

**La sátira menipea en *Los poseídos entre lilas*  
y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*  
de Alejandra Pizarnik<sup>1</sup>**

Ana María Rodríguez Francia  
Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades  
(CIFYH)  
U. N. de Córdoba.  
Argentina.

En el contexto de estudios pertinentes a una tesis doctoral, referida a la obra de Alejandra Pizarnik, me he detenido, respecto de la focalización de la **disolución** en la misma, en dos obras que, en vida de la autora, fueron repudiadas por sus coetáneos. Se las leyó como escrituras que contrastaban con la belleza de sus otros escritos y, tal vez desde el punto de vista de una mentalidad en cierto modo pacata, se las relegó al olvido.

Trataré por partes la materia que me autoriza a revalorizar, como caso originalísimo en el marco de nuestra literatura, las dos obras tituladas, respectivamente, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

**Acerca del género cómico – serio y la sátira menipea.**

Antes de iniciar la profundización semántica de *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, creo necesario tener en cuenta un lejano antecedente de ambas composiciones. Me refiero a la sátira menipea, en el encuadre del género cómico – serio, que en nuestro caso configura la base sobre la que se asienta el marco estructural de las obras mencionadas.

A modo de introducción de los desarrollos específicos posteriores, me propongo ejemplificar (con textos pizarnikianos que pertenecen a las dos composiciones mencionadas), las distintas instancias caracterizadoras de la menipea (como desde aquí llamaré a la sátira aludida), para establecer la fundamentación pertinente. Pero antes de esta tarea, corresponde desplegar algunas consideraciones.

En su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, Mijail Bajtín desarrolla los elementos del género cómico – serio, explicando que el mismo es un primer ejemplo de la literatura carnavalizada (152). Este tema se halla exhaustivamente analizado en su libro sobre Rabelais,<sup>2</sup> acerca del cual trato más adelante. Según mi

impresión, tal afirmación estaría relacionada con una acepción elemental y figurativa de origen francés, respecto de que se denomina “carnaval” a cualquier reunión muy alegre y ruidosa (Diccionario, 451). Entiendo que el adjetivo **ruidoso** involucra (entre muy variados elementos que originan el ruido), la presencia de muchas voces que hablan, cantan, etc.

La primera manifestación de lo cómico – serio se da en los llamados “diálogos socráticos” que escribieron Platón, Jenofonte, Antisfemo, Esquino, Fedón, Euclides, Alexameno, Glaucón, Simmio, Cratón y otros, de los que sólo nos han llegado los de Platón y Jenofonte, y algunos fragmentos de Antisfemo.

No tanto por lo **alegre** (que no corresponde en este caso) cuanto por lo **ruidoso**, que yo traduciría pensando en Bajtín y según lo que más arriba interpreto, a través del concepto de **polifónico**, el **diálogo socrático** sustentaría, en este sentido, la muy rudimentaria concepción del **carnaval** a que me refiero. Ella estaría confrontada con el monologismo oficial y anquilosado.

Interesa señalar que los **diálogos socráticos** ponen a prueba la verdad y dan origen a los **diálogos en el umbral** (*Schwellendialog*), que atraviesan la historia de la literatura desde la época helenística y romana hasta la Reforma. Conviene explicar que estos **diálogos en el umbral**, se refieren a situaciones abismales, ya que se producen entre personajes que se hallan a las puertas del cielo o el infierno. Se leen ya en la *Apokolokyntosis* de Séneca; y tuvieron amplia difusión en la Edad Media y en la época de la Reforma (Bajtín 1986: 163 – 164)

Lo importante, por ahora, es que más allá de la consideración de la realidad más viva y cotidiana, su agudo criticismo y la heterogeneidad de estilos y voces, los **diálogos** revelan una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto material de literatura. Al mismo tiempo, contienen el germen de una imagen de una idea, y una actitud libre y creadora frente a esta imagen (153 – 154)

En el proceso de desintegración de estos **diálogos**, que surgen entre otros géneros dialógicos, aparece el que aquí nos interesa: la **menipea**.

Quizá su primer exponente ha sido Antisfemo, discípulo de Sócrates. Entre otros, se halla también Heráclito Póntico, Bion de Borístenes y Varrón. Pero su nombre deriva de Menipo de Gadara (S. III a. C.) quien le dio su forma clásica. De todas las menipeas clásicas, me interesa destacar *El Satiricón* de Petronio, ya que en *La bucanera* ... aparece aludido bajo la forma paródica de “Praefación”, en el inicio de la obra. La situación de este lexema en ese lugar anticipa el tono global de la pieza, como profundizaremos oportunamente. En este sentido, y respecto de la sátira menipea, podría afirmarse que se trata de un cliché subyacente, que fija el patrón que encuadra el estilo de *La bucanera*... y también de *Los poseídos*...

Interesa aquí la definición bajtiniana acerca de que “la menipea, es un género sumamente plástico, rico en posibilidades, excepcionalmente condicionado para una ‘penetración’ en las profundidades del alma humana y para un planteamiento más agudo y directo de las últimas cuestiones (Bajtín 1986: 203). También expresa que su acción no tiene lugar “aquí” y “ahora”, sino en el mundo entero y en la eternidad: en la tierra, en el infierno, en el cielo (207). Respecto de esto, hace referencia a la *nouvelle Bobok* de Dostoievski; también a *Memorias del subsuelo*<sup>3</sup> y a *El sueño de un hombre ridículo*, del mismo autor.

En lo que tiene relación con la obra pizarnikiana, y muy en especial con *Los poseídos...* y *La bucanera ...*, siguiendo el orden según aparece en la obra de Bajtín, los caracteres que la impregnan pueden establecerse del modo como se despliega a continuación.

### **Excepcional libertad temática.**

Basada en el principio de que todo está permitido, la menipea hace gala de una excepcional libertad temática. Ello puede constatarse a través de la lectura completa de las obras *Los poseídos...* y *La bucanera ...*. Sin embargo, a efectos de una prolija ejemplificación, me interesa destacar que la excepcional libertad temática señalada da lugar, en los textos, a la presencia de géneros intercalados; ellos refuerzan una pluralidad de estilos y tonos de alto registro dinámico. A continuación, presento un ejemplo relativo a lo **histórico**, lo **folletinesco** y **publicista**, especialmente destacado en *La bucanera ...*

### **Lo histórico, lo folletinesco y publicista**

En *La bucanera...*, se observa remarcada profusión de datos concernientes a personajes y acontecimientos que se ponen en contacto a través de las épocas, denunciando la presencia latente de los **diálogos de los muertos** (en los que los personajes hablan entre sí a través del tiempo) de las antiguas menipeas.

En este contexto verbal, sigue el folletín y la publicidad, a veces irracionalmente ligados a temas serios de épocas pasadas y presentes; todo ello en relación con la sátira.

Veamos un ejemplo, que corresponde a este apartado, tomado de *La bucanera ...*:

“- ¡Pero midosilasol querido! Olvida y perdona algo que pasó en el siglo VI. Ya nada queda, ni siquiera (risas nerviosas) el chewing –

gumm que Minette musculeaba para no gritar como Popea en brazos de Pope. ¡Juventud divisa testuz!

- Mucho hacerte – hizo Perrocles – la nena pero con esas tetas que tenés podés vender ballenitas a los bananeros y ballenatos a los ballesteros y baldaquines a los baldados y sabañones a los bañistas y banderolas a los bandoleros que mariposean a la bartola cual barraganes (magüer barrutan los chistetes de la barra El Barrilete). De modo, srta. bastetana, que tu batahola bávara del S. VI es digna de una burriciega como la Silla Lachaise, tu amante rebuscapitos que se cree fernambuca y no es más que una ferretera que se acuesta hoy con un feldmariscal, mañana con un fechador, pasado con un filatelista, luego con Felipe Derblay, con los tres mosquitos y con el padre - y el hijo de Dumas padre y de Dumas hijo.” (350)

La profusa reiteración de la sílaba “**ba**” sostiene, evidentemente, la presencia de la interjección ¡Bah!, como expresión de burla y escepticismo.

### La “verdad desvergonzada”

Exenta de toda religiosidad, sosteniendo por lo tanto el principio de que **todo está permitido**,<sup>4</sup> la obra no se priva de la expresión de toda verdad desvergonzada (Bajtín 1986, 203)

“MACHO: ¿Me deseás?

