

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

*La canción que Alejandra cantó sobre sí misma:
Un análisis sobre la enunciación lírica para la relación funcional entre el lenguaje
poético en Árbol de Diana, Extracción de la piedra de locura e Infierno musical de
Pizarnik y el lenguaje ritual desde el enfoque de John L. Austin en Cómo hacer cosas
con palabras*



Tesis que presenta:
Gladys Areli López González
Para obtener el grado de:
Licenciado en Lengua y literatura de Hispanoamérica

Director de tesis:
Dr. Francisco Javier Hernández Quezada

Tijuana, Baja California, mayo 2019

Índice

Introducción	3
Objetivos	15
Hipótesis	16
Capítulo 1. Comunicación y tipo de acto de habla en el poema pizarniano	17
1.1 Sobre el acto de habla propuesto en el poema	17
1.1.1 La voz de la enunciación: el poeta o el sujeto lírico	22
1.1.2 El espacio y los participantes de la comunicación poética	26
1.2 La fuerza ilocucionaria de la enunciación en el poema pizarniano	29
1.2.1 Tres casos para la fuerza ilocucionaria en la poesía de Alejandra Pizarnik	33
Capítulo 2. El <i>poema</i> o el rito: Primer análisis de la fuerza ilocucionaria y sus condiciones realizativas.	38
2.1 La palabra mágica ritual o la fuerza ilocucionaria realizativa	38
2.1.1 Convenciones para entablar la comunicación ritual	46
2.2 Para una realización afortunada	51
2.3 La doctrina de los infortunios	65
Capítulo 3. La canción que Alejandra cantó sobre sí misma: Segundo análisis de la fuerza ilocucionaria y su cualidad de efectuar-se	74
3.1 De la voz del sujeto enunciador lírico a la voz del poeta	74
3.1.1 La <i>persona</i> liminar a partir de la enunciación poética	78
3.2 El salto de sí al alba, la fuerza ilocucionaria de la enunciación poética para el lugar habitable	81
Conclusión	88
Bibliografía	93

Introducción

Entre los estudios realizados a la obra poética de Alejandra Pizarnik el análisis enunciativo (de enunciaciones) significa una nueva vía en el marco de la ficcionalización, como lo vemos en el trabajo de Escobar Negri (2015); lo cual da pie a preguntarnos si puede plantearse la realización de actos de habla *plenos* en su poesía. Este tópico no resulta reciente en el campo de la literatura en general, ya que podemos encontrar trabajos teóricos y críticos que vale la pena tenerlos presente, recordemos el compendio de ensayos *Pragmática de la comunicación literaria* (1987) a cargo de J. A. Mayoral, o la detallada revisión que realiza Yvancos en su *Poética de la ficción* (2010). No obstante ello sí representa una nueva vía de análisis a la obra de Alejandra Pizarnik.

Por otra parte, cuando se propone la aplicación de ciertas convenciones para el análisis, *realizativos* (Austin, 1990), y poder medir la fuerza ilocucionaria de la enunciación así como la realización de la misma, nos retiramos un tanto del carácter meramente formal (estético) y hermenéutico del poema, aspectos bien conocidos para esta clase de estudios. Así, tratamos al poema desde un enfoque pragmático (práctico) lo que no le resta valor, al contrario, permite profundizar sobre un aspecto casi desconocido de su poesía. Se podría objetar que lo que Austin, como Searle, propone poco o nada tiene que ver con el poema, puesto que considera que el uso del lenguaje en literatura termina por ser una descoloración del mismo, es decir, que ya no existe la plenitud performativa como para corresponderle una fuerza ilocucionaria.

No obstante, advertimos dos características fundamentales que permiten su aplicación, a saber: el desdoblamiento en un sujeto enunciador lírico «autónomo» en el espacio poético, y la presencia de dobles en el momento de la enunciación realizadas por aquél. Ello lo explicaremos con mayor detalle más adelante. Una vez que contamos con esos dos elementos, establecemos dos espacios que se encuentran y que analizaremos con el mismo objetivo: conocer la fuerza ilocucionaria y la consumación o no de la misma. La denotación que hacemos de dos espacios se debe a una lectura no autobiográfica, precisamente, de los poemas, mas ello no significa que no exista ningún tipo de relación entre ambos; vale decir que el segundo espacio corresponde al mundo de la poeta.

De esta manera comprobaremos la semejanza funcional entre el lenguaje ritual y el lenguaje poético de Alejandra, en su sentido más práctico, queremos decir, la cualidad mágica de la palabra ritual. Aunque, claro, no descartamos del todo los elementos formales que permiten la

presencia de una atmosfera similar a la del rito. Así pues, tenemos que el poema no queda únicamente para ser leído o comunicar algo (mensaje) a alguien (sujeto empírico, en todo caso lector), de igual manera la voz que enuncia, en el poema, no resulta ser siempre la de la poeta. El poema es ya un acto con intención, y en el que se realizan actos plenos.

Antes de presentar los criterios de análisis que se aplicarán a los tres poemarios de Pizarnik, es preciso mencionar que tales se sitúan en una primera etapa en el espacio del poema, no fuera de él, el que involucra directamente a la poeta o mundo empírico. La explicación de por qué se actúa de esta manera se desarrolla en el cuerpo, propiamente, de la presente investigación apelando a trabajos de críticos y teóricos tales como Genette, Levin, Yvancos, Van Dijk, etc. que tratan el tema de los actos de habla en el texto literario (narrativa y poesía). Ello con el propósito de establecer el tipo de acto de habla que ocurre en la comunicación dada en el poema, así como al sujeto enunciador y la *fuerza* (intención) de su enunciación. También porque la voz poética en sus poemas se realiza a partir de un desdoblamiento que señalamos evidente. Lo cual, como ya mencionábamos, suele traer confusiones sobre con quién se corresponde la fuerza ilocucionaria de la enunciación, por ende, si lo que se enuncia en el poema tiene repercusiones que transgreden las fronteras del espacio textual generado, es decir, del mismo. Y en un segundo análisis se resolverá la problemática antes formulada.

Ahora bien, teniendo presente que el espacio de la comunicación resulta en el poema y que uno de los participantes fundamentales es el sujeto enunciador lírico (Elías, 2006) y, por otra parte, se encuentran los interlocutores, quienes en su participación tácita las más de las veces son enunciados por el sujeto lírico, los dobles (Negri, 2015) manifiestos como voces que se corresponden a participantes enunciados con el nombre de sombras, o sintagmas como La autómatas, La pequeña viajera, etc., no obstante, no nos preocupemos por ello, en su momento lo abordaremos con mayor minucia. Más adelante presentaremos los puntos que utilizamos para distinguir y medir la fuerza ilocucionaria de la enunciación para, enseguida, proponer un primer pronóstico de la consumación de los mismos. Así, a partir de las conclusiones del primer análisis, partiremos para desarrollar el segundo, el cual abordaremos en el tercer capítulo y del que por el momento no entraremos en detalles.

De entre los tres actos que propone Austin para la ejecución de un realizativo el que más nos interesa es el acto ilocucionario, entendámoslo como el acto de hacer algo al decir algo (no el de decir algo), así, por ejemplo, podemos prometer, preguntar, nombrar, etc. por tanto será en

este acto en el que se presente la *fuerza* de la enunciación. En otras palabras, la fuerza ilocucionaria indica la manera en la que ha de tomarse la expresión, esto es, lo que se quiere hacer al decir algo. Sin embargo, ello puede resultar afortunado o desafortunado (consumado o no). Para el caso Austin plantea las siguientes convenciones para una realización afortunada:

- a.1) tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias, además,
- a.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.
- b.1) el procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta, y
- b.2) en todos sus pasos. (56)

Quisiéramos ahora precisar lo antes señalado con las seis condiciones que propone Searle – prestemos atención al motivo de su taxonomía, la cual se aprovecha del acto de prometer, mismo del que Austin se vale por antonomasia—. En vista de que Searle se apoya en un código alfabético para designar agentes en la formulación de cada condición indicamos, enseguida, su correspondencia: H, hablante (locutor); P: promesa (proposición); T: texto (enunciado); A: acto futuro; O: oyente (interlocutor, destinatario); i-l: intención; C: conocimiento. Las dos primeras condiciones abarcan dos cláusulas:

Condiciones de contenido: 2. *H expresa la proposición de que p al emitir T.* 3. *Al expresar que p, H predica un acto futuro A de H.*

Condiciones preparatorias: 4. *O preferiría que H hiciese A a que no hiciese A, y H cree que O preferiría que él hiciese A a que no hiciese A.* 5. *No es obvio ni para H ni para O, que H hará A en el curso normal de los acontecimientos.*

Condición de sinceridad: 6. *H tiene la intención de hacer A.*

Condición esencial: 7. *H intenta que la emisión de T le coloque a él bajo la obligación de hacer A.* 8. *H intenta (i-l) producir en O el conocimiento (C) de que la emisión de T cuenta como el hecho de colocar a H bajo la obligación de hacer A. H intenta producir C por medio del reconocimiento de i-l, y tienen la intención de que i-l se reconozca en virtud de (por medio de) el conocimiento que O tiene del significado de T.*

9: *Las reglas semánticas del dialecto hablado por H y por O son tales que T se emite correcta y sinceramente si y sólo si se dan las condiciones 1¹-8.* (65-68)

Lo anterior responde a condiciones para un resultado afortunado de una promesa, sin embargo no cabe impedimento para aplicarlas a otro tipo de acto ilocucionario ya que el principio resulta el mismo, cambian las circunstancias, por supuesto, mas ello se obtiene al observar el caso en particular. Del mismo modo en que Austin advierte la posibilidad de una realización

¹ Esta cláusula alude a las condiciones *out put* e *in put*. Tratándose la primera de la dimensión del habla inteligible; y la segunda, de la comprensión. No la incluimos dado que ello corresponde a un campo articulatorio (en el sentido pleno) y empírico.

desafortunada, Searle lo plantea con el caso de las promesas insinceras, y, como era de suponerse, con el incumplimiento de alguna de las condiciones antes anotadas. Omitimos, para las convenciones austrianas, las dos últimas cláusulas puesto que para este momento resultan apresuradas. Por ahora indicamos, para el caso de los infortunios, lo que nuestro filósofo nomina la doctrina de los infortunios, mismos que corresponden a los cuatro casos anteriormente mencionados:

Desaciertos casos A: [A.1] “*malas apelaciones*”, sea porque [...] no hay tal procedimiento o porque el mismo no puede hacerse valer en la forma en que se intentó. [Y] (A.2) “*malas aplicaciones*”, [...] esto es, al caso en que el procedimiento existe pero no puede aplicarse como se intenta hacerlo.

