa modernización capitalista de la economía y la sociedad. Es decir, responsabilizan a la cultura del hedonismo, la ausencia de identificación social, etc. Pero en realidad, ésta sólo actúa de forma indirecta.

Esto se debe sobretodo, porque el crecimiento y desarrollo Capitalista se ha inmiscuido hasta en los valores de la comunidad. En la postmodernidad, esto se hace sentir con toda su fuerza a través de la cultura de masas. Si el ámbito que denominamos experiencia ‘cultural’ ha aumentado, también ha producido oportunidades para la capitalización de la cultura popular. De esta forma, en el arte empieza a predominar el valor de cambio por sobre el valor de uso, en términos de Marx.

Esta permeabilidad entre lo social y lo cultural, llegan a un punto en que el límite entre ellos sea indistinguible, es por esto que para autores como Lyotard, Baudrillard y Jameson lleguen al punto crítico del enredo hermenéutico de la teoría con la realidad que describen. Esto hace que la postmodernidad sea entendida dialécticamente como expresión de una crisis y como un medio retórico de mantener e instrumentalizar esa crisis.

Finalmente, entiendo la cultura como el campo en disputa por la hegemonía, y es en esta cultura en donde las producciones artísticas se inscriben y se legitiman en una institución. Y esa institución es la cultura.

### viii.

En la descripción de Connor acerca de los diferentes ámbitos artísticos y culturales, encontramos diversas oposiciones que sirven para entender en globalidad ciertas diferencias entre modernidad y postmodernidad.

El arte de la modernidad es caracterizado por su univalencia, individualidad, identidad, autoconsciencia, pureza, unidad, significado. Esto se contrapone a la multivalencia, autoría colaboradora, pluralidad, impureza, diseminación, significante.

La postmodernidad es de carácter no argumental, eventual, errático y aleatorio. El sujeto es un sujeto diseminado, cuya identidad es la de no tener identidad. El sujeto posmoderno encriptado a un texto en el cual reconoce su identidad, pues no la tiene, es un sujeto vaciado. Y el vacío es una característica central en la postmodernidad.

Entiendo al sujeto como portador de memoria, pero la persistencia de ésta en el sujeto crea vacío. La persistencia de la memoria remite al olvido. Como dice Deotte, sólo se puede olvidar lo que ha sido anteriormente inscrito. Este olvido es el vacío, y es representado en la fotografía de Hiroshi Sugimoto en la serie de Teatros. El autor fotografía una pantalla de cine, manteniendo el dedo apretado en la cámara hasta que la película se termina. La imagen en la pantalla aparece en blanco. La reinscripción de la película sobre sí misma es el vacío. Es el espectáculo de la ausencia en el vacío.

Como fue dicho anteriormente, el arte alcanza un carácter de mercancía inimaginado en la postmodernidad. Las imágenes que acompañan a los seres humanos durante su vida son las que implican consumo o las dedicadas al entretenimiento comercial de masas. Los sonidos que acompañan a la vida urbana son los de la música pop comercial. De hecho, Jameson instala la seriación y la mercancía en el pop. Pop contaminado con cultura de masas. En Warhol y Lancaster encontramos la seriación (seriación del sujeto vacío). Esta serie proviene del cómic. Este un ejemplo de la masmediación del arte.



Sherman es un buen ejemplo de producción artística desde el desecho. En sus obras encontramos una presencia que está ausente, un sujeto que está diseminado y que se construye a partir de cualquier objeto. Ejemplar también resulta la obra de Kruger, sin título que lleva inscrito ‘Compro, luego existo’.

Ante esta progresiva mercantilización, encontramos en el performance lo propiamente posmoderno. Performance que insiste en su naturaleza ocasional, estacionaria, subrayando el sentido del aquí y el ahora. Como dice Connor, en su devenir temporal, el performance posmoderno más que representarse, se presenta. Este performance se basa en una idea no de presencia plena, sino de presencia vacía. Esta presencia-como-proceso se hace evidente en un teatro que se niega a presentarse como mercancía.

En la postmodernidad encontramos que los elementos que caracterizaron a la modernidad se han rebasado. No hay grandes relatos unificadores. La teoría posmoderna produce la visión de un heterotopía cultural sin límites, jerarquía o centros. La heterotopía sostiene todo el universo descentrado que significa la posmodernidad. Foucault señala la existencia de algo perturbador en este lugar de la diferencia, en donde no existe principio ordenador fuera de sí mismo.