FUTERINA: Sí, ¿y vos?

MACHO: También. A pesar de todo, se para bien.

(...)

MACHO (*mostrando el chupetín*): ¿Querés un cachito?

FUTERINA: No. Un cachito de qué?

MACHO: De chupetín. Te guerdé más de la mitad y además el palito.

(*Mira el chupetín con ternura.*) ¿No lo querés? ¿No estás bien?”(266)

Se observa la expresividad abierta respecto del deseo genital, con efectiva alusión a la función fálico – uretral, y también sádico – oral.(Lacan 1985:119)

“Dijo laloc<sup>2</sup>:

- El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda de la sombra hasta la sombra. Chúpame la cajita de música. Chau” (317)

### Pena de muerte y suicidio.

Bajtín señala la aparición de temas como la pena de muerte y el suicidio(Bajtín 1986, 203) que, más o menos enmascarados, se observan tanto en *Los poseídos* ... como en *La bucanera* ... No olvidemos lo que formulamos más arriba respecto de que la menipea es el género a través del cual se plantean las últimas cuestiones:

“SEG: Sí. Voy a tener una enorme cantidad de lugar dentro del más grande silencio.

*Se oye un gemido brutal; es el último estertor de Macho.*

CAR: He vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan.”(289)

“ANUNCIO

¡FUMECALIBÁN!

- Calibán, un cigarrillo para todos.

- Si es para todos, será la muerte,”(337)

### Lo demencial

Un elemento que en esta parte del estudio resulta importante destacar, porque no es de carácter estrictamente semántico, sino de índole genérico – formal relativa a la menipea, corresponde a la temática de lo demencial.

En el contexto discursivo de la menipea, lo demencial implica factores maniacales como los sueños raros que, en *Los poseídos...*, instauran la doble situación del diálogo entre personajes del sueño y la soñante: Segismunda ; pasiones que rayan en la locura, no coincidencia de la personalidad consigo misma a través del desdoblamiento, discursos y apariciones inoportunas, toda clase de violaciones al sentido común, rubricando en el personaje un carácter inconcluso. Todo ello contribuye a la **disolución** que compromete todos los niveles de modalización textual.

Presento dos ejemplos:

“CAR: La muñeca no está terminada pero esa medalla de la guerra de Alsacia y Lorena y esos flecos dorados y esa ramita bordada indican que empieza a despuntarle un sexo que ni la Bella Otero.

SEG: No le pusieron sombrero.

CAR: ¡Te dije que no está terminada! Una muñeca que se respeta no lleva sombrero antes de estar terminada. ¿O es que por casualidad los fetos llevan panamás?”(276)

“- Allanamiento – respondió Manuchito dichoso cual súcubo de tener para sí la cónica cavidad del susodicho cubo cuya línea oblícua configura los sinfines y los confines de las tardes del porvenir en que Gula la brujita le tocaba no sin incuria la planta del pie y la loca vejiga cuyo despertamiento trajo el gesto de la fiesta de pesadilla de la virgen de las rocas enamorada del padecedor del mal de piedra.”(357)

### Infierno carnavalizado

El infierno carnavalizado de las menipeas, muestra “una profunda e interna afinidad con (...) escenas de escándalos y catástrofes”(Bajtín 1986, 205) A través de estas escenas se rompen o aflojan, siquiera sea momentáneamente, los “hilos

pesados” de la mentira, sea oficial o personal, y las almas humanas (horribles, infernales; o claras y puras), quedan al desnudo. (Bajtín 1986, 205)

En una menipea, puede suceder que este “infierno” aparezca asociado a una suerte de plaza carnavalesca, en la que tienen lugar bruscos cambios, tanto de los destinos como de las apariencias de los personajes. Se trata de matices carnavalescos que se perciben casi en toda imagen y palabra; y permiten, a veces, sólo vislumbrar la presencia de esos infiernos (Bajtín 1986, 205 – 206):<sup>5</sup>

*“Las luces se desvanecen; Seg y Car también. Luz fantasma, poética. Se escucha ‘El lago de los cisnes’ (o algo parecido) a la mayor velocidad.*

*Irrumpen, pedaleando, los 35 ancianos del apocalipsis de Segismunda. De repente: imprevisto silencio y después súbita oscuridad acompañada de un fuertísimo estampido. Un reloj tictaquea ruidosamente; se escuchan jadeos como si una muchedumbre fornacara o agonizara. Al encenderse las luces, Seg y Car aparecen en el mismo lugar y en la misma postura, pero como si en el lapso de la representación de la ópera hubiese estallado una bomba. La casa – ‘la plaza metafísica’ – ha quedado en ruinas.*

*Pausa. Largo silencio.*

(...)

SEG: Ahora ni siquiera queda lo que yo había soñado. Tanto mejor, ya nada podrá desilusionarme.

*Pausa. Largo silencio. (274)*

En *La bucanera*... leemos:

*“Aplausos. Aclamaciones. Ovaciones ab ovo.*

*Puesta en las nubes. Pesadas admiradoras se abalanzan sobre el campeón gritando paroxísticamente y logran arrancarle una, dos, tres, cuatro, cinco plumas, a pesar de la custodia de más de un vigilante disfrazados de arqueros munidos de pitos de azúcar (o sacarina), de mangueras a emisión de leve perejil que adorna un día al vencedor adolescente y cubridos<sup>6</sup> de bonete de papel picado con borlas de papel stress, pompones y picapleitos de urutaú.*

*-¡Ha! – gritó Estoesvida.*

*-¿Es esto vida? – dijo Ehéu, por ejemplo.*

*- ¡Tienen una melancolía los pálidos jardines!”(340 – 341)<sup>7</sup>*

### **Unión de lo aparentemente absurdo e inesperado, generador de autenticidad artística**

La percepción carnavalesca fundamenta la aparición de elementos que, en apariencia, son inesperados y de sentido absurdo; pero la unión de ambos caracteres (precisamente a causa de la “lógica de lo absurdo” – valga la expresión carnavalesca) produce un efecto patente de autenticidad artística: (Bajtín 1986, 207)

*“SEG: (...) Los jardines con sus flores obscenas.” /yo subr./(276)*

“- Soy el Divino Mascharita de Sader, rey del Pigmorf – Histeriamocos – Motel (rarefacción central); sueño de la ducha propia; sala de pigmeo – pongmeo; biblioteta; pelos de virgen; pasacalles; moños; pompones; cintitas en el güelfo de Marta Cibellina; etceterita.”(362)

En este caso, fonemas, lexemas y sintagmas, vinculan distintos términos, para dar lugar a la irrupción de la **disolución** en el entramado de una intencionalidad degradante.

### **Presencia de voces en la situación del “umbral”.**

#### **Muertos infértiles**

Recordemos que llamamos **diálogos en el umbral**, a los diálogos que ubican a los protagonistas al borde de abismos, como en el umbral de la puerta de los cielos o de los infiernos, proponiendo discursos y actos extremos del ser humano. En este marco, donde se juega la vida y la muerte, la verdad y la mentira, la razón y la demencia, se escuchan voces a modo de “muertos contemporáneos”, como granos de tierra incapaces de dar fruto: (Bajtín 1986, 207, 211)

“SEG: (...) Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio.

‘Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombre esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto...’”(286)

“Yo ... mi muerte ... la matadora que viene de la lejanía.”(345)

Conviene recordar aquí la presencia de **voces** en la *Obra poética*.

### **Situación de sueño que pone a prueba**

Según Bajtín, la menipea presenta variantes, una de las cuales es la “sátira del sueño”, considerado éste en función utópica (Bajtín 1986, 207 -208). El **sueño** de sentido específico: artístico, llega a formar parte de la literatura europea, justamente a través del dominio de lo cómico – serio y, particularmente, de la sátira menipea (208).

En el caso específico de *Los poseídos...*, el sueño se ajusta a lo que refiere Bajtín, en razón de ser vehículo apropiado para sustentar el predominio de un “mundo al revés” (208). Esta perspectiva sirve para poner a prueba al o a los personajes, verificando las instancias que involucren posibilidades de ser.

Valgan los siguientes ejemplos:

“... está Segismunda. Inmóvil a su lado, Carol la mira mascar chicle con los ojos cerrados.  
.....