Desaciertos casos B: Existe el procedimiento y es aplicable a la situación, pero fallamos en la ejecución del rito con consecuencias más o menos calamitosas. Estas se pueden denominar “*malas ejecuciones*”. [...] la clase b.1 es la de los actos viciados y la clase b.2 la de los actos inconclusos.

[...] actos viciados. Consiste, por ejemplo, en usar fórmulas inadecuadas. [...] uso de fórmulas poco explícitas. También el uso de fórmulas vagas y de referencias imprecisas

[...] actos inconclusos. Intentamos llevar a cabo el procedimiento pero el acto no se completa. (58-59 y 78)

Pues bien, entre los poemarios a analizar consideramos *Árbol de Diana* (1962), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). Ahora, ¿cómo se aplicarán tales convenciones a los poemas? La hipótesis que sostenemos, en resumidas cuentas, consiste en establecer una relación entre la función para efectuarse del lenguaje ritual que proponemos también en el lenguaje poético dado en la comunicación para cada caso particular. Lo cual nos lleva a evaluar (en el tercer capítulo) la efectuación de la fuerza ilocucionaria presente en los poemas.

Austin nos advierte, en su análisis sobre las expresiones realizativas: “Hay algo que, *en el momento en que se emite la expresión, está haciendo la persona que la emite.*” (104), ¿podríamos afirmar lo mismo en el caso del poema, recordando que tal trabajo se enfoca en los actos de habla (orales) haciendo a un lado el ámbito literario? Para continuar, debemos establecer qué clase de comunicación se presenta o mejor se realiza en el texto trate de poesía o prosa. Van Dijk en su *Pragmática de la comunicación literaria* (1997) observa este problema y admite que

la literatura puede tener también funciones pragmáticas «prácticas» adicionales; por ejemplo, puede ser tomada como una aserción, una advertencia [...]. *Este fenómeno puede explicarse en relación con la noción de acto de habla indirecto.* Un acto de habla indirecto es un acto de habla

que se lleva acabo al establecer una de sus condiciones. Puedo hacer una petición, propiamente, afirmando mis razones o motivaciones. (en Mayoral, 184, subrayado nuestro)

Si en literatura ocurren tales actos de habla, es propicio volver sobre Austin y sus realizativos (que al caso es otra forma de referirse a la enunciación, no al enunciado). Para este filósofo la comunicación se sienta sobre tres realizaciones del lenguaje en el habla: las locuciones, ilocuciones y perlocuciones. Las primeras no son otra cosa que el “acto de ‘decir algo’, en esta acepción plena y normal” (138), en tanto que “un acto ‘ilocucionario’ [...] llevar a cabo un acto *al* decir algo, como cosa diferente de realizar el acto *de* decir algo.” (144) Por último, las perlocuciones, éstas requieren una respuesta del interlocutor para verse realizadas satisfactoria o insatisfactoriamente, en otras palabras, son las consecuencias de la locución.

Conviene, al respecto, detenernos sobre las ilocuciones. Con ellas se entenderá lo que Austin llama “la *fuerza* de las expresiones” (117), esto es, la intención del hablante o la manera en la que hay que tomarlas. Por supuesto no siempre se comprende como se espera, puesto que existen ciertas condiciones que afectan su realización. Ahora bien, si como dice Van Dijk, en los dos primeros renglones anteriormente citados, estaríamos tratando con un tipo de ilocución realizativa, en tanto que se hace algo más además de decir algo. Sin embargo, se presenta otro problema: ¿Quién habla? Y ¿quién escucha? O también ¿a quién se dirige el «hablante» del texto? En una situación convencional esto no representaría un problema, claramente se reconocería a los participantes. Pero no ocurre lo mismo en literatura, un poema escrito en el XIX bien puede leerse hoy ¿y se afirmaría que el lector actual es, en efecto, el destinatario o interlocutor? O bien ¿que el poeta fue el «hablante»? Al respecto Van Dijk continúa:

la literatura puede muy bien tener funciones prácticas, incluso predominantes, tales como la de una advertencia, una crítica, una defensa o un consejo en relación *con cierta actitud o acción del autor o de los lectores, afirmando las condiciones para tal función ilocutiva*. (en Mayoral, 184, subrayado nuestro)

Entonces, ya sea poeta o novelista, habrá una intención o fuerza en su enunciación textual. La cual se pondrá, una vez en las manos del lector, al que bien podríamos denominar «interlocutor a priori», bajo condiciones culturales, personales, etc. para que sea tomada como se espera, con la *fuerza* con la que se efectuó. Claramente no siempre es el caso. Como vemos, la comunicación en el texto literario presenta una complejidad mayor en cuanto a la distinción de los participantes, de aquí partimos para analizar la enunciación. Téngase en cuenta que también éste es un caso especial, puesto que su realización individual, en el momento creativo, nos lleva a nuevas

interrogantes, por ejemplo ¿está siempre el texto literario dirigido a alguien? ¿alguien real? En este punto toca hablar sobre la poeta, Alejandra.

En el poema generalmente reconocemos la voz de un yo lírico, el cual suele pensarse como la voz del propio poeta, lo que lleva al equívoco de admitir al poema, siempre, como autobiográfico. Quizá lo sea en una cierta medida, es decir, tomando elementos reales, anecdóticos... para modificarlos o ficcionalizarlos, mejor, poetizarlos. Ahora bien, ¿qué ocurre con la poesía de Alejandra Pizarnik? ¿Quiénes participan de su comunicación? ¿Quién habla; a quién se dirige? A propósito, Elías menciona que “la propia poesía se ha encargado de mostrar la complejidad de la identidad en el discurso lírico, ya que la construcción de un sujeto enunciator o la búsqueda de su anulación en diversas máscaras nos hablan, más bien, de una construcción del poeta, su personaje.” (71). En este sentido podemos observar, en un primer momento, que en los poemas de Alejandra, la poeta sede su voz a un sujeto lírico construido por ella misma para que «haga» el poema. La situación, hasta el momento, se presenta de la siguiente manera: en un movimiento circular en el que Alejandra se dirige a ella misma. Así en los versos del poema 17 de *Árbol de Diana* (1962)

Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico [...]) (en Becció, 119)

Inicia la voz de un yo lírico que enuncia a una tercera persona (ella, la autómata), que por los versos siguientes remite al yo inicial. No obstante, en seguida se sospecha la participación de un tercer sujeto (“Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras”), uno que se posiciona al mismo nivel que el del yo lírico. Dos son las voces que se encuentran y una «más» tácita o el silencio prometido: “Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.” (en Becció, 276), que permite a las anteriores. Con ello cabría inferir que ¿alguna de esas voces refiere a la poeta? Sin embargo, siguiendo a Negri, damos cuenta de una ambigüedad entre voces que coexisten y que, además, ceden alternadamente el acto enunciativo cuando no hablan a la par, de esta manera

Esa misma inestabilidad y/o ambigüedad enunciativa es la que da paso y abre a la posibilidad de considerar *la intervención de “dobles” del sujeto enunciativo*, ya que, como se ha señalado, se muestra un desprendimiento que podría dar lugar a la convivencia de distintas voces alternantes interactuando, “estructuradas” como secuencias donde hay silencio y ocultamiento o palabra y revelación. (134, subrayado nuestro)

Antes de continuar, si en el momento en el que se dice algo, se está haciendo algo ello nos indica que cuando Alejandra inicia el proceso poiético se desprende de sí: cuando canta el poema el sujeto lírico se enuncia como otro, y no ocurre sólo en *Árbol de Diana* (1962) también en *El infierno musical* (1971): “Cae la música en la música como mi voz en mis voces.” (en Becció, 278). Nos ofrece una imagen en la que la voz no termina de caer, en la que siempre hay alguien que enuncia a otro hasta el infinito. Como lo señala Negri: la “intervención de dobles” (134). Dicho lo cual, Alejandra hace del poema el lugar de la comunicación y son precisamente los dobles quienes interactúan con el sujeto lírico: interlocutores recíprocos.

Por su parte, Koremblit, citado en Ferrer, hace una bella interpretación del mismo poemario, y nos dice:

Los poemas de *Árbol de Diana* cuentan la historia de una persecución, de una cetrería cuya presa es el poeta mismo. Como todo libro cosmogónico, se inicia con un nacimiento: el de Alejandra que nace de sí misma al alba, partenogénesis alegórica de Zeus, padre de Diana, la diosa lunar. Tristeza del ser único, capaz de autoengendrarse, y que deja su cuerpo junto a la luz, al alba. Y como el alba todavía no es la aurora, la noche es el sino del nuevo ser. [...] El reflejo de la luna alumbró los pasos de Alejandra, la cazadora de su propio cuerpo y sombra. En su soledad, olvidada, la diosa virgen sin fieles ni ofrendas, sólo recibe los tributos del frío, el viento, la lluvia y el trueno. (20)

Anteriormente se propuso el desprendimiento para la intervención de los dobles, lo que vemos ahora nos plantea lo siguiente: la autoengendración de Alejandra; lo que nos lleva a una bifurcación ontológica de la poeta. Tal que semeja el desdoblamiento de ramas hasta perderse el punto de origen. Así Alejandra se vuelve “cazadora de su propio cuerpo y sombra” (*Ibid*). Quizá debamos especificar: sombra de su voz (ces). ¿Desprendimiento o no desprendimiento? ¿Habla Alejandra? ¿Es el sujeto lírico la presa de Diana, o está éste en perpetua persecución tras sus dobles? No desesperemos, en los siguientes versos de *El infierno musical* advertimos: “Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.” (en Becció, 266) que ese “soy invisible” evidentemente justifica al sujeto lírico, que menciona Negri, en tanto que “tu voz” a uno de los dobles que, de acuerdo a Koremblit, tendría su referente en una de las sombras de la voz. Además, el hecho de no poder verse incluso cuando es llamado por otro (tú), pero saberse en esa condición de invisibilidad por la voz que lo llama, indica que su visibilidad no es posible fuera del acto enunciativo textual, en palabras de Elías: “el sujeto enunciadador lírico. Sea este una voz monolítica o fragmentos de voz que coinciden en un espacio de enunciación: el poema, la hoja (el sujeto enunciadador no tiene otra posibilidad de existir más que en este espacio de expresión)” (75). El que enuncia su

invisibilidad tiene oportunidad de buscarse en el lugar destinado para la comunicación poética a través de los dobles que cada vez lo remiten hacia sí mismo, no obstante al ser aquél una construcción de desprendimiento del poeta no podrá ver su rostro, andará a oscuras, acaso con luces débiles, entre pasadizos que se bifurcan. De modo que, como señala Austin, a propósito de la expresión realizativa, la cual “es usada para hacer algo o al hacer algo” (100), resulta conveniente plantear tres cosas: la primera, que los actos de habla presentes en los poemas, que hasta ahora hemos revisado, se orientan hacia ilocuciones realizativas, de ahí que se permita la existencia de un sujeto lírico que por lo demás dice algo sobre otro y sobre sí mismo; en segundo lugar, que ese decirse sea un motivo de su constante presencia en el lugar de la comunicación y, finalmente, el movimiento circular de la búsqueda de la identidad a través de las sombras de las voces de su voz. A este punto bien podemos establecerlo como problemático ya que la continua búsqueda del sujeto lírico se debe a lo que enuncia, queremos decir, se pierde en su propia enunciación; recordemos que “un acto ‘ilocucionario’ [...] [es] llevar a cabo un acto *al* decir algo” (Austin, 144), así pues se pierde cuando habla.