La sociedad moderna, caracterizada por la ruina en Deotte, llega a la posmodernidad como ceniza. Los desechos cobran vital importancia, creando resistencia ante una sociedad impregnada de consumo y dirigida hegemónicamente por el mercado capitalista. Pues hasta los pueblos nativos hoy en día son usados como ‘producto exótico’ y entra al mercado en el rubro del turismo.

Finalmente, hacer una descripción de la posmodernidad resulta difícil, y mientras más se reflexiona, más nos alejamos de su naturaleza eventual. El problema final, descrito por Baudrillard es “que estamos dentro de la cultura posmoderna y no podemos repudiarla ni celebrar su complacencia y corrupción. Podríamos pensar que, en el presente, el criterio ideológico sobre la postmodernidad implica también un criterio sobre nosotros mismo...”

## APÉNDICE 2: (POST)MODERNIDAD LATINOAMERICANA: EL ESTADO DE LAS COSAS.

### i.

Partiendo de la premisa propuesta por Sarlo, en la cual se afirma que la hibridación constituye un modo de construcción cultural, desarrollaré la idea de modernidad en Latinoamérica. Una modernidad que tiene como referente a Europa, pero cuya modernización resulta deficiente. García Canclini reafirma que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a movimientos antimodernos como la contrarreforma. Sólo con la independencia se inicia una etapa de actualización. El gran error denunciado tiene relación con medir nuestra modernidad con la surgida en los países centrales, siendo que ésta no es más que un eco diferido de ella, en palabras de Anderson. Los desajustes entre el modernismo y la modernidad resultaron, finalmente, una buena herramienta para que las clases dominantes preservasen su hegemonía. García denuncia características tales como una *modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales*, como factor que sostiene el desajuste antes planteado.

Tomando lo afirmado por Anderson, entendemos el modernismo no como la expresión de la modernización socioeconómica, sino como el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global. En este sentido, y apoyando al idea de hibridación como construcción cultural propia de América Latina, nuestros países son resultado de mezcla, entrecruzamiento, yuxtaposición de tradiciones indígenas, tradiciones aportadas por el hispanismo colonial católico, y de los cambios propios introducidos por la modernidad. La heterogeneidad cultural es un hecho, y es la forma en que Latinoamérica se hace cargo y asume sus contradicciones. De esta manera, logra realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente.

Si bien, la modernización en nuestros países ha sido lenta y no es la base en que la modernidad se soporta; los desajustes y contradicciones son portadores de una identidad.

Los latinoamericanos, en su afán por hacer compatibles la experiencia internacional con las necesidades inmediatas de sus propios pueblos, adoptan el modernismo impregnándolo de un cariz nacional. La contradicción se asume desde lo propio, así, el modernismo, en vez de ser desnacionalizador, da paso para la construcción de una identidad. La modernidad es entonces, un fenómeno globalizante, pero que en América Latina es incorporada, adaptada y recontextualizada activamente. En este marco, las vanguardias parecen asumir esta ‘misión’. Renato Ortiz afirma: “*Sólo seremos modernos, si somos nacionales*”. Esto fue un intento de doblegar la mano de las fuerzas dominantes externas. Pero, sin embargo, integramos la totalidad de sus dimensiones institucionales: *‘la preeminencia de las naciones-estado, la participación en la economía capitalista mundial, los procesos de industrialización, la implantación de los sistemas burocráticos de administración, la formación de clases, el surgimiento de una cultura secular y de masas crecientemente controladas por los medios de comunicación, etc’*. Finalmente, no llegamos a una modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización.

## ii.

¿Qué resultó de la construcción de la ‘identidad nacional’? Lamentablemente fue producto de un proceso manejado desde la clase dominante, quienes fueron excluyentes y selectivos frente a los elementos y tradiciones de las culturas existentes. Jorge Larraín, además de afirmar lo anterior, plantea el hecho de que el proceso no se dio en forma natural ni fue ideológicamente neutral. ¿Es posible que un hecho tan relevante y conflictivo como es la construcción de identidad no sea abordado desde la ideología? Me parece inverosímil un proceso que no se asiente en constructos ideológicos desde los cuales plantear una visión de ‘lo propio’. Si bien, este proceso fue fuertemente manipulado por intereses de clases dominantes, la posibilidad de que fuera natural, como se plantea en el inicio del texto, me parece inconcebible.