CAR: Soñé que vos y yo estábamos ‘a un paso del adiós’(259, 261)

Es necesario remarcar que toda la obra *Los poseídos* ... se desarrolla dentro de un ámbito de despedida, a la manera de un genuino y complejo **diálogo del umbral**.

Acerca de *La bucanera*... se puede afirmar que sólo permite ser pensada desde el territorio nocturnal y aparentemente disparatado del sueño. En el último capítulo, de título homónimo al de la obra, el sintagma “se esfumó” (360) aparece, según mi criterio, como un rastro (si bien muy leve), que apunta a lo que me parece funciona como una rúbrica.

### **Perspectiva de extrañamiento**

La menipea que, como expresamos al comienzo, es portadora de multifacéticos rasgos, adquiere en ocasiones aspectos fantásticos, lo cual coloca la vida real en la tierra en una perspectiva de extrañamiento.

Un elemento que caracteriza de modo notable tal extrañamiento, encuentra consistencia en la presencia de la muñeca. Si la misma está animada, el efecto resulta aún más intenso.

Leemos en *Los poseídos*...:

“*La muñeca* [LYTWIN], *dichosa como todo ente que no acabó de nacer, intenta manifestar su agradecimiento. Aunque ignora el código social, se oye su vocecita enunciar nítidamente:*

LYTWIN: ¿Quién pregunta y quién respuesta?”(277)

En *La bucanera*...:

“(Cortina infantil.)

- Mamá, ¿quién es esa ladrona de marionetas que canta en el jardín?”(315)

Aquí no hay una muñeca, pero el contexto: “(Cortina infantil)” y la pregunta de matiz siniestro, donde aparece “marionetas”, produce el efecto señalado.

### **Presencia del “tonto sabio”, el “bufón trágico” y el verdadero sabio tenido por loco.**

Siendo la imagen *ambivalente* una característica particular de la literatura cómico – seria, la aparición de personajes como el “tonto sabio” o el “bufón trágico”, no son ajenos a la menipea. Más aún: podría expresarse que son infaltables en estas obras (Bajtín 1986, 212) En PL y BP,<sup>8</sup> este tipo de personaje surge enmascarado por rasgos sumamente degradantes.

En *Los poseídos...*, un caso digno de mención es el de MACHO / FUTERINA; el primero se ve en un triciclo desvencijado, y merece luego el calificativo de “cosa” por parte de Segismunda; (268) y ambos, de “desechos”.(284) Invisten la genitalidad; pero son en realidad *alter ego* del ser humano: sólo nada más ni nada menos, tal vez pulsiones. Sin embargo, MACHO tiene capacidad para enunciar una frase como la siguiente:

“MACHO: Da miedo recordar que se fue niño.”(268)

Respecto de ellos se lee: “*Se oyen estertores seguidos por un gemido largo y luego por un llanto animal* (284)<sup>9</sup>

En *La bucanera...*, el Dr. Chú, figura que ridiculiza al psicoanálisis, afirma:

“- No sos más que una niña que no debe saber la respuesta a su pregunta – dijo blandiendo el páncreas de un pollo como si fuera el Santo Graal.” (325)<sup>10</sup>

En cuanto al verdadero sabio tenido por loco, en nuestro caso: personaje ridículo, pero debajo de cuya investidura se adivina una verdad, se registra en *La bucanera...* en la figura del loro Pericles. Su solo apelativo enuncia esta caracterización.

Estas presencias en las que lo ridículo y lo anormal enmascaran una relación con cierto principio de sabiduría, revelan (aunque “en sordina”), la **obsesión por la verdad** y crea, como expresa Bajtín, “la específica soledad de estos personajes”. Más aún: dejando aparte los que hemos mencionado, todos los personajes de *Los poseídos...* y *La bucanera...* presentan en mayor o menor grado estos caracteres.

### Indiferencia por el mundo y pensamientos o alusiones suicidas

El tema de la indiferencia por el mundo y la alusión o la inclinación al suicidio, es muy representativo de la menipea cínica o estoica. (Bajtín 1986, 213)

En las obras que estamos examinando, no aparece de manera particularmente remarcada. Más bien se trata de una atmósfera fatalista, que presupone y sostiene el aludido tema.

Sin embargo, como al pasar, surgen “puntas de *iceberg*” que delatan su presencia, matices más o menos velados:

“Yo estaba por encontrar un pequeño lugar solitario, propicio para vivir. Soy una mendiga de treguas. Esta vez la sombra vino a la tarde, y no como siempre por la noche.” (PL 281)

“... lo único que quiero verdaderamente. Un espacio mío, mudo, ciego, inmóvil,” (283)

“[SEG] se pega un tiro en la sien con una pistola imaginaria, y se hace la muerta.” (279)

“- Quiero que me dejen partir para ir a ocultar en el fondo del mar mi tristeza sin fondo.” (BP 352)

### El tema de las últimas horas. Búsqueda utópica del paraíso

De acuerdo con el espíritu de la menipea, el tema de las últimas horas antes del suicidio (Bajtín 1986, 214) (en nuestro caso: de la muerte que – constantemente invocada – se aproxima), aparece aquí nudeando manifiesto patetismo:

“SEG: Decí algunas palabras de despedida, como en el teatro.

CAR: No quiero decir nada. ¿Qué voy a decir?

SEG: Hay tanto adiós en tu mirada. Car, unas pocas palabras bien escogidas.

CAR: ¿Acaso las vas a recordar?

SEG: Sí. Voy a tener una enorme cantidad de lugar dentro del más grande silencio.” (PL 289)

“- Al alba dormiré con mi muñeca en mis brazos, mi muñeca la de ojos azul oro, la de la lengua tan maravillosa como un poema a tu sombra. Muñeca, personajito pequeño, ¿quién sos?

- No soy tan pequeña. Sos vos quien es demasiado grande.

- ¿Qué sos?

- Soy un yo, y esto, que parece poco, es suficiente para una muñeca.” (BP 364)<sup>11</sup>

Pertenece a “Retrato de voces”, que no de modo casual surge inmediatamente después de *La bucanera...*, y sostiene la duda acerca de si pertenece

o no a esta obra, aparece como un diálogo final de la voz lírica consigo misma. (Bajtín 1986, 217) Al igual que el fragmento de *Los poseídos...* que antecede, entraña la presencia de alguna manera tardía (al menos en su explicitación final), del tema central: (215) la despedida, el adiós, la **muerte** en suma. Y se revelan así caracteres propios, muy específicos de la menipea. Por otra parte, hay que agregar que subyace, en estos caracteres, la idea de la búsqueda de un paraíso, (216) que nuestra voz lírica metaforiza: “crea a voluntad una pequeña noche de luna.” (BP, 364)

Más explícita, la aludida idea del utópico paraíso, se constata en los siguientes textos:

“Siento deseos de huir hacia un país más hospitalario” (PL, 264)

“... alguna vez, tal vez, encontremos refugio allí donde comienza la realidad verdadera.” (278)

### **La niña ultrajada**

Señala Bajtín “además el tema de la niña ofendida”, (216) que en nuestro caso se visualiza a través de una niña sacrificada:

“Anna Frank, ¿acaso no fui yo?” (PL, 260)

Algo siniestro respecto de la niña, y los niños, trasunta un texto de *La bucanera...* Allí, la falta de respuesta y un signo de interrogación, tanto como una frase que refiere la pérdida de noticias en lo concerniente a niños, provoca en el lector una sensación de desasosiego:

“- Yo era como una niña que mira el mar (...)  
 - ¿Dónde esta esa niña?  
 - ?  
 - La del mar (...)  
 - No sé. De tantos niños las noticias se pierden.” (BP, 350)

### **Naturalismo de bajos fondos en extremo grosero**

Tanto en *Los poseídos...* como en *La bucanera...* el rasgo naturalista de los bajos fondos (Bajtín, 1986, 217) que exhibe situaciones de extrema grosería y mal gusto – a veces asociado al tema religioso –, proliferan a lo largo de ambas composiciones (con mayor predominio en la segunda), como si se tratara de un entramado textual en el que las obras se imbrican:

“SEG: Veamos (lee salmodiando): Santo Abstinente, Santa Franela, San Pepe, San Ejecutivo, Santa Fifa ... ¿No te gusta Santa Fifa? (toma su falo de oro y emite un pidito (...))” (284)

“- ¡Joe, llamame Lola!  
- ¡Llamame puta!  
- ¡Y que viva Alicia de las maravillas!” (BP, 304)

Expresa Bajtín que estos caracteres de la menipea, que ha extraído del análisis de las obras *Bobok* y *El sueño de un hombre ridículo* de Dostoievski, se han configurado desde el punto de vista de la poética histórica del género (Bajtín 1986, 217).