¿Tenemos claro hasta este momento el propósito de la enunciación poética de Alejandra? ¿Sería válido decir que el objetivo se sienta en aquella búsqueda de identidad o en la “Unidad originaria” que menciona Patricia Venti, o acaso que la intervención de dobles se deba a “desviar la atención del propio yo hacia la tercera persona, singular y plural, ... puede entenderse como una desaprensión del yo para participar del mundo” (Elías, 70), saliéndose de sí, y bien si sale de sí con ese propósito, luego ya no puede volver al lugar de origen? puesto en otras palabras, ¿cuál es la *fuerza* ilocucionaria de la enunciación realizada en los poemas? Cuando leemos *Nuit de coeur* de Extracción de la piedra de locura (1968)

Otoño en el azul de un muro: sé amparo de las pequeñas muertas.

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autómatas. Comparto su miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías. (en Becció, 218)

Nos encontramos nuevamente con la participación del sujeto lírico que inicia la comunicación (poema), enseguida da pie al desdoblamiento (“en la duración de un grito, viene una sombra nueva”), y posteriormente centra su atención en “la misteriosa autómatas” (ella, la tercera persona antes señalada por Elías), para que al final en un estado empático comprenda su situación, mas no se reconozca en ella ya que “su miedo” sigue marcando la distancia de uno a otro como diferentes entre sí. Pues bien, como sucede en *El infierno musical* se trata “de un deambular sin

dirección, de un movimiento imposible o de un ‘tender hacia’ sin llegar jamás.” (Ferrer, 33). Pero ¿ocurre efectivamente eso? O como expresa Sidorova a propósito de los Ndembu de Zambia quienes

utilizan el término kusolola, “hacer visible”, “revelar” para referirse a los rituales y a los símbolos empleados en ellos. A partir de la interpretación de las exégesis nativas, el antropólogo [Turner] afirma que el propósito del ritual es “hacer visibles, audibles, tangibles, creencias, ideas, valores, sentimientos y disposiciones que no pueden ser directamente percibidos” (102)

Siguiendo a Turner, ¿podemos establecer una proximidad entre el propósito ritual y el propósito enunciativo de Alejandra? Tengamos en cuenta que tanto la comunicación ritual como la poética, “los conjuros y las fórmulas mágicas corresponden a enunciados realizativos ilocucionarios; es decir, son formas de hacer cosas. En términos de Díaz Cruz ‘consisten en hacer algo por el acto de decir algo’”. (Sidorova, 97) Así por ejemplo cuando el mago en el proceso de chêngó-kúi, ritual curativo, negocia con los demonios, los “hace visibles” para comunicarse con ellos (*Id*, 98). No obstante, como establece Austin (véase 56-64 en *Cómo hacer cosas con palabras*, 1990), y nos parece ser éste el punto crucial, el resultado esperado dependerá de la disposición de los demonios a quienes se les solicita el auxilio: “La mera pronunciación del conjuro no produce efectos inmediatos ‘felices’” (Sidorova, 98). Si bien la enunciación tiene una *fuerza* (intención) ésta deberá ser tomada como tal por el interlocutor a quien se dirige, mas éste no siempre la interpretará correctamente o, en su defecto, la rechazará. Del mismo modo el sujeto lírico enunciadador se dirige a sus dobles, a las sombras de su voz, en la espera de hacerse visible: “Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón.” (en Becció, 220). Y en este mismo poema “el antiguo lugar del corazón” representa el centro como el origen vital al que no se llega, ese “tender hacia” (33) que menciona Ferrer, entonces el sujeto lírico habla con los dobles –con la autómatas, por ejemplo– para llegar, para regresar y encontrarse (el movimiento circular, o sería más acertado: espiral).

Al igual que para entablar una comunicación adecuada (en el terreno ritual) con lo invisible o no humano, según Malinowski,

se necesita 1) el conjuro (o sea, el conocimiento de la fórmula mágica; extendiendo la idea a los contextos rituales más amplios, el lenguaje específico entendido por los seres trascendentales), 2) el contexto propio para pronunciarlo (mismo que, según Malinowski, establece el rito) y 3) la persona “autorizada” para pronunciar el conjuro (en el contexto de los rituales de aflicción o curativos, esta será la persona –especialista religioso, brujo o mago– que “domina” el lenguaje –tanto las *reglas*, como su uso práctico– comprendido por los espíritus o deidades a quienes se convoca). (ctd en Sidorova, 96)

También para abrir la comunicación en el poema se requiere de elementos que permitan al sujeto lírico comunicarse con los dobles (las sombras, la autómatas). Entre esos elementos tenemos: el conjuro o la enunciación poética; lo cual sucede en el lugar de la comunicación, el poema; el mago no será otro que el sujeto lírico. Bien podríamos atrevernos a proponer a Alejandra como “la persona ‘autorizada’” (*Ibid*), pero estamos de acuerdo con Elías y Negri en la medida en que el sujeto lírico se construye para el desprendimiento del poeta, y no remitir así al carácter autobiográfico, sino pensarlo a la manera de un «avatar» complejo. Tal comunicación ocurre en un contexto ritual, o así ha sido. En La promesa de la música lo vemos palpable:

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque. (en Becció, 233)

“La muñeca”, “la anudada”, “la silenciosa” a quienes invoca el mago (sujeto lírico); y si hemos dicho que el poema será el lugar del rito, éste tomará diversas formas de acuerdo a lo que enuncie el mago, en este caso será el jardín: “Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música.” (*Ibid*), la petición así habrá sido cumplida, puesto que se tomó de acuerdo a su fuerza: “quien pidió entrar y le fue concedido” (*Ibid*); al mismo tiempo se pide el sonar continuo de la música para ahogar las voces, para que el silencio no sea más el suyo, de tal manera que no haya forma de nuevos nacimientos ni motivo para las ofrendas, tampoco para invocar a los dobles que lo pierden cuando habla; incluso el sujeto lírico cesaría su canto.

Una vez hemos esclarecido quienes son los participantes de la comunicación y el lugar en el que ésta se desarrolla, tenemos un nuevo aspecto de la misma: su carácter ritual. Ello abona a la determinación del propósito ilocucionario de la enunciación. Para el que, a estas alturas, vislumbramos como el retorno de cesación, es decir, cuando se entabla la comunicación con alguno (o con todos) los dobles lo que el sujeto lírico hace, al enunciarlos, es bifurcarse, pero su propósito se cimienta en decirse a sí mismo cuando enuncia al otro, sin embargo hay algo que se lo impide. Acaso confunda su voz con las de las sombras y en ello radique su equivocación, por tanto fracase en su intento de regresar al lugar de origen o centro (“el antiguo lugar del corazón”). Desviado de su centro, sin poder volver sobre sus pasos, piensa en la posibilidad de “Quisiera estar muerta y entrar también yo en un corazón ajeno.” (en Becció, 236). No obstante ¿resulta dicho fracaso un infortunio? ¿se trata, ciertamente, del retorno o, de lo contrario, este representa

un acto necesario para la ejecución de la verdadera fuerza ilocucionaria? Por otra parte, Ferrer observa que “La variante más extendida del simbolismo del Centro es el Árbol cósmico que se halla en medio del Universo”. Este Árbol del Mundo, término de Eliade, sirve a Pizarnik para simbolizar un árbol interior, establece una correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos.” (19-20). Lo que menciona con relación a la correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos a partir del símbolo del árbol, se opone a la idea de sujeto lírico propuesto por Negri, puesto que indica que Alejandra enuncia, mientras que para Negri la poeta se desliga de su voz cediéndola al sujeto lírico. Observamos en el primer caso la idea que tiende a la vida-obra; en tanto que en el segundo, la ficcionalización: construcción de un personaje; sin embargo, ambos enfoques no resultan completamente antitéticos ya que, si revisamos cuidadosamente, nos damos cuenta de que la comunicación entablada en los poemas se desarrolla en tres niveles, a saber: 1) el mago (persona autorizada), sujeto lírico; 2) lo invisible (espíritus, divinidades...), los dobles (la autómatas, la silenciosa...); y 3) el paciente o “víctima” (quien se beneficia o perjudica por la fórmula mágica), ¿la poeta?. Este último punto parecía escapárse nos, pero al detenernos un poco sobre el desprendimiento hacia el sujeto lírico sugerimos para Alejandra “una capacidad de hacer de sí varios intentos, que siempre tienen consecuencias sobre la voz enunciativa” (Negri, 135).