Ahora, es necesario advertir que existen dos polos en los cuales se expresa la realidad socio-cultural: una dimensión pública y otra privada. En la esfera pública, la realidad nacional se articula a partir de un discurso altamente selectivo. Está construido de forma

coherente por instituciones y agentes culturales. En contrapartida, las versiones privadas acerca de la identidad existen en la base social como una forma de subjetividad individual y de diversos grupos. Es más concreto, pero también más contradictorio.

Pero lo que finalmente se intenta proclamar como identidad nacional, corre el riesgo de ser producto de formas ideológicas que ciertos grupos pueden utilizar en beneficio propio. Esto constituye una ambigüedad inherente al concepto de identidad.

Larraín describe tres concepciones alternativas de la identidad cultural: una constructivista, otra esencialista y la última, histórico-estructural.

La concepción constructivista le otorga un papel central al discurso como organizador de la vida social. Existe una gran variedad de discursos, y son éstos los que crean o configuran al sujeto. Al privilegiar al discurso coherente y lógico como portador de la identidad, se está privilegiando, asimismo, la visión de las clases dominantes y públicas, dejando fuera las formas populares y privadas. Esta concepción resulta limitada y unilateral. En contraposición, hallamos la concepción esencialista, la cual desecha la idea de una construcción arbitraria de la identidad, dando pie a la idea de identidad como un hecho acabado, como un conjunto de experiencias comunes y de valores fundamentales compartidos. Es decir, el fundamento nacional es reconocido como algo dado y no construido.

Finalmente, la concepción histórico-estructural intenta establecer un equilibrio entre las dos concepciones anteriores. Concibe la identidad como una interrelación entre el ámbito público y el ámbito privado. La identidad es algo en constante construcción y reconstrucción, a partir de los acontecimientos históricos que van marcando a la nación. No es algo definitivo, pero tampoco apela sólo al discurso público, sino que también integra el discurso privado, el de la vida diaria de las personas. Siguiendo a Habermas: *“la identidad no es algo ya dado, sino también, y simultáneamente, nuestro propio proyecto”*.

iii.

Sin tener clara nuestra identidad, el asesinato edípico del padre europeo se alzó sobre todo en la literatura. El Boom de los años '60 fue productor de grandes símbolos identitarios en América Latina. Autores como Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Carpentier y Paz presentaron los logros de la literatura latinoamericana no sólo en su supuesta independencia respecto al atraso social del continente, sino también como un sustituto efectivo de tal atraso. El Boom es portador de una vocación histórica, volviendo la cara al presente y poniéndose al día con la historia próxima. La modernización del campo intelectual y literario, sujeto a una secularización y mercantilización ponen en crisis el aura religiosa del letrado latinoamericano. El Boom intenta un restablecimiento del aura en un contexto posaurático. En estos autores encontramos una serie de recurrencias retóricas descritas por Idelber Avelar: *“el sistemático planteamiento de su propia literatura como consecución definitiva de la modernidad estética de América Latina, (...) el establecimiento de una genealogía selectiva de la producción literaria anterior de América Latina, (...) la repetida asociación de lo rural a un pasado primitivo, preartístico, (...) y la combinación de una retórica adánica (‘por primera vez’) con una voluntad edípica, según la cual el padre europeo se encontrará superado...”*

Con el Boom, los escritores por primera vez pueden vivir enteramente de su trabajo, la profesionalización del escritor latinoamericano está hecha. Esto implica dos cosas: que los latinoamericanos están leyendo ‘lo propio’, se están identificando con una narración que hace eco de su realidad. Como afirmara Cortázar: *“¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su identidad?”* Por otra parte, su profesionalización indicaba una separación de esferas sociales a partir de lo cual lo estético pasaba a ser un campo autónomo, pero a la vez sujeto a las leyes del mercado. García Canclini afirma que se da un enfrentamiento entre la lógica socioeconómica del crecimiento del mercado y la lógica voluntarista del culturalismo político. En el boom, esto se percibe concretamente, pues al enfrentarse a un aura cada vez más decadente en el campo de lo estético, responde con una estetización de la política o más bien, una sustitución de la política por la estética. Ahora, la frustración del voluntarismo político ha sido examinada en muchos trabajos, y el propio Avelar describe la imposibilidad de restauración de lo aurático, por parte del boom, debido a un

mundo secular y modernizado, un mundo mercantilizado en el cual el boom tenía su espacio de producción.