Restaría tratar acerca de tres accesorios carnavalescos de la menipea, tales como la **risa reducida**, la **desmembración de las partes del cuerpo** y la presencia de **ataúdes** que, muy brevemente, paso a desarrollar y ejemplificar a continuación.

Respecto del elemento **risa reducida**, expresa Bajtín:

“El fenómeno de la risa reducida tiene importancia bastante grande en la literatura universal. La risa reducida carece de expresión inmediata: “no suena”, por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura de la imagen y del discurso, se adivina en esta estructura (...)” (161, n. 4)

En los textos poéticos que me ocupan, podría expresarse que este elemento, como en sordina, preside los acontecimientos que en todos ellos se desarrollan. Casi se podría afirmar que configura una especie de presencia siniestra, manifestante de funestos vaticinios, no exenta de cierta nostalgia.

Algunos ejemplos pueden darnos idea de su funcionamiento:

“CAR: Déme Ud. el pulso. Vamos, lo hallo natural. Eso no es natural.  
¿Quién es su médico de Ud.?  
SEG: El Dr. Limbo del Hano  
CAR: Ese nombre no me gusta. ¿Y de qué dice que está Ud. enferma?  
SEG: Dice que de un resfrío de bazo  
CAR: Todos esos médicos como su Hano son unos animales!” (PL, 271)

“Pero ¿no resulta medio afligente ser la única náufraga sobreviviente en este cementerio hecho con aullidos de lobo y con el aúlico de Ulalume, cuya sombra yerra cerca del estuario, entre animales que parecen estatuas?  
(Seguí, no seas vos también la marquesa Caguetti)” (293)

En cuanto a la desmembración de las partes del cuerpo, constituye “una típica ‘anatomía carnavalesca’”; y conformó un procedimiento cómico muy difundido en

la literatura carnavalizada del Renacimiento, constatándose en Rabelais y, con menor desarrollo, en Cervantes. (Bajtín 1986, 229)

En *Los poseídos* ... se puede observar, a modo de ejemplo, en un breve parlamento de MACHO:

“(...) Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros tricidos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales. (*Ríen*).” ( 266)

*La bucanera*... por su parte, está sembrada de lugares donde se constata la presencia de órganos y partes del cuerpo en general, sin ninguna relación articuladora:

“además de desodorante para las hermanas axilas y una lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar por más que el coatí la constriña, la coaccione, la empuje con la suya propia amén de la lengua embalsamada de un tigre; y por menos que Shiva intente reanimarla con sus ocho lenguas” (354)

Finalmente, y para concluir esta presentación de los elementos caracterizadores de la menipea, Bajtín menciona la presencia del ataúd (Bajtín 1986, 240) que, en *Los poseídos*... constituye uno de los primeros elementos, testimonio de lo carnavalesco, al comienzo de la pieza:

“En el proscenio, a la izquierda, dos pequeños féretros – inodoros, muy juntos, uno blanco a rayas verdes y el otro rojo con pequeñas flores de rafia” (PL, 259)

No pienso haber agotado todos los caracteres de la menipea, en las descripciones y ejemplificaciones que anteceden. Muchos otros rasgos surgen muy fugazmente a través de los textos, por lo que he creído conveniente obviarlos.

Lo que interesa, es que no deja de llamar la atención el hecho de que, un género tan antiguo como el **cómico – serio**, haya sido llevado por una lírica argentina hasta límites tan extremos, todo ello en función de una pulverización textual, con sus pertinentes consecuencias a nivel del sentido.

A continuación, y a los efectos de desplegar acrecentadamente (siguiendo en esto los pasos de esta lírica), los elementos del género **cómico – serio** que la carnavalización literaria inviste, paso a tratar este tema específico, cuya ejemplificación más explícita se halla en *Los poseídos*... y *La bucanera* ...

### Elementos carnavalescos en *Los poseídos ...* y *La bucanera ...*

Antes de pasar al análisis de los elementos carnavalescos en *Los poseídos entre lilas* (obra dramática) y en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, conviene desplegar algunas consideraciones relativas a la **problemática de la carnavalización**.

Como bien expresa Bajtín, cuando se van a analizar elementos carnavalescos en un texto literario, no se puede intentar una profundización – ni aún siquiera un esbozo – del **carnaval** como fenómeno cultural. El tema es tan amplio, que no sólo excedería los límites que interesan a la tarea propuesta, sino que ni siquiera sería pertinente.

Debido a esto, sólo cabe enfocar el problema de la carnavalización, es decir, de la influencia determinante del carnaval sobre la literatura y, sobre todo, en su aspecto “genérico”.(Bajtín 1986, 172)

Resulta cierto que no podemos obviar el expresar, básicamente, que el carnaval – como espectáculo popular y sincrético –, había producido en la Edad Media y en el Renacimiento, formas masivas e individuales de un lenguaje simbólico, tendientes a suprimir desigualdades de cualquier orden, pero siempre distorsionando la realidad, oculta bajo formas de enmascaramiento.

“Llamaremos carnavalización literaria – expresa Bajtín – a [esta] transposición del carnaval al lenguaje de la literatura.”(172). Esto ocurre de tal manera a través de la historia, que finalmente la carnavalización se convierte en una tradición dentro de los géneros literarios; así, los elementos carnavalescos – ya separados de su fuente natural: el carnaval –, se transforman y apuntan a un nuevo significado (185). Cabe tener en cuenta que este género proyecta “el pensamiento carnavalesco”(185) hacia el ámbito de las últimas cuestiones pero, como expresa Bajtín:

“...no les da una solución abstracta filosófica o dogmáticamente religiosa sino que las representa en la forma sensorial concreta de las acciones e imágenes carnavalescas.” (189)

Y agrega luego:

“Ahora se puede hacer la siguiente conclusión. Hemos encontrado en la menipea una combinación notable de elementos al parecer absolutamente heterogéneos e incompatibles: un diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía, etc. Ahora podemos decir que el principio unificador que relacionaba los más variados elementos en un todo orgánico del género, principio de una fuerza y vitalidad excepcionales, fue el carnaval y la percepción carnavalesca del mundo.” (189)

De allí, a la eliminación de toda clase de barreras entre los géneros, sistemas cerrados de pensamiento, estilos diversos, etc. en una revalorización de cada uno, estimándose mutuamente sin escisiones, sólo existe un paso; este paso ha sido salvado por la carnavalización literaria, como función primordial de acercamiento y unión entre lo más dispar.

En la obra sobre Rabelais y la cultura popular, Bakhtine estudia exhaustivamente el fenómeno de la carnavalización literaria, y define cada uno de sus caracteres. Algunos de ellos ya han sido tratados por nosotros en el análisis de la menipea, en relación con *Los poseídos...* y *La bucanera ...* En la obra pizarnikiana, siguiendo aproximadamente el orden según se presenta en el tratado de Bakhtine, tendremos en cuenta los siguientes ítems, algunos en detalle, otros en forma global al final de la exposición.

Ritual de bodas (farsa con pareja cómica, contrastante); presencia de personajes de farsa que ríen; descripción médica de las partes del cuerpo; rey (poder) y asno (sabiduría) trozados; grosería y alabanzas como elementos ambivalentes; ridiculización de la víctima apaleada y de personajes en general; juegos de palabras acumulativos de lexemas; los golpes y su valor erótico; mundo ambivalente que muere / nace; ridiculización de personajes; transformación del mundo antiguo en el actual; la hoguera del sacrificio: el “atrio” de cocina; crítica por la verdad que expira: la idea, el derecho, la fe, las virtudes dominantes; no destrucción de los vivientes. Parten solos, pero elevados; la fiesta de los locos; presencia de juegos múltiples; adivinaciones; presencia de la reina encinta que pare; lo social utópico. Verdad utópica; presencia del diablo; no aceptación de las reglas; el deseo de la muerte.