Cuando Alejandra cede su voz al sujeto lírico no es ella directamente quien enuncia, sino sobre quien repercute la fuerza de la enunciación. Ahora bien, este aspecto de las voces (dobles) que enuncia se representa en la figura, además de las sombras, del espejo; por ejemplo, el poema 26 de *Árbol de Diana*:

cuando el palacio de la noche
encienda su hermosura
pulsaremos los espejos
hasta que nuestros rostros canten como ídolos
(en Becció, 128)

Los espejos aparecen como una especie de receptáculo místico o portal que responde a la luz de la luna y que al llegar el momento propicio permite el resurgimiento de los rostros o mejor de su visibilidad; al caso Millares añade que “Ese espejo puede ser [...] la página donde escribe y se mira o se vuelca la poeta, y testigo de su vertiginosa caída en el abismo de la locura: la poeta quiere conjurarla, visionándola como una piedra que necesita extraer de su cuerpo” (49). Alejandra se conjura porque escribe el poema, porque se quiere “explicar con palabras de este

mundo” (en Becció, 115), no obstante se pierde en los reflejos de las sombras, en las voces y en el silencio. Así como con los ndembu chihamba en su culto de aflicción “se hace conocido lo oculto a través de la comunicación con lo sagrado.” (Sidorova, 102) la poeta intenta visibilizarse para ella: “vigía detrás de mis poemas: / este canto me desmiente...” (en Becció, 140), mediante la comunicación con las que ha sido (dobles) que entabla el sujeto lírico. Y como dice Negri sobre el poema 11:

“yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada”, configurando un espacio de convivencia de distintas etapas de su vida, como una instancia que puede reunir en el sujeto las percepciones, desde una visión transhistórica de su propia vida, o como una mirada doble, ese “yo” y “la que fui”, podrían estar sentados uno al lado del otro y generar dos modos de ver distintos y/o similares. *Asimismo, podría implicarse al “umbral de la mirada” como un espacio límite entre el afuera y el adentro corporal, multiplicando así las posibilidades enunciativas de esos puntos de vista y de horizontes de observación.* (135, subrayado nuestro)

Ello nos remite a la condición liminar de los novicios en el *mukanda* (ritual de pubertad entre los ndembu), la cual los inserta en el espacio de “la posibilidad pura” (Turner, 107), es decir, todas y cada una de las enunciaciones del sujeto lírico interactuando con los dobles; y si observamos aquella necesidad por visibilizarse esto no resulta otra cosa que la de asirse, el sujeto enunciator lírico a un doble, para entonces ser, sin embargo ¿la imposibilidad de hacerlo no la designaría necesaria para un acto mayor? queremos decir, si se mencionó el lugar del corazón, el jardín, el espacio poético ello nos allega a la fuerza ilocucionaria oculta tras el motivo de querer asirse y por tanto visibilizarse, así la insistencia en el lugar, o mejor, espacio resulta imprescindible para ser, sólo allí puede ser en los dobles; ahora, ¿el poeta o el sujeto lírico?

Si bien la fuerza de la enunciación no termina en una cierta constatación, que ciertamente eso prefigura, sino que, y como vimos con la mención del jardín, propone el espacio como determinante de la misma. Así al observar el ritual de paso ndembu, *mukanda* entre los varones e *nkang’a* entre las muchachas, tenemos los elementos para, incluso, analizar el resultado de los efectos de la fuerza de la enunciación sobre la poeta, en tanto que persona empírica, asimismo para determinar el tipo de fuerza ilocucionaria empleada. Ahora bien ¿no sería acaso que ese desdoblarse responda mejor a una fuerza oculta en la que se quiera la repetición del primer acto, esto es, del que inaugura el espacio poético para la comunicación, en la que tanto el sujeto lírico como los dobles, en su actuar, afectan a la poeta en tanto que ella, en este sentido ritual de *pasar a ser*, lo que resultaría en otra forma de vivir y de morir para Alejandra?

Objetivos

General: Demostrar la semejanza funcional entre el lenguaje ritual y el lenguaje poético de Alejandra Pizarnik, esto es, su cualidad de efectuar-se en tanto que *acto intencional* (con intención) mediante un análisis sobre la enunciación de los poemarios: *Árbol de Diana* (1962), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) basado en los esquemas de Austin (1990) y Searle (1994) para la fuerza ilocucionaria.

Específicos:

1. Establecer el tipo de acto de habla que se realiza en el poema, la manera en la que se lleva acabo y los participantes, para así delimitar el espacio que permite reconocer la presencia o no de fuerza ilocucionaria.
2. Analizar los tres poemarios aplicando las convenciones para los realizativos (Austin, 1990) y las reglas del dispositivo indicador de fuerza ilocucionaria (Searle, 1994); lo que permitirá llevar acabo la comparación entre las dos formas de realización del lenguaje, por un lado el ritual y por el otro el poético.
3. Evaluar la situación de la enunciación: la efectuación afortunada o desafortunada de la fuerza ilocucionaria partiendo del primer análisis para observar la manera en la que afecta a la poeta en tanto que persona empírica, de tal modo que se pueda constatar el alcance de la palabra poética semejante a la palabra mágica ritual.

Hipótesis

Entre los usos del lenguaje, expresión –habría que mencionar– bastante ambigua o acaso problemática, advertimos un uso, de por sí especial el de la poesía, en tres poemarios de Alejandra Pizarnik semejante al del lenguaje ritual ya sea por el tono evocativo (e invocativo), la recurrencia a elementos simbólicos como el pájaro, el viento, la noche, los espejos, el jardín, etc. los cuales ayudan a crear una atmosfera similar a la del rito. Pero, sobre todo, interesa su función dentro de la comunicación que cada cual entabla en sus respectivos espacios, para uno el rito, para el otro el «poema». Dicha semejanza recae en la efectuación de la enunciación, o mejor en la realización afortunada o no de la fuerza ilocucionaria (Austin, 1990) realizada durante el ritual; en resumen, el hecho de hacer con las palabras lo que se enuncia además de enunciar-se. De esta manera tanto los participantes, el espacio como la fuerza ilocucionaria de la enunciación permiten resolver tres situaciones: primero, la semejanza funcional entre el lenguaje poético y el lenguaje ritual; segundo, el tipo de fuerza ilocucionaria y por último la consumación o no de aquella.

Capítulo 1. Comunicación y tipo de acto de habla en el poema pizarniano

1.1 Sobre el acto de habla propuesto en el poema

Anunciábamos desde un inicio la lectura no autobiográfica que realizamos, para nuestro análisis, a los tres poemarios seleccionados, puesto que nuestro interés gira en torno, por una parte, a la correspondencia de la voz que enuncia, y por otra, la fuerza de su enunciación; así por ejemplo cuando leemos “ella se desnuda en el paraíso / de su memoria” (en Becció, 108) ¿tenemos la seguridad sobre quién es la «persona» que habla? O bien ¿se puede corresponder lo enunciado con un sujeto empírico, no poético? Extenso ha sido el trabajo ya sea crítico o teórico sobre el fenómeno de la enunciación literaria, partiendo recientemente del carácter ficcional de su discurso. Los versos anteriores cuentan con la peculiaridad de la tercera persona enunciada por un yo (¿narrador o personaje?) todavía indeterminado. Para resolver la problemática resulta preciso revisar las vías críticas y teóricas sobre el acto de habla y comunicación literaria que han llevado a la distinción entre el habla del personaje y el habla del autor. Tenemos por una parte la consideración de la literatura como mimesis de la realidad. En ello cabe la reproducción de los actos de habla. Austin pensó este uso del lenguaje como un *descoloramiento* del mismo, es decir, que “no es usado en serio, sino en modos o maneras que son *dependientes* de su uso normal.” (63) lo cual nos sitúa en una imposibilidad de atribuir fuerza ilocucionaria a la enunciación literaria (poética, también). No obstante, aunque a lo largo de su trabajo (*Cómo hacer cosas con palabras*, 1990) hace otras menciones en las que excluye el lenguaje literario de un valor performativo (con consecuencias performativas), nos permite ver el fallo en su argumentación y como había advertido Yvancos, la no distinción entre el habla del autor y el habla del personaje o narrador, puesto que nuestro filósofo atribuyó la correspondencia del acto enunciativo con la persona (empírica) en el canal de la comunicación locutor-interlocutor. Claramente eso no ocurre en el discurso literario.

Así Martínez Bonati propone una fuente de lenguaje puramente imaginaria que no se vea atrapada por el habla del autor. Yvancos continúa en la línea de su pensamiento:

En la literatura no es el autor quien habla, sino que el discurso literario mismo, la fuente del lenguaje, es ficticia o imaginaria. *No es que el autor de una ficción finja o simule actos, realiza actos plenos o serios, y no fingidos, lo que ocurre es que no son «actos» suyos, sino de otro. Lo que es ficticio es el discurso: el autor de una ficción se limita a imaginar los actos ilocucionarios de una fuente de lenguaje imaginaria.* (82, subrayado nuestro)

No es el autor el que se compromete con el acto de habla realizado en el espacio literario, sino solamente el que los imagina, el que los propone. De este modo se observa un deslizamiento entre el autor y el personaje (o narrador), pero no a manera de *acto de habla indirecto*. Los actos de habla que imagina en todo caso comprometen al sujeto que los enuncia, esto es, al personaje o narrador. Se sugiere así una cierta autonomía de la voz del narrador y la de la «existencia» de su mundo en relación con la fuerza (intención) del autor.

El discurso literario resulta para Bonati imaginario, ya no mimético, incluso podríamos señalarlo primario. Por su parte Hamburger plantea la idea de mundo partiendo de la oposición que ella denomina *enunciado de realidad*, como otra distinción entre la correspondencia del acto enunciativo que poco o nada tiene que ver con el sujeto empírico. Lo anterior, retomando las palabras de Yvancos a propósito de Hamburger, refiere

el sistema enunciativo de las lenguas, y la ficción, en tanto los géneros ficcionales no disponen de sujeto de enunciación real. En efecto, la literatura constituye mundos ficcionales dotados de autonomía respecto al sujeto de enunciación y que, por tanto, no pueden ser (los personajes, la narración) entendidos como objetos o enunciados de ese sujeto, sino como mundo cuyos personajes –y lenguaje– son ellos mismos sujetos y no objetos. (100)

Reforzamos lo que ya mencionábamos arriba, a saber: la autonomía del mundo y sujetos literarios. Siguiendo su cualidad ficcional es buen momento para preguntarnos por la actualidad de los acontecimientos de ese mundo imaginario. ¿Se los puede valorar de la misma manera en que valoramos el acto –aquí y ahora– del mundo empírico como algo que «en verdad» ocurre? Queremos decir, experimentarlo como un acontecimiento «real». Al respecto Hamburger trae a colación la atemporalidad del pretérito narrativo. Éste no refiere los sucesos, en el momento de su enunciación, como pasados, sino que son “relatados [...] como desarrollándose en el *hic et nunc* de los personajes ficticios.” (101). Se trata pues de un presente continuo. Con lo que hemos mencionado parece ser que el yo empírico o real desaparece completamente para dar lugar a un yo ficticio capaz de existir en ese mundo ficcional y que, además, está “dotado de capacidad productiva” (*Id.* 102), precisaríamos: producir actos.

Si bien, lo que estos autores plantean resulta sumamente útil, se desplaza principalmente por el área narrativa (cuento, novela, etc.) y no precisamente por el poético, en tanto que poesía. Traemos esto a cuenta ya que a diferencia del poema, los otros discursos recurren al uso de la tercera persona o narrador omnisciente. Tampoco quiere decir que no haya casos en los que en poesía se hayan valido de ellos para escribir un poema. Pues bien, para Bonati, según Yvancos,

cuando se habla en primera persona, esta voz pertenece al personaje narrador y no al autor ya que su función se limita a la producción de signos que son lenguaje (83). Sin embargo, ¿aquello sería plenamente aplicable al caso de Alejandra Pizarnik, esto es, aceptar el mundo ficcional como totalmente separado del mundo empírico? ¿O es acaso que estos autores resolvieron así la problemática para dar una explicación válida a la enunciación literaria, encontrando en lo ficcional la respuesta? Lo destacable recae en el reconocimiento de su posibilidad ilocucionaria; se sitúa en una forma especial de uso pleno del lenguaje.