La disyunción que finalmente define al boom, pasa por la necesidad de reconciliación entre fábulas de identidad y teleologías de la modernización. La 'identidad' en el boom representa *una construcción retrospectiva, ideologización compensatoria que provee la base ficcional para la creencia de que una vez se fue idéntico a sí mismo*. En definitiva, la incompatibilidad entre el boom como discurso de identidad y el boom como entrada triunfante al mercado global se explica a partir del duelo por lo aurático. En un mundo posaurático, la literatura era el espacio para reconciliar fábulas de la identidad y teleologías de la modernización.

#### iv.

La decadencia del boom coincide con la llegada de los regímenes militares. Las dictaduras militares de los '70 acaban con toda posibilidad de reinscribir la identidad perdida en el interior de una teleología modernizadora. La modernización desigual y contradictoria de América Latina no sólo abrió paso al Boom, sino también fue su verdugo. Después de los militares la tensa reconciliación entre identidad y modernización fue irrealizable, pues de esta fecha en adelante, toda modernización implica integración en el mercado global capitalista. En este sentido se entiende la lógica que mueve a la dictadura: purgar todo aquél cuerpo social que presentase un obstáculo hacia una apertura generalizada a la aldea global, al capital multinacional. En este período la estética nuevamente sustituyó a la política, constituyendo, en palabras de Avelar, una estética de lo grotesco.

La dictadura en los países Latinoamericanos da paso a la privatización de las instituciones, incluso del arte. Son las empresas privadas las que van tomando el control no sólo de las industrias y el desarrollo mercantil, sino que se apropian también de la industria cultural. Son privados los que se adueñaron de los medios de comunicación, y con esto la influencia en las masas es fuerte. En la dictadura chilena, la televisión fue el eje clave para la intervención cultural, asimismo la prensa. El régimen militar se apropia

entonces, de una retórica populista nacionalizante de origen izquierdista y la transforma en parte integral de su política cultural.

De aquí en adelante, la tendencia general es que la modernización de la cultura va quedando en manos de la iniciativa privada; en tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico.

Según Avelar, el discurso del régimen se alimenta de tres fuentes básicas: la geopolítica de la Doctrina de Seguridad Nacional, el catolicismo conservador y el populismo nacionalista. De esta manera, se adjudicó el derecho de eliminar aquellas partes que interferían en la seguridad de una sociedad. La libertad fue entendida de acuerdo a la lógica del mercado, especialmente para el capital y las mercancías.

¿Cómo encontrar la identidad perdida si la historia estaba siendo ocultada? En la dictadura entra en juego la lucha por la persistencia de la memoria por sobre el olvido. Los regímenes ocultaron no sólo información sino también los cuerpos que son huella de la represión. Para que haya olvido, borramiento debe haber inscripción, pero esta inscripción nunca fue hecha. Las pisadas no alcanzaron a dejar huella antes de ser eliminadas, y lo que perdura en la mente de las personas que aún están vivas es esta imposibilidad de olvidar.

V.

¿Cómo configurar identidad si la memoria que persiste es igual al olvido?

Nelly Richard afirma que el consenso es la etapa superior del olvido. En el período llamado de transición, el consenso político sólo logra evocar la palabra memoria, pero no es capaz de llevarla a la práctica. La memoria es tomada desde su arista más cortés, rozando el cinismo, pues ha borrado de su verbalización pública el recuerdo intratable, insociable de la pesadilla que torturó a muchos en el pasado. La experiencia de la postdictadura, en tanto, anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, del desaparecimiento.

Esta transición tiene varias interpretaciones. No designará, en el texto de Avelar, el regreso a una democracia parlamentaria liberal. El final de las dictaduras no se puede caracterizar como un proceso transicional, pues las verdaderas transiciones son las dictaduras mismas: *“es la dictadura la que habría operado el tránsito del Estado al mercado. Tránsito que eufemísticamente se denomina modernización”*. El regreso a la democracia no implica en sí un tránsito a ningún otro lugar más que aquel en que la dictadura nos dejó.

Por otra parte, transición, en palabras de Thayer implica un estado en el que no se transita, ni está en vías de hacerlo. Es decir, la transición representa más bien la amenaza de una estadía definitiva.

El pasaje de la transición se llenó de centralidades difusas y de márgenes corridos. El horizonte utópico de antes se ve vaciado, y se produce una mitologización del pasado histórico, como emblema de pureza de los ideales políticos. Y personas elevadas al sitial de héroes intentan acercar una perdida batalla frente a los numerosos mecanismos de olvido. Entre ellos se encuentra el consenso, y las políticas de obliteración institucional de la culpa que a través de las leyes del no castigo separan a la verdad de la justicia.