Creo necesario anticipar que en la obra pizarnikiana, los rasgos enunciados no aparecen según las explicitaciones de la carnavalización bakhtiniana. El arraigo a lo abismal y siniestro moviliza los textos hacia una deformación tal, que podría afirmarse que la carnavalización se establece en un doble registro: el propio del carnaval y el de cierta torsión particular a que la disolución pizarnikiana obliga.

Si bien más arriba hemos hecho referencia a la plaza pública, como sitio propio del carnaval, antes de entrar en materia creo necesario – en el marco de las dos obras –, referirme muy sucintamente a ello.

En *Los poseídos ...* se trata de una escena teatral con cuya presentación comienza. En cuanto a *La bucanera...*, si bien no hay un lugar específicamente instaurado, se puede afirmar que toda la composición – a través de sus capítulos –, conforma una amplia plaza virtual que la carnavalización despliega.

Ahora sí, entonces, pasemos a considerar los distintos aspectos enumerados.

### **Ritual de bodas. Farsa con pareja cómica contrastante y personajes de farsa que ríen**

Según Bakhtine, un “couple comique” carnavalesco se basa en contrastes: grueso y delgado, viejo y joven, grande y pequeño; y está rodeado de personajes de farsa que ríen.(Bakhtine 1970. 202)

En *Los poseídos...* MACHO y FUTERINA integran este “couple” que sólo muy superficialmente podría ser considerado como cómico. Han sido calificados por SEG como “desechos” ; sabemos que MACHO y FUTERINA tienen extremidades: “la mano”,(263) “las extremidades de Futerina se adhieren a él como garfios”, (265) y su genitalidad en cierta manera velada, se visualiza a través de alusiones paródicas y disparates:

“MACHO: Besame, tocame. Tocame un nocturno.  
FUTERINA: No podemos con los triciclos en las entrepiernas.”(265)

Recordemos, además, la alusión a la animalidad relativa a ambos.

En *La bucanera...* el “couple” está conformado por **tres** /yo subr./ personajes: el loro Pericles, la Coja Ensimismada y Flor de Edipo Chú, los cuales copulan a través de la palabra en un registro de grosería más acentuado que en PL:

“- ¿Quién inició a Pericles en la literatura – dijo el doctor Chú alarmado por la verdifusión de la cultura de papas.  
- Hilda la polígrafa – dijo la paralelepípeda.  
- Sos menos que una papagaya sonada por un natural de Papuasía coleccionista de patitas ortopédicas de pájaros. Pare el oído, doctor Parachú, porque voy a penetrarlo con la verdad verdadera.  
- ¡Pataputaplún! - dijo la coja cayéndose de culo, rompiendo de paso el mismo.(299 – 300)

Con respecto a personajes de farsa lo son todos, en general, en las dos obras. Sin embargo, en PL se observa cierta melancolía que no alcanza a la risa estridente – explícita o no – que nutre BP. *La bucanera de Pernambuco ...* es, a todas luces, una composición cimentada en la farsa llevada al paroxismo..

### **Descripción [médica] de las partes del cuerpo. Relación con lo bajo corporal**

La descripción del cuerpo, en el juego carnavalesco, puede ser culinaria o médica; todo puede pasar allí. Se trata del deslizamiento carnavalesco del protagonista del juego cómico (Bakhtine, 203).

En PL, lo cómico se transforma en siniestro en razón del extrañamiento que produce la presentación fragmentada de partes del cuerpo, en relación con **muñecas**, elemento acerca del cual ya nos hemos referido. No se trata de algo **médico**; lo científico se torna mecánico, ya que se alude a un fabricante de muñecas:

“SEG: ¿Hacer qué?

CAR: Mirar el montón de manos de muñecas que hay en la azotea de Ángelo, el que fabrica muñecas.

SEG: ¿Y para qué mirar manos sin brazos?

CAR: Miro manos chiquitas para que se apaguen mis rumores (canturrea): ‘Araca, corazón, callate un poco ...’”(264)

En BP, las partes del cuerpo, médica o culinariamente observado, aparecen diseminados por toda la composición, ligadas a deformaciones lexémicas que apuntan a lo bajo corporal, como si se tratara de un cuerpo que, como la palabra, hubiese estallado.

Un ejemplo:

(aquí la **chunoteca** se pasea un **dedo** presuntamente afilado por el **cuello** en tanto su **bocachina** trombonea una **pedorrea** que la **murchu interruptus**. Y tan real es esta Presencia que a chuno le tiembla la **mao** y unoch se vuelca encima el **Basho**)(304) /Los subrayados me pertenecen/.

Como se explicó más arriba: **chu** marca el discurso en orden al psicoanálisis, buceador del inconsciente; **pedorrea** alude a lo anal, mientras que **murchu interruptus** remite a **coitus interruptus**; pero el primer término de este par significa **muerte**; presencia que hace temblar la **mao** (mano) /obsérvese connotación política/ u volcar un vaso (Basho) encima. Sólo la angustia puede justificar la verbalización de esta muerte anticipada; muerte, que destruye el cuerpo; pero también alusión al coito como un modo de muerte, de antigua tradición cultural.

**Rey (poder) y asno (sabiduría), trozados.**

**Hoguera del sacrificio, atrio de cocina**

Comentando el libro *Gargantúa y Pantagruel*, Bakhtine se refiere a un juego llamado “au bœuf viollé”; y explica que en ciertas ciudades de Francia existía una costumbre, perpetuada hasta la época moderna, según la cual – en carnaval –, se conducía un *bœuf gras* por calles y plazas, en procesión solemne al son de la viola. El animal tenía la cabeza ornamentada por cintas multicolores. Se supone que había puñetazos a través de los cuales el animal oficiaba como víctima del carnaval. Bakhtine interpreta que era figura del rey, el reproductor “(incarnant la fertilité de l’an)”

y, al mismo tiempo, carne sacrificada que iba a ser trozada para fabricar salchichas y pastas (Bakhtine 1970, 203 – 204).

En PL, las figuras donde se compromete el poder, el sacrificio, la fragmentación, la degradación de lo humano hacia lo comestible (hago aquí una comparación con el canibalismo de *La condesa sangrienta*), la pretendida destrucción de la muerte parafraseada en la imagen de “niños” (recordar otros textos donde se habla de la reina loca y la niña), aparecen en cierto modo veladas. Este rasgo se entiende si pensamos en el encuadre de esta composición en la atmósfera del sueño que, en el texto que propongo, oficia como hoguera del sacrificio o “atrio de cocina”.(211 – 213)

“El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive”(262)

“Amputada de sí misma y de esa clara razón sin la cual somos apenas manequies, apenas bestezuelas.”(262)

“MACHO: ¡Quiero niños envueltos y vacío al horno!”(263)

“como un loco metiendo a una mujer en la máquina de picar carne pero le parece poco y mete también la alfombra, el piano y el perro.(273)

En BP, en medio de numerosísimos ejemplos que, acerca de lo que estamos tratando se hallan en toda la obra, leo un fragmento que alude a la sabiduría y, al mismo tiempo, muestra una cabeza “ornamentada” por un juego; a lo que sigue una alusión a lo real y a la agresión totalmente destructora del poder fálico.

“Tote (esto es: el hada Aristóteles) sonrió verdemente a Joe Cefalúdico. Un temblor le bajó de la sonrisa el anca de jaca regia. Tras un abrirse la bragueta, Joe le descerrajó una vertiginosa emisión con su crinada pistola, cuyo robusto cañón infaliblemente encontraba el blanco y el negro.” (301)

### **Groserías y alabanzas como elementos ambivalentes**

Un rasgo característico de la acción carnavalesca, está constituido por la presencia de elementos ambivalentes, donde la grosería y la alabanza alternan (Bakhtine 1970, 204). Este tipo de expresividad involucra el contenido del mundo carnavalesco donde todo muere y nace (206).