Si Bonati, Hamburger e Yvancos no apuestan por tratar el caso desde un enfoque de *acto de habla indirecto*, Genette y Van Dijk sí lo hacen. Por un lado Genette explica, a partir de la “condición adquirida preliminar del derecho al hacer, al producir, al «sea»” (ctd. en Yvancos, 85) del autor, que dicho acto de habla toma la forma de una invitación de aquél dirigida al lector para que se introduzca así al mundo ficcional, de manera que acepte los hechos allí relatados como «reales». Además, Genette, nos sugiere al autor como dotado de una fuerza que «maquina» al mundo ficcional (esto incluye al personaje-narrador), de lo que podemos inferir una autonomía relativa en comparación con la propuesta al principio de este apartado, lo que significa la existencia de una relación referencial que abarca, en cierta medida, la intención (fuerza ilocucionaria) del autor utilizando la voz del personaje; continúa:

Los enunciados ordinarios de ficción son *aserciones fingidas que recubren, de manera más o menos evidente o transparente, declaraciones (o invitaciones) totalmente serias* a las que se debe tener por actos ilocutivos. (ctd en Yvancos, 85, subrayado nuestro)

Desde esta perspectiva seguimos hablando de *actos fingidos* por tanto dependientes, pero portadores de una fuerza ilocucionaria de fuente primaria no imaginaria. En una línea de pensamiento semejante Van Dijk advierte las funciones pragmáticas «prácticas» adicionales que puede tener la literatura, mismas que explica mediante el fenómeno de *acto de habla indirecto*, el cual define como “un acto de habla que se lleva a cabo al establecer una de sus condiciones. Puedo hacer una petición, propiamente, afirmando mis razones o motivaciones.” (en Mayoral, 184). Mas estas funciones pragmáticas (con consecuencias performativas) están vinculadas “con cierta actitud del autor o de los lectores, afirmando las condiciones para tal función ilocutiva”. (*Ibid*), su relación con el mundo empírico responde mejor a los actos de habla estudiados por Austin, es decir, se ajustan a una comunicación locutor-interlocutor empíricos pero a través del discurso literario. Desmiente así el valor atribuido por nuestro filósofo de no serio del uso del

lenguaje en literatura. Austin se aproxima un poco a lo propuesto por Van Dijk cuando habla sobre *el discurso indirecto*, no obstante su carácter corresponde al de citación ya sea por el uso de comillas o refiriendo que el enunciado se debe a una fuente (persona) que no es la que lo enuncia en el momento, al anteponer “dijo que” a la aserción (140). Para el caso que presenta la poesía de Alejandra Pizarnik lo que estos autores proponen tiene validez en la medida en que al uso del lenguaje literario le es atribuido cierta fuerza ilocucionaria relacionada con el autor, mas difiere en la convención de interlocutor pensado como el lector.

En este momento la cuestión sobre medir los enunciados literarios con base en el criterio de verdadero o falso no tiene cabida puesto que su referencia no se encuentra en el mundo empírico, sino en uno imaginario, ficcional. En todo caso se cuestionaría su autenticidad, como sugiere Bonati. O, trayendo a cuenta a Austin, si resultan afortunados o desafortunados. Así mismo surge la problemática sobre si son aplicables o no las convenciones planteadas por él para un análisis de fuente poética, teniendo en cuenta que el lenguaje se utiliza de manera especial no usual como en el día a día del aquí y ahora real. Ya habían observado Yvancos y Levin que cualquier obra literaria viola dichas convenciones desde casi todos los puntos de vista. No obstante, señala Levin que ello se debe al uso *especial del lenguaje* en el poema (literatura en general).

Lo que propone en cuanto a qué tipo de acto de habla realiza el poeta cuando escribe un poema se resume a la presencia dominante de la siguiente oración: “Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que...” (en Mayoral, 70). Antes de continuar subrayamos la atención que pone en el poeta como sujeto enunciadador, y no la orientación hacia un sujeto imaginario como fuente primaria del enunciado. Pasemos ahora a explicar cómo funciona esta oración dominante implícita, y mayormente presente en el poema lírico. Como vemos está formada por dos sintagmas verbales, el primero “yo me imagino...” y el segundo “y te invito a ti...”. El “yo me imagino a mí mismo en (un mundo)” la explica a partir de dos lecturas correspondientes al trabajo de Lakoff (1970), a saber

La lectura «del participante», el yo que está soñando es esencialmente el mismo yo que está tocando el piano. En la segunda lectura, la lectura «del observador», el yo que está soñando se ve a sí mismo, desde un distanciamiento, sentado al piano y tocándolo. (en Mayoral, 71)

Lakoff se basa, para lo anterior, en un análisis que realiza a la oración “soñé que estaba tocando el piano” (*Ibid*). En este caso el yo empírico se desdobra en un yo imaginado por él, que aparentemente es otro en la medida en que su naturaleza resulta imaginaria. Similar a lo que

mencionaba Hamburger, difiriendo en la completa autonomía de este último. Para el “Yo te invito a concebir un mundo” recurrimos de nueva cuenta a la participación del lector, ya que se requiere de un acuerdo por su parte que acepte los hechos como reales. De esta manera ocurren dos enunciaciones con fuerza ilocucionaria: la del yo empírico que invita a y la del yo imaginario que se inserta en un mundo imaginado por aquél. Se ha de aceptar la invitación para experimentarlo como auténtico. No hay que olvidar que tanto el verbo soñar como invitar son verbos realizativos; además de que el primero, señala Lakoff, pertenece a los “llamados verbos creadores de mundos, implican más de un universo de discurso o mundo posible” (*Ibid*). Lo que remite a los “mundos ficcionales dotados de autonomía respecto al sujeto de enunciación” (en Yvancos, 100) sugeridos por Hamburger. Cabe mencionar, en este punto, que el criterio de análisis para esta clase de enunciaciones se resuelve mejor con el de afortunadas o desafortunadas respondiendo a ciertas convenciones o condiciones (adelantadas por Austin) para su realización, ya que, según Yvancos,

Si algo ha existido o no es un asunto empírico o incierto, pero nunca un asunto artístico, es externo a la obra de arte. Lo que es fundamental a la estética artística y a la significación de la ficción es que *la presencia de eso que existe o existió o no existió, obtenga su cualidad de ser «imaginado», «parece» existir.* (108, subrayado nuestro)

Mientras que Levin, a manera de conclusión, comenta que si bien el mundo del poema es puramente imaginario cabe la posibilidad de la transferencia de objetos (sujetos, hechos...) a dicho mundo desde el mundo real pero modificados (78-79).

Por un lado la ficción nos ofrece a un sujeto auténtico, pero ficcional, en un mundo auténtico ficcional que realiza, por tanto, actos de habla plenos siempre y cuando su referente quede en ese mundo ficcional; en tanto que Levin propone un desdoblamiento (proyección) del poeta en un yo imaginado por el que realiza actos plenos de habla, puesto que su referencia tiene sentido en un mundo imaginario aceptado mediante lo que él llama la *fe poética* (apelando a Coleridge “la consciente suspensión de la incredulidad” (en Mayoral,72), esto es, comprender lo imaginario como imaginario, posible en su mundo, sin intentar interpretaciones o correspondencias con el mundo empírico). Pensemos entonces a la literatura no únicamente como la comunicación entre un autor – lector sino como el espacio creado por un sujeto empírico, en este caso poeta, que permite la existencia de un sujeto imaginario o ficcional que entabla una comunicación especial y auténtica, y por lo tanto realiza actos propios y plenos de habla, de esta

manera existe una fuerza ilocucionaria especial. Mas no reduzcamos la participación del poeta a la de mero generador de signos como propone Bonati.

1.1.1 La voz de la enunciación: el poeta o el sujeto lírico

Hemos resuelto un poco ya la problemática inicial sobre la correspondencia de la voz que enuncia en el discurso literario. Entre los dos enfoques tenemos a Hamburger, Bonati e Yvancos como partidarios de una base ficcional que propone una autonomía para el sujeto lírico (término que más adelante ampliaremos partiendo de Elías (2006) y seguida por Negri (2015)), en tanto que mundos posibles, y advirtiendo la distinción entre el habla del personaje, narrador y autor. Aquél, (el autor, interesa en la medida en que genera signos que son lenguaje, mas no lo vinculan como agente directo que afecta la enunciación de dicho sujeto literario. Mientras que Genette y Levin sugieren al autor, o poeta, como el referente principal de la enunciación, por tanto su fuerza ilocucionaria termina por ser la que predomina, cabe resaltar que ambos parten de la idea de la existencia de una oración implícita, en todo poema lírico para Levin, a manera de invitación que el lector ha de aceptar como una de las convenciones para un resultado *afortunado*. Semejante a ellos Van Dijk propone el *acto de habla indirecto* en la que el autor confía su fuerza ilocucionaria, pero difiere en la medida en que las consecuencias (perlocuciones) tienen resonancias más bien de carácter social, y no internas al discurso literario. Rescatamos de estos autores, en primer momento y para el caso, la posibilidad del espacio (ficcional) auténtico en el que un sujeto (ficcional) auténtico realiza actos plenos de habla «desligado» de cualquier referente empírico. Tal sujeto capaz de enunciar, capaz de realizar enunciados con fuerza ilocucionaria representa también, siguiendo a Levin, un proceso de desdoblamiento del poeta en un yo imaginado por sí mismo para existir en un espacio imaginario. De este modo hacemos a un lado el discurso o habla indirecta, ya que ello significaría la realización de pseudo actos de habla.

Ponemos nuestra atención en el sujeto que enuncia, no de la enunciación pues en todo caso estaríamos hablando de objeto. Bien menciona Elías la complejidad de señalar sin dudas la identidad de la voz en el discurso lírico, ella sugiere que tal dificultad significaría una construcción del poeta, o en otras palabras, de su personaje. Si ponemos frente a su argumento lo expuesto por Levin nos percatamos de que ambas propuestas pueden funcionar para la poesía de Alejandra. Ya que se trataría de un insertarse como otro, imaginado o construido como sujeto lírico, en ese espacio imaginario. En este punto valdría tratar la situación del yo y centrarnos en

las circunstancias en que se encuentra dentro del discurso lírico. A diferencia del narrativo la identificación de la voz que enuncia se vuelve más compleja. El *yo* se muestra como indicio – “Señala al sujeto que se designa a sí mismo y que a su vez instala al *tú* al que se dirige” (Elías, 70) – pero, también, como bruma para la resolución.