En este sentido se clama por una superficie de reinscripción sensible de la memoria a partir de la producción de lenguaje.

## Vi.

La postmodernidad se encuentra con la postdictadura en Latinoamérica, y apelando a Jameson, alude al momento de colonización completa del planeta por el capital transnacional. La postmodernidad sintomatiza la desaparición de todos los tradicionales puntos de anclaje que permitían que la dispersión de los hechos fueran alzados a una trascendencia conceptual. Esta falta de anclaje es posible rastrearla en la posmodernidad en cosas tan mínimas como el control remoto y el zapping, afirma Sarlo.

Brunner da cuenta del miedo y la angustia sentida en nuestra sociedad postmoderna, mientras más conocimientos adquirimos, más investigaciones son hechas, la incertidumbre frente a la realidad va en aumento. el conocimiento nos ha vuelto más



inseguros. Habermas afirma *“de acuerdo con esta imagen cabe suponer que la modernidad, técnica, incidental, mediática, la aceleración de todos los intercambios, económicos, políticos, sexuales, nos ha conducido a una velocidad de liberación tal que nos hemos salido de la esfera referencial de lo real y de la historia”*. Si el ser moderno nos brindó cierta alegría, complacencia en los avances tecnológicos, crecimiento y búsqueda constante del centro; también amenaza con destruir todo lo que teníamos, todo lo que conocíamos. En la postmodernidad, según Berman sólo queda lo segundo: una amenaza constante.

Ser postmoderno es alejarse de toda base conocida donde aferrarse y construir: Dios, la razón, el progreso, etc. Ya no constituyen seguridad alguna. La postmodernidad ha implicado un (des)hacer el viejo mundo, terminar con los grandes relatos que nos sostenían. Los microrrelatos aparecen por todos los lados y el vaciamiento de sentido permite múltiples interpretaciones. Lo verdadero ha sido desplazado por variadas descripciones y redescrpciones. El presente es lo único que importa, el futuro no existe. El espíritu de época es representado por las distintas esferas culturales, entre las cuales la jerarquía entre ellas no existe. Finalmente, lo real ya no existe como algo dado, sino como algo en constante construcción, y susceptible a múltiples construcciones.

Todas estas características dan cuenta de una postmodernidad que se apoderó de Latinoamérica, alzando la bandera del mercado global, borrando toda noción de identidad, para caer en la incertidumbre propia de todo ser humano. El individualismo arranca a la persona de un horizonte de significados compartidos y de sus ligazones comunitarias; todo se vuelve elección personal.

Finalmente, mientras las postdictaduras postmodernistas latinoamericanas se mueven hacia programas de monetaristas de estabilización, la figura del intelectual es reemplazada por el técnico, y los experimentos estéticos más arriesgados son empujados hacia el segundo plano por el culturalismo. La tendencia hacia el olvido es clara, y es recibida de forma inconsciente por naciones controladas a través de los medios de comunicación masivos.

## vii.

¿Qué espacio le cabe al arte en la postmodernidad latinoamericana?

El arte en Latinoamérica nace siempre al alero de la institución, guiado por el academicismo. El arte es lo que la institución legitima como tal. En el texto de Beatriz Sarlo, la pregunta acerca del arte en la postmodernidad carece de interés. La respuesta no tiene relevancia alguna. El arte es lo que un grupo especializado acuerda que sea. Considerar el arte como institución, afirma Sarlo, implica colocarla en un más acá profano, pues las regulaciones sociales también actúan en esta esfera. Los artistas parecen ciegos ante su práctica y no les es posible abstraerse del mercado y del público. El mercado es quien resuelve de cierta manera los problemas de valor y de gusto en el arte a partir del acuerdo constitucional de lo que debe hacerse. Inevitablemente, el mercado introduce criterios cuantitativos de valoración que contradicen con frecuencia el arbitraje estético de los críticos y las opiniones de los artistas

Por último, el hecho de que los valores sean relativos en la postmodernidad nos priva de determinar valores propios. El mercado por su parte instauro el pluralismo y la neutralidad valorativa, pues como afirman, el mercado es como la imagen mítica de la justicia, ciego ante las diferencias. Diferencias que en algún minuto configuraron la identidad contradictoria de Latinoamérica.