Leemos en PL:

“CAR: La muñeca no está terminada pero esa medalla de la guerra de Alsacia y Lorena y esos flecos dorados y esa ramita bordada indican que empieza a despuntarle un sexo que ni la Bella Otero.” (276)

Y en BP:

“El niño medró y un siglo más tarde fue ministro de la China y del Perú y galardonado *ad chis* frente a la orgullosa madre, la bella Otero, quien al ver que Mistingoch y Josephine Baker trían cada una a la playa una máquina de escribir llena de sandwiches, sintió celos (...) se refugió en una isla del Pacífico donde, como se sabe, violó a Gaguin. Éste, como se sabe, se ofuscó tanto que se rebanó la oreja que envió *per jod* a Van Gogh, quien la vendió, como se sabe, al museo Salomé Ñamunculoff, de La Plata.” (343)

### **Ridiculización de la víctima apaleada y de personajes en general**

Otra fase de la acción cómica consiste en la ridiculización de la víctima apaleada y la exageración, por parte de los protagonistas, de la gravedad de sus heridas, a través de palabras de excepcional extensión (Bakhtine 1970, 205). Este último rasgo pertenece a los juegos de palabras que veremos más adelante. Cabe señalar que, más allá de la víctima apaleada, la mencionada ridiculización se extiende, también, a otros personajes.

En *Los poseídos...*, más que de una ridiculización, se trata de una alta agresividad que el lenguaje vulgar acentúa, cuando CAR explica, refiriéndose a FUTERINA:

“Reventó la ramera.” (285)

En *La bucanera...* observo la ridiculización en “Carmen”, nombre proveniente de Carmelo: “monte Carmelo” (356), que manifiesta una irreverencia con respecto a los carmelitas y su consagración virginal:

“(...) no cesó de cantar la balada del antiguo marinero, carmesí igual al alma de Carmen cuando canta en el monte Carmelo. Carmen nos regala caramelos y menta a la providencia para mejor decir SI a quienes decimos:

- Vamos a casa, vamos a cama, puesto que te sabemos arcángeles.

Ella no es solamente un culo congelado en Ángel.

Así espera con paciencia de alabastro que relumbre el alumbre de la liga de los metales.

- Recapichu: ¡1!, ¡2! y ¡3!! jutayayayaiaiaiaiaiaiy

(*Mutis cajas y atambores*)” (356)

### **Juegos múltiples, en especial de palabras**

Examinando *Gargantúa ...*, Bajtín testimonia que en la edición canónica de 1542, los múltiples juegos a los que el joven héroe se dedica cuando se levanta de la

mesa, se cuentan en número de doscientos diecisiete (Bakhtine 1970, 231). Los mismos son de cartas, de mesa y al aire libre. Gran repercusión ha tenido esta enunciación, pues a través de distintos países, se ha ido acrecentando la lista de juegos. El fenómeno no es casual – incluso la importancia que le confiere Rabelais –, ya que es sumamente representativo de la época y no sólo **exterior**, sino **interior** “a la parte popular y pública de la fiesta.” (231 – 232)

Relevo algunos ejemplos de PL:

“Acabo de levantarte y ayudarte a montar tu triciclo mecanoerótico.”(260)

“¿Jugamos a las visitas?” (269)<sup>12</sup>

“Juguemos entonces a la paciente y el médico.” (270)

“*CAR sale y entra sosteniendo una muñeca verde por una pierna*” (276)<sup>13</sup>

Reuniendo los temas a que da lugar la presencia de triciclos y muñeca:

“CAR: Hay ciertos triciclos que producen cierta colitis a ciertas muñecas de cierto color verde.” (278)<sup>14</sup>

El juego de la muñeca – que habla – se confunde luego entre presencias de marionetas, autómatas, homúnculos y macabros espectáculos circenses, denotando la subyacencia de una realidad siniestra y poderosa. (278, 282, 287)<sup>15</sup>

En *La bucanera* ... el juego conforma la base del desarrollo de los distintos capítulos en que se divide. Debido a esto, quizá lo más conveniente sea transcribir ejemplos de los rabelesianos juegos de palabras, generadores de un extenso lexema compuesto:

“Así verás si se parapá allegro vivace su paraligeropezculiferineo” (329)

“Es así cómo se me reveló la soledad del hombre de mi tierra. Yotúélnosotrosvosotrosellos fumamos CALIBÁN.” (337)

En otros casos, no se trata de conglomerado de lexemas, sino de la prolongación de un fonema:

“Más, mas. Quiero más. Maaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaas.  
-chirrió el cacadémico (...)  
-Ssssssssse desbanca en un banco de arena; tañe la guitarra de Tania” (355 – 356)

Si bien no corresponde a este ítem, y debido a la escasez de ejemplos, que no justificaría un apartado especial, hago notar el sintagma “tañe la guitarra”. En las fiestas de carnaval, la presencia de campanas solía ser frecuente (Bakhtine 1970, 215 – 216).

### **Profanaciones**

En la descripción que Bakhtine lleva a cabo acerca de la fiesta popular, muestra aspectos concernientes a lo religioso, que a primera vista pueden aparecer como profanaciones. Muestra el travestismo de la procesión religiosa, donde imágenes del cuerpo extremadamente licenciosas eran moneda corriente, consagradas por la tradición (229 – 231).

En nuestros textos quizá sólo debería calificarse (como expreso más arriba, relativo al Carmelo), en un sentido de **falta de reverencia**. No obstante, puede notarse la subyacencia de una inclinación profanatoria, de cáustica intención satírica que, aquí, involucra un matiz político:

“CAR: ¿Por qué se llama Domingo?  
 SEG: ¿Y por qué no se va a llamar Domingo?  
 CAR: Hay otros nombres. Basta mirar el calendario.  
 SEG: Veamos (lee salmodiando): Santo Abstinente, Santa Frela,  
 San Pepe, San Ejecutivo, Santa Fifa ... ¿No te gusta Santa Fifa?  
 (Toma su falo de oro y emite un pitido. LYTWIN se ríe a carcajadas)”  
 (284)

### **Coronación. Destronamiento. La reina.**

Una acción carnavalesca muy interesante, cuya importancia radica en la puesta en relieve del espíritu fortuito y contradictorio del carnaval, es la de la **coronación**, inseparable del **destronamiento**, de notoria intención burlesca.

Si bien en la Edad Media y el Renacimiento están relacionadas con la idea de renovación, muerte de lo viejo y nacimiento de lo nuevo (Bakhtine 1970, 218), en BP – por ejemplo –, apunta sólo a lo destructivo sin remedio, la desolación y el vínculo con la infancia mutilada. También con cierta figura de la fiesta popular, que presenta a la muerte encinta que pare (249), parafraseada aquí por una reina prostituta.

“-Mamá, me hice pipí en los calzones nuevos.  
 La reina Lupa, asistida por su fiel Caracalla, asió el microscopio y se consagró a estudiar el sentido oculto de la frase que, si sus sentidos no la engañaron, había oído con ésa, su simpatía por las desgracias ajenas.

La cara de la regina se parecía a la de la mujer que **no** /yo subr./ vende violetas a la salida del cine **Lorraine** /yo subr./ cuando **no** /yo subr./ se exhiben las series acerca de ..." (353)

Obsérvense los sintagmas: "reina Lupa", "la regina", "cine Lorraine" como formas de "destronamiento" en orden a la disolución. El adverbio "no", por su parte, da cuenta de lo inexplicable por el absurdo, ya que no se puede establecer la analogía.

En un sintagma muy breve, esta idea está sintetizada del siguiente modo:

"... y, también, a la Asociación Literaria Reina Menstruy – de Casilda –" (PL, 306)

Aún a riesgo de extenderme demasiado en este ítem, creo conveniente establecer una relación con el poema de la producción de **1963 – 1968**, titulado "A tiempo y no", que explicita los elementos que analizo:

"-No he visto aún a la reina loca – dijo la niña.  
-Pues acompáñame, y ella te contará su historia – dijo la muerte.  
(...)  
La muerte y la niña se sentaron y, durante unos minutos, nadie pronunció una sola palabra. La muñeca cerró los ojos.  
(...)  
... la joven reina rodeada de unicornios sonrío a su espejo mágico."  
(Pizarnik 1993, 199)

Antes de continuar con la temática de la carnavalización, conviene que me detenga en este punto que se refiere a esta "joven reina rodeada de unicornios", ya que creo se puede aludir a una fuente inexplorada de la lírica pizarnikiana.

Existe en París, en el antes llamado Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny (hoy Musée National du Moyen Âge – Thermes Hôtel de Cluny), una sala donde se exhiben seis tapices de fines del S. XV, dedicados "A Mon seul désir", que representa a una dama (o joven reina) rodeada de animales y plantas, asistida por una cortesana. Entre los animales, sobresale la presencia de un unicornio, por lo que el conjunto se denomina "La dame à la licorne"<sup>16</sup>. Presididos por el tapiz que, por así decirlo, presenta a la dama y a su entorno, los restantes refieren vivencias a través de los cinco sentidos por parte de la dama (Bernard, 1994, 558 – 560)<sup>17</sup>.