Nos encontramos un tanto ventajosos dada las circunstancias generadas por lo revisado en el apartado anterior, en cuanto a cuidarnos de no desviarnos al concluir que la voz que enuncia en el poema no es otra que la del propio poeta entendida la poesía como una forma, meramente, de expresión subjetiva. Elías, atendiendo al comentario de Aseguinolaza (1998), nos dice que

en la poesía moderna permanecen dos influencias principales en la enunciación, representadas por las figuras de Narciso y de Filomena. La primera busca la representación de la identidad del enunciador como un problema del sujeto que siente “la extrañeza fatal ante la imagen propia”. Filomena, en cambio, encarna el “afán por una expresividad pura, ajena a lo conceptual, desprendida de lo enunciativo y del propio *yo* poético tradicional”. (73)

Por “*yo* poético tradicional” entendamos el referido, en su correspondencia, al *yo* empírico o poeta. Con la figura de Narciso observamos un proceso de desdoblamiento o proyección de sí mismo en el que no existe un reconocimiento y tal visión de sí mismo como otro se resuelve estrictamente ajena. Contrariamente, en Filomena, el ideal de la poesía pura. Esto evoca ya la situación de nuestra poeta. Recordemos algunas líneas de sus Diarios en los que confiesa su frenética necesidad de escribir, o aquellas en las que menciona las depuraciones a las que sometía sus poemas, o cuando, en su joven edad, habla de una instancia «sobrehumana» que le dicta, similar a las musas, los poemas. Y apreciamos, en cambio, en su poesía un desdoblamiento, un incesante intento por asirse para revelar (se) su rostro. Un buen ejemplo lo tenemos con el poema Solo un nombre (en Becció, 65) de La última inocencia (1956). Si ese *yo* lírico no se corresponde necesariamente con el poeta, dirijamos nuestra atención al caso del *yo* como otro. De acuerdo a Elías la poesía moderna tiende con mayor facilidad a un discurso en el que se encuentran múltiples voces. Así “el *yo* dentro del poema es una instancia fronteriza de varios discursos y puede asumir muchas voces.” (73). De manera que lo que se tomaría como objeto pase de ser objeto del enunciado a “convertirse en un sujeto que habla por sí mismo” (74). Por su parte, Negri emprende la tarea de analizar la enunciación ocurrida en Árbol de Diana (1962) desde una perspectiva ficcional al advertir la dirección que toma el *yo* enunciator lírico hacia una (o unas) tercera persona, además de la segunda, pero no deja de lado las aportaciones de

Elías. En acuerdo con ella, y trayendo a cuenta a Rodríguez (2009), Negri anota que “ese sujeto enunciadador no necesariamente responde a un sujeto real, sino que puede surgir como una construcción ficcional de un yo enunciativo en el poema.” (131).

Como podemos ver la situación se torna más compleja debido a que, apartándonos por ahora de la persona del poeta, nos enfrentamos a un sujeto enunciadador lírico capaz de realizar actos ilocucionarios dotados de fuerza (intención) que permite hablar a «otros» asimilándolos a la vez que termina por ser «el otro» del poeta. Dentro de su análisis Negri observa que dicha enunciación se presenta inestable y ambigua, mas ello no resulta desventajoso, al contrario “da paso y abre a la posibilidad de considerar la intervención de dobles del sujeto enunciativo”(134); aquí percatamos una tenue diferencia con lo que propone Elías, si bien ella habla de voces que se entrecruzan, lo sugiere como una forma de participar del mundo empírico, no obstante Negri plantea la intervención de *dobles* que surgen por la enunciación de un sujeto lírico, es decir, la presencia de un yo en múltiples yoes experimentándose semejante a un Narciso e incluso lo piensa similar a un Rimbaud en tanto que asume ese “yo es otro”, pues dice “y, por qué no, una mirada sensible hacia-sí-mismo que contemple una perspectiva diferente [de sí mismo]” (132). Añade, sobre su punto de origen, fundamentado en el desprendimiento (que hace del “yo soy” o sí mismo) que posibilita la interacción alternante de voces distintas pero “«estructuradas» como secuencias donde hay silencio y ocultamiento o palabra y revelación.” (134).

En algo ha acertado Elías, resulta en la determinación del yo a través del Otro lo cual la aproxima a Díaz Cruz cuando habla sobre la *reflexividad*, a propósito de la tercera fase² (acciones y procesos de reajuste) del drama social turneriano, en la que, una vez desencadenada la crisis, desestructuración social a nivel comunidad e individuo, se buscan medios y maneras para solucionarla, momento propicio para que los participantes, sean individuos o grupos, reflexionen acerca de su lugar de acción dentro del conflicto social como sobre el significado de la situación misma. Díaz Cruz menciona que

experiencia singular que provoca *el descentramiento y separación de nosotros mismos para conocernos en el mundo, para definirnos, erigirnos y transformarnos* como sujetos activos a propósito del futuro pero sin desconocer algún arraigo en nuestro pasado. (10, subrayado nuestro)

Dicho sea de paso que ambos convienen en la visión, atendiendo a las palabras de Díaz, de descentramiento y separación de uno mismo como una forma de insertarse en el mundo para participar en él y con los otros. En fin, lo traemos a cuenta debido a que el proceso creativo que

² Las dos fases que la preceden: La fase de ruptura y crisis. La fase que la sigue y última del drama social: La fase de reintegración (Díaz, 9)

significa la escritura poética (en oposición a prosaica), que Negri y Levin ya mencionaban, resulta una suerte de desdoblamiento (descentramiento) o “desdoblarse en sí mismo para transformarse en un objeto de sí mismo y referirse a sí mismo.” (Cruz, 11). En todo caso los dobles que emergen por la enunciación del sujeto lírico (yo imaginario, pensando en Levin) en el discurso poético no se reduce a la de objeto del enunciado sino que son ellos en un momento asignado por el sujeto enunciator lírico (y diríamos voz principal) capaces de realizar actos ilocucionarios en la comunicación (o relación) que entablan unos con otros. Habíamos destacado arriba la determinación del sí mismo a través del otro, mas este otro no se corresponde con las voces de la persona o personas empíricas sino con la de los dobles en el poema.

Filomena y Narciso representan dos maneras de entender procesos poéticos, además de visiones sobre la relación poesía-poeta-discurso lírico; quizá nos adelantamos, sin plantearlo concluyente, por supuesto, al considerar la presencia de la metáfora del espejo en la poesía de Alejandra vista desde dos enfoques. El primero en el que se da lugar a la reflexividad (ya explicada por Díaz Cruz), el otro en el que hay una imposibilidad de ejercitarla. Nos ocupamos de la segunda. En tanto que imposibilidad, Díaz Cruz lo ilustra con el mito de Narciso, debido a la incapacidad de no poder percatarse de que la imagen contemplada en el agua no era otro sino él mismo, sin embargo al observarla como verdaderamente otra termina con su vida al intentar asir su propio reflejo. El sujeto lírico podría ser el resultado del desdoblamiento que realiza la poeta en medio del proceso creativo, no obstante sucede a la par un desconocimiento que impide reconocerse a ella misma con el sujeto lírico de modo que se vuelva «autónomo» y con cierta capacidad productiva, de ahí los dobles con los que interactúa y a los que designa, ¿la poeta?, como verdaderamente otros. Hace falta ampliar un poco este concepto para comprender dicho desconocimiento. Al asunto, Negri, trayendo a cuenta a Escobar (2012), explica que

el doble, ya sea como una materialización exterior similar o como algún aspecto síquico desdoblado, origina una alteración de la percepción de cierta unicidad identitaria, que pone en evidencia lo diferente a sí mismo. Esta diferencia de sí se manifiesta como una contingencia para el sujeto, además *de presentársele como una experiencia que lo aparta de la stasis del “yo soy”*. (133, subrayado nuestro)

Cabría la posibilidad de reconocimiento si tratáramos con dos elementos: poeta y sujeto lírico; no obstante, aparece uno tercero, el doble. El cual identificamos por las marcas deícticas (tercera persona gramatical) las más de las veces. Con ello se crea una virtualidad en la que aparece como otro participante, esto es, autónomo, al tiempo que se inaugura la relación con el sujeto lírico. De

modo que este último desvíe su interacción hacia el doble; y sea, desde esa instancia, la intervención de éste. ¿Aquello no daría lugar a la paradoja de buscarse, refiriéndonos a la identidad o «al nombre propio», a través de los dobles, visto que estos tienen su origen por la enunciación en la que ocurre el desdoblamiento: atravesar espejos o andar por laberintos, en otras palabras, desprenderse de sí mismo para volver hacia sí mismo? no obstante, ¿nuestra poeta consigue encontrar el camino de retorno? ¿Acaso la intrínseca necesidad de escribir y desprenderse de sí para otorgar voz a un sujeto enunciator lírico que, en su soledad, enuncia a dobles a los que enseguida cede su voz para que hablen por sí mismos, como ocurre en el poema Un sueño donde el silencio es de oro, es un intento por nombrarse?

El perro del invierno dentellea mi sonrisa. Fue en el puente. Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas. He tenido muchos amores –dije– pero el más hermoso fue mi amor por los espejos. (en Becció, 227)

Comienza el sujeto lírico (primera persona, yo), habla sobre sí mismo, pero posicionando a un receptor (o doble), entonces dice lo que dijo insertando, a su vez, una voz distinta, pero no tan distante de él, se auto refiere. Podemos entender, además, la intervención de dobles en la enunciación lírica, o sería mejor para la enunciación lírica, como ha observado Negri a consecuencia del análisis que realiza a Árbol de Diana como una capacidad de rehacerse en varios intentos “que siempre tienen consecuencias sobre la voz enunciativa” (135). Por el momento nos limitaremos a considerar al sujeto lírico como esa «voz» enunciativa.