Probablemente el que más interés aquí sea el titulado "La vista", ya que en él la joven reina se mira en los ojos del unicornio, cuya imagen aparece en el espejo que ella sostiene con la mano derecha, mientras con la izquierda acaricia al animal.

Motivos biográficos en los que no conviene explayarse en este trabajo (dado el enfoque metodológico ricœuriano adoptado), me autorizan, sin embargo, a

pensar – respecto de estos tapices –, en un sólido fundamento de inspiración autoral reflejado en este texto.

Que la reina (loca?) necesite contemplar su propia imagen, a través del reflejo especular proyectado en las pupilas del fálico animal, no es gratuito. Y si bien el tapiz no trasunta una específica carnavalización, la progresión de diminutas plantas con sus flores minúsculas, el contraste del carmesí en diversos matices con el verde, el azul, el blanco, el marfil y el negro; la pluralización del unicornio en la imagen del león que sostiene el asta del pendón, donde tres lunas relucen entre las estrellas de una profunda noche; la pluralización, a su vez, del falo – unicornio en las colas erectas del león y del propio unicornio, y del sostén del espejo que la dama aferra; a más del penacho erecto de su turbante (sin contar troncos y ramas de árboles), entregan la visión de un complejo paraíso (de algún modo carnavalesco?): ya que dama, león, unicornio, árboles y algunos animales, están asentados en una especie de isla que flota sobre un fondo rojo que rememora el fuego. Recordemos que Bakhtine, al referirse al banquete rabelaisiano, explica:

“Los infiernos son uno de los nudos más importantes (...) como de toda la literatura del Renacimiento” (Bakhtine 1970, 300)

Bien conocemos, por otra parte, la estrecha relación que existe entre este banquete y el carnaval.

Por la progresión desconcertante de seres, contrastes, desdoblamientos y multiplicaciones; desviaciones respecto del hilo conductor del sentido, y las extrañas formas y actitudes que por no extenderme más allá de lo conveniente no describo, pero que en todos los tapices de “La dama ..” exigiría un alto nivel de minuciosidad, puedo afirmar que estas obras pueden significar la trasmutación visual más aproximada de la lírica que examino. Y conforman base sustentadora de las menipeas.

Puede añadirse aún que las formas fálicas semejantes a lanzas, por la cualidad específica de armas en tanto tales, podrían interpretarse como connotativas de: **muerte**. La joven reina, por su parte, (de caracteres núbiles, pero de actitudes sensuales y cierta rigidez como de muñeca), apunta al pasaje del poema donde me refería a la simbología de lo trágico, en que esta lírica transforma el carnaval:

“... la joven reina rodeada de unicornios sonrío a su espejo mágico.”  
(Pizarnik 1993, 199)

Expreso “trágico”, por la inevitable relación con *La condesa...*

Establecida entonces la relación que liga el poema “A tiempo y no” con “La dama del unicornio”, continúo con el análisis del mismo:

“- Hijo mío, tráeme la preciosa sangre de tu hija, su cabeza y sus entrañas, sus fémures y sus brazos que te dije encerraras en la olla nueva y la taparas, enséñamelo, tengo deseos de mirar todo eso; hace tiempo te lo di, cuando ante mí gemiste, cuando ante mí estalló tu llanto” – dijo la reina loca” (200)

En estrecha relación con elementos del banquete de Rabelais, aunque siempre dentro de la tesitura de la **disolución** que nutre estos textos, este parlamento remite a *La condesa sangrienta*, texto donde la lírica pizarnikiana alcanza el punto culmen de la perversidad:

**“la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir; la animó a buscar la muerte y la sangre en un sentido literal, esto es: a quererlas por sí mismas, sin temor.”**  
(Pizarnik 1993, 387)

Esta condesa puede también vincularse con “La dame à la licorne” ya que ésta aferra, con actitud de frialdad, el **espejo**, significante (entre otros muy ricos elementos /Cf. Lacan / , de **cuerno – fallo** y, por extensión y analogía: **puñal**.

Siguiendo con el poema, leemos:

“Me he acostado con mi madre. Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi hijo. Me he acostado con mi caballo” (201)

Y luego de algún diálogo que aquí excluyo, el poema finaliza de esta manera:

“Todo el mundo sonrió y tomó té sobre la roca, en el funesto crepúsculo, mientras aguardaban a Maldoror que había prometido venir con su nuevo perro. Entretanto, la muerte cerró los ojos, y tuvieron que reconocer que dormida quedaba hermosa.” (201)

Dejando de lado ya la conexión semántica entre este poema y los breves ejemplos que, en lo referente a la temática **coronación – destronamiento** he mostrado, podemos establecer que la **disolución** remite siempre a los caminos tortuosos en procura de esos infiernos que, en todo momento, conducen a Maldoror.

Continuamos entonces con el desarrollo de los apartados que veníamos desplegando y nos dirigimos hacia la consideración de **Los golpes y su valor erótico**.

### **Los golpes y su valor erótico**

Según Bakhtine, el valor erótico de todo lo relacionado con golpes (tambor, bastón, etc.), conlleva la importancia de lo que remite al acto sexual y sus implicancias

fálicas (Bakhtine 1970, 205 ss). Tal importancia guarda estrecha vinculación con la idea subyacente en el carnaval, de lo bajo corporal como generador de vida.

En *Los poseídos* ... se puede observar en un diálogo entre MACHO y FUTERINA que, en la obra, corresponden a dobles de SEG y CAR (como ya señalamos), invistiendo toda la fuerza erótica que las cargas pulsionales generan:

“FUTERINA: ¿Qué te pasa, mi hombreamor? ¿Golpeás porque no podés más de ganas?  
MACHO: Y vos, que no golpeás, ¿qué estabas haciendo?” (265)

En *La bucanera*..., más allá de alusiones directas a golpe, se lee un párrafo donde – a través del verbo ejecutar –, se logra el mismo efecto:

“Tanto en la China como en el Perú, los niños, junto con una hoja de té, dados, el cubilete y las ubres completas de Mallarmé en veinte tomos, compran, también, siempre, una docena de concubinetas frescas, con las que ejecutan, ejecutan, ejecutan, ejecutan, ejecutan ...” (303)

Obsérvese el matiz onomatopéyico de golpe de tambor, a través de las sílabas “Tan”, “to”, “te”, “te”, “tas”, “te”, “to”, “tam”, “tas”, “tan”, “tan”, “tan”, “tan,” “tan”.

Podría pensarse, en el tramo final, en tañidos de campanas fúnebres. Recordemos el juego muerte – vida de la actitud carnavalesca a que aludo al comienzo de este apartado; y también en la presencia de campanas en las menipeas. Además, la genitalidad como un modo de la muerte.

### **Conclusiones.**

Tanto de *Los poseídos entre lilas* (pieza dramática), como de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, puede expresarse (sobre todo de la segunda), que conforman verdaderas fiestas de locos (Bakhtine 1970, 219), donde la no aceptación de las reglas (272) confluye, en el marco de la oscilación entre *Eros* y *Thánatos* manifiesta en todo momento (en la ambivalencia de lo que muere, nace y viceversa), en un ámbito crítico de tendencia utópica. Las obras manifiestan, como en las antiguas menipeas, transformaciones de mundos donde un mal subterráneo opera con el hábito de la fatalidad.

En última instancia, es el deseo de muerte lo que triunfa.

“Me voy porque las sombras me esperan” (289)

constituye una de las frases finales de PL.

“sintió como nadie lo trágico del destino” (363)

Así culmina, si excluimos “Retrato a voces”, *La bucanera*...

De todos modos, el **humor** ha presidido la atmósfera de ambas obras.

No puedo finalizar esta exposición sin hacer referencia a esta categoría textual.

El humor, sobre todo el **humor negro** (del que Breton se ocupa en su célebre *Antología*), que en el surrealismo ostenta una marca notablemente perceptible, imposta una forma particular de “une certaine attitude d’individualisme anarchique et destructrice”; (Bernard 1994, 437) es decir, una forma de la disolución.