1.1.2 El espacio y los participantes de la comunicación poética

Anteriormente hablamos de la capacidad del sujeto lírico como realizador de actos de habla con fuerza ilocucionaria, además de una cierta autonomía con relación al poeta. No obstante, ese mismo desprendimiento lo vuelve problemático y complejo. Y más aún cuando apreciamos una multiplicidad de «voces» que enuncian como un «yo». Difícil tarea nos trae ahora cuando pensamos en el espacio, queremos decir, desde dónde habla ese yo. Si hemos resuelto que aquel que enuncia en el discurso lírico corresponde a una entidad imaginaria o ficticia, cabe inferir que dicha característica lo sitúa en un espacio de naturaleza similar. Yvancos, en otro de sus trabajos, para precisar en su ensayo ¿Enunciación lírica? (1998), parte de la premisa del tiempo, y como es sabido el tiempo exige un espacio, para situar la voz de la enunciación. Utiliza el término *presentez* en oposición al presente cronológico y gramatical, para explicar la experiencia de la

enunciación lírica. Observa muy bien que a diferencia de la comunicación convencional, entendida desde Austin, situar al locutor e interlocutor o generador de enunciados y receptor resulta mucho más fácil, sobre todo al locutor; resaltamos que en este caso se vuelve a pensar en el lector como el destinatario o receptor, de ahí que en otra parte mencione la experiencia del tiempo de la enunciación lírica como un presente, ocurriendo, actualizado por la lectura. Pero, ya se ha advertido desde el comienzo de este análisis que ello nos resulta poco o nada útil para nuestro caso. Proponemos, en su lugar, a los dobles como receptores del sujeto enunciador lírico. Lo que sucede más allá del poema por ahora no apremia tratarlo. Por otro lado, señala Yvancos una clara diferencia entre la lírica, el texto narrativo y el dramático.

La lírica no especifica casi nunca la situación de habla, ni el contexto situacional preciso para situar los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos. El texto lírico se halla por voluntad de género, y precisamente por su inespecificidad o falta de nitidez en la situación interna de enunciación por mucho menos estructurado y completo. *Lejos de llenar los “vacíos situacionales” el lenguaje lírico tiende a crearlos*, por medio de distintos procedimientos [...]. el principal de ellos es dejar la situación de enunciación sin una marca histórica de origen, de determinación del origen o fuente del discurso, que *parece emerger de la nada o ser en todo caso autosuficiente y autorreferencial*. El texto lírico no construye siempre, casi nunca lo hace, lo que de antemano precisamos saber para situar a quien habla, *cuando habla, desde dónde habla y, en el otro canal, quién escucha, cuándo y dónde escucha*. (55, subrayado nuestro)

Con las aportaciones de Levin, Hamburger, Negri, Elías etc. hemos ganado un poco de terreno. Sin embargo, falta resolver la cuestión “cuándo habla, desde dónde habla”. Por otra parte cabría sugerir a esos “vacíos situacionales” como posibilitadores de múltiples *espacios* para la enunciación o mejor para la comunicación lírica. Pues bien, esta cualidad de la temporalidad será clave para situar a nuestro sujeto enunciador lírico. Aproximándose a las palabras de Yvancos, Elías anota que “El poema está fuera del espacio y el tiempo, que no sea el espacio de enunciación que existe solo y a través del papel (por decir un general soporte) que le da vida al *yo*” (71). Pero no queramos pensarlo como un tiempo diferente al del mundo empírico, sino como la abolición del pasado y futuro, recuperamos esta idea de Yvancos, en un presente, en un siendo. O como ese *fluir (flow)* de la experiencia del que nos habla Díaz Cruz en su ensayo *La vivencia en circulación...* (1997, 12), por el que experimentamos el *hic et nunc* como *hic et nunc*. Así se otorga “a la comunicación [lírica] una dimensión de *presente* [...] independientemente de cual sea el tiempo del enunciado” (Yvancos, 1998, 58-59).

Lo *ocurriendo* corresponde tanto al enunciado como a la enunciación. Ese acto de decir es siempre presente, un *diciendo*. Con mayor motivo se autentifica su valor ilocucionario. Pero bien,

desde dónde nos habla. Podríamos terminar este apartado concluyendo que el espacio, por natural que parezca, es el poema. No obstante esta sería una forma «palpable» para comprender al sujeto imaginario. Si para Elías representa una dimensión casi ajena al mundo empírico, el carácter nos resulta completamente abstracto, que si bien nos introducimos a él por medio del poema es este una forma literaria. Mientras que Yvancos (1998), sin distar mucho, lo explica como un continuo o mejor situarse en un continuo que se auto sustenta; salta a la vista que más que tratarse de un lugar determinado –o sitio– nos enfrentamos a un campo dinámico. Por nuestra parte, y sin hacer a un lado tajantemente sus aportaciones, lo resolvemos de la siguiente manera: como las condiciones que el propio sujeto lírico, con su enunciación, permite; así lo que ocurra en el poema lo denominaremos *espacio*. Ello nos allega, en efecto, a diversas situaciones, tales que reclaman un «tiempo» y un «espacio». De ahí que sea más adecuado utilizar dicho término.

En otro momento Yvancos explora, aludiendo a Ortega (1914), la peculiaridad de lo que él llama *yo ejecutor*, y al que nosotros tenemos como sujeto enunciador lírico. Lo traemos a cuenta precisamente por esa peculiar característica, de la que ya hemos hablado arriba. Desdoblamiento, descentrarse y desprenderse de sí mismo, o reproduciendo las palabras de Yvancos

la posibilidad de extender ese yo ejecutivo, siendo, verificándose, a un espacio que abraza igualmente al *tú* y al *él*. Tú doliente o él doliente [...] no son, *en el espacio enunciativo inaugurado por el poema, túes o ellos, sino que son imágenes proyectadas ficticiamente del propio yo, representaciones de la conciencia íntima del sujeto*. (62, subrayado nuestro)

Esto abre camino para trazar la estructura de la comunicación lírica. Visto que la enunciación principal la realiza el sujeto lírico (yo ejecutor) quien al llevarla a cabo da lugar a la presencia de dobles (descentramientos) con quienes entabla dicha comunicación. Mas aquella no se resuelve de manera convencional debido a su naturaleza, la de asimilar a un *tú* y a un *él* como “imágenes proyectadas ficticiamente” (*Ibid*) de sí mismo, por la que, en nuestro caso específico, tiende a desdoblarse, diremos, hasta el infinito; Árbol de Diana nos facilita apreciar este fenómeno. A propósito, el poema 11 ofrece la imagen del espejo doble: en el que ocurre el reflejo del reflejo del reflejo... el doble que, una vez otorgada la voz, enuncia a otro... Negri, en su análisis antes mencionado, rescata las posibilidades de la enunciación

“yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada”, configurando un espacio de convivencia de distintas etapas de su vida, como una instancia que puede reunir en el sujeto las percepciones, desde una visión transhistórica de su propia vida, o como una mirada doble, ese “yo”

y “la que fui”, podrían estar sentados uno al lado del otro y generar dos modos de ver distintos y/o similares. Asimismo, podría implicarse al “umbral de la mirada” como un espacio límite entre el afuera y el adentro corporal, multiplicando así las posibilidades enunciativas de esos puntos de vista y de horizontes de observación. (135)

El sujeto lírico se observa a través de los dobles (“yo y la que fui”), y el verso siguiente se revela como quien se mira mirarse. Pero aquél, el que da apertura a la enunciación, ¿se percata de lo que ocurre? ¿Comprende que se trata de él mirándose? Si volvemos los ojos nuevamente a “en el umbral de mi mirada” notaremos la presencia de aquella oración predominante implícita, no obstante su función no resulta, ciertamente, como invitación para una persona empírica distinta a la poeta, sino como un insertarse en ese mundo ficticio dirigido a sí mismo. Entonces nuestro sujeto lírico emerge y el proceso reclama la presencia de otros. Observamos la sutil inversión del yo que abraza a un tú y a un él para asimilar la vivencia de otro como propia, y en cambio tenemos a un yo que se desdobra para experimentarse como verdaderamente otros.

Por un lado, nos encontramos con el proceso de desdoblamiento del sujeto enunciadador lírico que se inserta en un espacio “intrínsecamente ficticio” o “construcción imaginaria” (Yvancos, 1998, 63), para que sea su enunciación la emergencia de los dobles a los que se dirige para entablar una comunicación igualmente imaginaria pero auténtica. De manera que la fuerza ilocucionaria sea en un inicio propia del sujeto lírico. Dicho así ¿Qué papel juega la poeta? Además de ser ella quien escribe el poema ¿interviene de alguna manera en la comunicación del sujeto lírico con sus dobles? Si señalamos previamente la distinción entre habla del autor y habla del personaje, cabría suponer una frontera entre ambas entidades. No así sugerimos un encuentro que relaciona a ambos mundos. En fin, quedémonos por ahora con el proceso comunicativo posible en y por la enunciación lírica.

1.2 La fuerza ilocucionaria de la enunciación en el poema pizarniano

Conviene ahora hablar propiamente de los criterios que nos proporciona Austin para determinar si el *decir algo* que ejecutamos resulta afortunado o desafortunado. Tengamos en cuenta el enfoque de su trabajo: casos ordinarios (en tanto que convencionales) como rituales, ceremonias, etc., para desarrollar la premisa de que al decir algo estamos haciendo algo, sobre el entendido del sólo acto de decir. Ello significa que todas estas realizaciones se ejecutan en el plano performativo o mundo empírico. Entonces ese decir implica la articulación fonética. La literatura queda así relegada. Ya Levin se había dado a la tarea de rescatar elementos de su teoría

aplicables al tipo de acto de habla que se realiza en poesía. Recordemos la oración predominante implícita en los poemas líricos. Toca ahora trasladar su teoría a nuestro caso de estudio. Evidentemente no todos los criterios serán compatibles, no obstante, y como ya se explicamos arriba, nos enfocaremos en dos aspectos principalmente, a saber: el tipo de fuerza ilocucionaria y su resultado en tanto que afortunado o desafortunado.

Si corregimos su «comentario» sobre la literatura como un uso no pleno del lenguaje por el que el mismo se *descolora* podemos proponer dos espacios con sus locutores, interlocutores y circunstancias apropiadas. El primero, el de la enunciación lírica; el segundo, el de la enunciación convencional (mundo empírico). Cada uno sin mezcla difusa alguna. En este sentido, y enfocándonos en el interior del poema, nos valemos de los realizativos para analizar la fuerza ilocucionaria de esta peculiar enunciación. Hasta este momento prestamos atención a la enunciación lírica.