Por su parte, en su estudio sobre humor, nación y diferencias, Ana María Zubieta efectúa una interesante caracterización acerca del humor, cuando lo plantea en términos de relaciones intersubjetivas; entre ellas juega el binomio alto / bajo – superior / inferior, referido a la esfera crítica; y lo sitúa frente a la ambigüedad donde lo cómico y lo funesto (y por qué no lo abismal y siniestro), establecen diálogo en una dimensión que califico como fantasmática: (Zubieta 1995, 12 – 17)

“MACHO: (fingiendo asombro) ¿Por azar dije algo gracioso para que estés riendo como el chorro del bidet?

FUTERINA: Me dio risa cuando dijiste “puede decirse”

MACHO: (con la misma voz de narrador): ‘... puede decirse, el culo normal; de aquí, entonces, que se hermanen perfectamente ...’

SEG: ¡Basta!

*Macho se asusta, deja de hablar.*

FUTERINA: Me estaba contando ...

SEG: ¿No han terminado? ¿No terminarán alguna vez? ¿Nunca van a terminar?” (267 – 268)

(...)

“Inflá el pajarito con un inflador de bicicletas. ¿Preferirías duplicarlo? (Al pajarito, no al inflador.) Pon un espejo en el dintel y chau. Claro es que proveerás de sendas dagas al pájaro real y a su reflejo.” (BP, 315)

Teniendo entonces en cuenta el bajo fondo naturalista de la menipea (Cf. *El Satiricón*), tan presente en *Los poseídos ...* y *La bucanera ...*, vemos que el **humor** completa la carnavalización literaria, como clase textual en esta poética. Poética donde, en las dos obras que acabamos de explorar, el tono cáustico que nutre los diálogos, vehículo de polemismo interno, sumado a los numerosos rasgos relevados, muestra como producto la configuración de extrañas menipeas del siglo XX en el contexto de nuestra literatura. Esta conclusión, a mi entender, constituye un sorprendente hallazgo.

<sup>1</sup> El presente estudio con alguna modificación, pertenece a los capítulos 3 y 4 de la Cuarta Parte de la obra de Ana María Rodríguez Francia: *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. B. A., Corregidor 2003, I. S. B. N.: 950 – 05 – 1492 – 3. // La autora ha trabajado con las *Obras Completas* de Alejandra Pizarnik. B. A., Corregidor, 1993.

<sup>2</sup> Cf. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970. Utilizo Bajtín o Bakhtine según me refiera a la traducción española o francesa de las obras.

<sup>3</sup> Cf. Fedor Dostoievski: *Memorias del subsuelo*. B. A.: Libros Perfil S. A., 1999. Es interesante destacar aquí que esta obra, de 1864, es muy anterior a las primeras publicaciones de Sigmund Freud.

<sup>4</sup> Se debe tener en cuenta aquí, la idea pizarnikiana acerca de que “La poesía es el lugar donde todo sucede” (Cf. “Prólogos a la Antología consultada de la joven poesía argentina” (1968), *Prosa selecta*, 367). Reflexionando acerca de nuestras lecturas de *La interpretación de los sueños* de S. Freud, cabe relacionar con el contenido del inconsciente, a cuya interpretación se llega por el “vía regia” del sueño, donde todo sucede.

<sup>5</sup> Podemos recordar aquí ciertas escenas de “La cena de Trimalción” de *El Satiricón* de Petronio (Cf. Petronio, *El Satiricón*, Madrid, Gredos, 1978, 50 – 114). También de *El asno de oro* (Cf. Apuleyo, *Las Metamorfosis o El asno de oro*, Ed. y trad. José María Rojo, Madrid, Ed. Cátedra, 1994, III, 94 – 101).

<sup>6</sup> Expresado así en el texto; *La bucanera...*, 340.

<sup>7</sup> Conviene dejar aclarado que la elisión de texto, tanto en el ejemplo de *Los poseídos...* como en *La bucanera...*, incluye un número muy escaso de líneas, y también observar la presencia de errores ortográficos, en un texto en el cual, sin bien está presente el disparate y lo absurdo, el estilo aparece involucrado en un registro de redacción serio. (Cf. Nota anterior y la exclamación “¡Ha!” del primer parlamento).

<sup>8</sup> A partir de este lugar aparecerá ocasionalmente la alusión a *Los poseídos ...* y *La bucanera ...* por las iniciales.

<sup>9</sup> PL, 284. Hay que entender que MACHO / FUTERINA, bajo su apariencia degradada, involucran fuerzas eróticas y thanáticas. No podemos hablar de “sabiduría”, pero sí de principios vitales. Esto, más allá del “sabio” parlamento de MACHO que he transcrito.

<sup>10</sup> Cf. BP, 325. Nótese la alusión al pensamiento psicoanalítico acerca de la pregunta que no tiene respuesta, porque es una respuesta en sí misma. El término “Santo” (confirmación de lo sagrado) apunta al sitio de la **pregunta – respuesta en sí misma** del *Kern unseres Wesens* freudiano, idealidad poética (Cf. Freud / Lacan, Heidegger, Mallarmé).

<sup>11</sup> Recordemos aquí lo “poco de realidad” a que apunta el psicoanálisis.

<sup>12</sup> El juego, como el siguiente, sirve de marco para agudas críticas de índole paródica.

<sup>13</sup> Aquí sigue un juego con la muñeca. Este juego origina siniestras observaciones vehiculizantes de terror y angustia. (Cf. “La muñeca cae.”, 277).

<sup>14</sup> PL, 278. En este lugar, el elemento lúdico sustenta la función fálico – sádico – anal a que hemos aludido en otro lugar de este trabajo (Cf. Lacan)

<sup>15</sup> Respecto de **homúnculo**, cabe registrar aquí que el término es empleado por Freud para designar el encéfalo, en su estudio sobre el **yo**. Cf. *El yo y el ello*, O. C., Amorrortu, XIX, 28.

<sup>16</sup> Alusión a “Dama de la Licorne” en CP, 97 (Carta a A. M. Barrenechea, fechada en París el 10 de diciembre de 1962).

<sup>17</sup> Trata acerca de *Les cinq sens* de Jarry.

---

**Bibliografía**

- Apuleyo: *Las Metamorfosis o El asno de oro*. Trad. y edición de José María Rojo. Madrid, Ed. Cátedra, 1994.
- Bajtín, Mijail: *Problemas de la poética de Dostoievki*. Trd. Del ruso por Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986.
- Bakhtine, Mikhail: *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit du russe par André Robel. Paris, Gallimard, 1970.
- Bernard, Suzanne: *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu' à nos tours*. Paris, AG – Nizet, 1959 ; 1994.
- Breton, André : *Introduction à l'Anthologie de l'humour noir*. Paris, Le Sagitaire, 1940.
- Diccionario Enciclopédico* , 11ª. ed. Barcelona, Salvat Ed. , T.3, 1930; 1964
- Dostoievski, Fedor: *Bobok*. Trad. du russe et posface par Bernard Kreise, Paris, Édition Mille et une nuits, 1994.
- Dostoievski, Fiodor: *Memorias del subsuelo* .B.A., Perfil Libros , 1999.
- Freud, Sigmund: *Obras Completas*. Trad. del alemán por Luis López Ballesteros y Torres. Ordenación y división de los textos por el doctor Jacobo Numhauser Tognola. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1981.
- Freud, Sigmund : *Obras Completas*.1a. impresión de la 2a. ed. Trad. Pr J. L. Echeverry. B.A., Amorrortu, 1990.
- Heidegger, Martin: *El Ser y el Tiempo*.2ª. ed. Trad. de José Gaos. México, FCE, 1980.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. de Tomás Segovia, revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio, nuevamente revisada por Armando Suárez. México - España – Argentina – Colombia, Siglo XXI ed. , 1960; 1975; 1985.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres Complètes* .Éd. présentée, établie et annoté par B. Marchal. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- Petronio: *El Satiricón*. 2ª. edición. Madrid, Gredos, 1988.
- Pizarnik, Alejandra: *Obras Completas*. B. A., Corregidor, 1993.
- Ricœur, Paul : *Le conflit des interprétations. Essais d'Herminéutique* .Paris, Seuil, 1969.
- Rodríguez Francia, Ana María: *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. B. A. , Corregidor, 2003.

---

Zubietta, Ana María: *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.