Aclarado lo anterior, situemos las aportaciones de Austin al caso. Nuestro filósofo inicia su trabajo con motivo de explicar aquellos usos del lenguaje en los que el criterio verdadero/falso no resuelve su situación, cosa que sí ocurre con los enunciados constatativos, por ejemplo, en una promesa. Uso que denomina *expresión realizativa* entendida como una forma de emplear el lenguaje no para describir ni informar, sino “para hacer algo o al hacer algo.” (100). Tomamos la siguiente situación, de su corpus, para ilustrar mejor lo que hemos señalado:

si alguien emite una expresión realizativa, y esta es calificada como un desacierto porque el procedimiento al que se recurre o apela *no es aceptado*, presumiblemente quienes no lo aceptan son otros individuos, no el que emitió la expresión [...]. Consideremos “Me divorcio de ti”, dicho por un marido a su mujer en una comunidad cristiana, cuando ambos son cristianos y no mahometanos. En este caso podría decirse, “sin embargo el marido no se ha divorciado (realmente) de la mujer; solo admitimos para ello otro procedimiento verbal o no verbal”; o quizá, posiblemente, “*nosotros* no admitimos ningún procedimiento para divorciarse: el matrimonio es indisoluble”. (68)

La fórmula aquí empleada “me divorcio de ti”, notemos que se trata de una situación en la que, además del enunciado, es necesario que otras circunstancias se presenten para que el procedimiento se ejecute adecuadamente y, sobre todo, para que la petición (luego veremos que se trata de fuerza ilocucionaria) resulte satisfactoria, es decir, que la pareja quede divorciada. Así se cumple la aseveración “Hay algo que, *en el momento en que se emite la expresión, está haciendo la persona que la emite.*” (104). Pues bien, Austin propone una serie de convenciones que nos permiten analizar la situación que involucra cada empleo de una expresión realizativa.

Omitimos los dos últimos puntos ya que, además de requerir, para su evaluación, un análisis más meticuloso, resulta apresurado para los fines de este apartado. Traemos a cuenta así los casos A y los casos B; más adelante abundaremos con detalle las características de los desaciertos y aciertos para cada categoría, ello con el fin de abarcar lo más que se pueda las circunstancias que nos propone cada enunciación poética:

- a.1) tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la *emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas* en ciertas circunstancias, además,
- a.2) en un caso dado, *las personas* y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.
- b.1) el procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta, y
- b.2) en todos sus pasos. (56, subrayado nuestro)

Estas «palabras emitidas» y estas «personas» ya no representan un problema para nuestro estudio. Hemos discutido lo suficiente como para ajustar, sin forzamientos, las convenciones en el propósito de aplicarlas a los poemarios seleccionados. Entonces podemos sustituir, sin el temor, acaso, de que nuestro filósofo tome cartas sobre el asunto, las líneas antes subrayadas por *enunciación lírica y sujeto enunciadador lírico*; no obstante, y nos estaríamos yendo un poco lejos, aquellos enunciados se pueden interpretar en un sentido metafórico, así el sujeto lírico bien puede emitir palabras con la «voz» que se le otorga en el poema.

¿Qué debemos entender por *fuerza ilocucionaria*? Austin lo explica sencillamente cuando contrapone los realizativos implícitos a los realizativos explícitos; anotando como vagos y ambiguos a los primeros, incluso llamándolos primitivos, y destacando que los segundos aclaran la *fuerza* de la expresión o “cómo hay que tomarlas” (117). Tengamos en cuenta también que los realizativos explícitos tienden al uso del verbo conjugado en la primera persona del singular del presente de indicativo en la voz activa. Recordemos que en poesía (lírica), por excelencia, habla, las más de las veces, la voz de un yo. Entonces la fuerza termina por ser la manera en la que hay que comprender cierta expresión realizativa, en resumen, la intención que guarda. El proceso de las mismas no resulta llano. Existen tres momentos de su producción que determinan su eficacia: el acto locucionario, ilocucionario y perlocucionario. La locución en tanto que unidad discursiva comprende, en cuanto a su emisión, tres actos: fonético, fático y rético. Del fonético no hay más que decir que refiere la producción de “ciertos ruidos” (139). En cuanto al fático, la identificación de unidades fonéticas (sonidos articulados) consideradas como palabras, tales que pertenecen a un vocabulario y gramática. El rético, por su parte, consiste en el empleo de

aquellos “términos con un cierto sentido y referencia, más o menos definido.” (*Ibid*), por ejemplo, emitir el enunciado “baja los platos” y tales palabras indiquen tanto un hecho como un objeto conocido por quien lo enuncia y para quien va dirigido, asimismo, que su emisión valga para ordenar, pedir, etc. se trata, entonces, del acto, en su sentido más normal, de decir algo. La perlocución, por otra parte, implica ciertos efectos, en oposición a *fuerza*, generados *porque* decimos algo, en distintos niveles en el destinatario o terceros presentes. Esto supone la intención del locutor por generarlos, lo cual da lugar a la posibilidad de que los efectos producidos hayan resultado distintos o contrarios a los esperados, en todo caso inintencionados. Tengamos presente, además, que ello se ve determinado por la reacción del interlocutor como por el contexto y que, a diferencia del acto locucionario e ilocucionario, no supone convenciones, es decir, acuerdos aceptados entre los hablantes (locutor e interlocutor) respecto al lenguaje, en un sentido amplio, para realizar una comunicación lo más acertada posible. Por su parte, el acto ilocucionario, similar al perlocucionario, suscita cierta especie de efectos. Su particularidad recae en que en él se lleva “a cabo un acto *al* decir algo” (Austin, 144) en otras palabras, será éste donde se presente la *fuerza* de la expresión realizativa, esto es, la manera en la que se utiliza determinada locución. Precisamente de este tenor resulta el carácter de la enunciación lírica. De ahí que sea aquél el acto adecuado para analizar el tipo de fuerza de nuestros casos particulares. Así, por ejemplo, si digo –prometo que...- además de formular una locución estoy prometiendo de manera explícita por lo que mi interlocutor ha de tomarla como una promesa y esperar por tanto que se cumpla. Pero aquello es un segundo momento, el hecho se cimienta en que prometí.

Si bien nos basamos principalmente en el trabajo de Austin, también nos valemos de las cuatro reglas para indicar la fuerza ilocucionaria, derivadas de las condiciones 2 a 7 a propósito de las promesas sinceras (65-68) que nos proporciona Searle, a saber: *regla de contenido proposicional, preparatoria, de sinceridad y esencial*. La penúltima, al igual que las convenciones $\Gamma.1$ y $\Gamma.2$ omitidas arriba, no se aborda en el siguiente apartado por la misma razón.

Nuestro sujeto lírico, antes de la intervención de los dobles, realiza actos ilocucionarios con cierta fuerza, establece desde ese momento a un “tú”, pero también a un “él”, ¿son estos quienes tienen la función o sugeriríamos responsabilidad de posibilitar la fuerza ilocucionaria de su enunciación? ¿Son ellos a quienes se dirige? En todo caso, cuando los dobles enuncian ¿se dirigen a otros dobles o al sujeto lírico? Y bien ¿cuál es la fuerza ilocucionaria? ¿Podemos hablar

de una fuerza predominante? Sabemos de antemano que cada poema presenta una situación específica, mas no completamente distinta a otra. Tenemos a nuestro favor contar con el corpus de tres poemarios lo cual nos «facilita» relacionar, entre cada uno de los poemas, cada enunciación en tanto que poemario. Así pues arribamos a aquel lugar entre el crepúsculo y la aurora.

1.2.1 Tres casos para la fuerza ilocucionaria en la poesía de Alejandra Pizarnik

Para el trabajo en pie contamos con el siguiente corpus: *Árbol de Diana* (1962), *El infierno musical* (1971) y *Extracción de la piedra de locura* (1968). Recurrimos a ellos ya que se aprecia mejor el tipo de enunciación que aquí interesa, pero, también, porque son estos tres obras maduras en las que se presenta una cohesión más uniforme. Enseguida trasladamos un caso de cada poemario, respectivamente, para señalar y explicar la clase de fuerza ilocucionaria que se realiza. Antes bien habremos establecido a los participantes de la comunicación. Debido a que este análisis significa un panorama general de la fuerza ilocucionaria nos basamos únicamente en las cuatro primeras convenciones para los realizativos, reservando para el siguiente capítulo un estudio mucho más detallado. Enseguida transcribimos los tres poemas para así dar pie al análisis de la comunicación y lo que ella implica para cada caso.

Como planteábamos anteriormente, el espacio de la comunicación poética no es otro que aquel al que da apertura la enunciación lírica. Ahora bien, en cuanto a los participantes sabemos del sujeto lírico como un «yo» enunciador que ejecuta el papel de locutor principal, y a los dobles como sus interlocutores o meros receptores; no así estos dobles intervienen de distinta manera, es decir, la forma con la que se presentan no siempre resulta la misma, y ello no es gratuito. Se verá con mayor claridad en los siguientes casos. A modo de advertencia: damos un orden cronológico. En *Árbol de Diana*:

34
la pequeña viajera
moría explicando su muerte

sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente
(en Becció, 136)

La atención se dirige hacia “la pequeña viajera” (ella), como vemos se trata de una tercera persona sobre quien, un narrador, dice algo. El yo que inaugura la enunciación observa. ¿Podría

ser esta una situación a la manera de la segunda lectura que nos ofrece Levin a propósito de Lakoff? Debido a que no hay marcas deícticas que señalen la relación entre el sujeto enunciator, ahora como narrador, con la pequeña viajera se presenta un alejamiento entre ambos más evidente. No obstante el segundo verso por el verbo gerundio que lo constituye se revela como pista para encontrar al doble. “moría explicando” implica otra acción paralela a aquella. En el entendido de que los gerundios, en español, permiten construir oraciones en las que se expresa la realización de dos acciones simultáneamente, es decir, mientras hacía esto también ocurría o hacía esto otro, tenemos así dos sucesos que ocurren al mismo tiempo y en el mismo espacio (o sólo al mismo tiempo), entonces, por una parte muere la pequeña viajera; y por otra, explica su muerte. Lo que advertimos en una primera lectura es la muerte de la pequeña viajera, pero no pensamos a quien lo enuncia como ella, sino que lo entendemos como dos sujetos ficticiales distintos uno del otro. Y no resulta del todo erróneo, ahí tenemos su encanto además de su complejidad. El sujeto lírico, allí como narrador, se desdobra para observarse. Se contempla muriendo, se contempla visitado por bestias, se enuncia como ella, la pequeña viajera, pero en su enunciación ocurre una especie de doble ilusorio, un doble muy tenue que interviene como vínculo entre el sujeto lírico y la pequeña viajera. Esto sucede debido a que el sujeto lírico, en tanto que explica la muerte de la viajera (él), lo enuncia en ese presente continuo como hecho pasado, en resumidas cuentas: se dice lo que hace al enunciar al doble. No obstante, en ningún momento se dirige a ella, habla a otro. Quizá, se podría sugerir, que se dirige a sí mismo en el intento de constatarse, esto es, poder decir con tranquilidad –soy yo el que muere–.

Ahora bien, debido al desdoblamiento que ocurre identificar el tipo de fuerza ilocucionaria no resulta tarea fácil. Evidentemente no se trata de una expresión realizativa explícita ya que enunciarse como «ella» podría entenderse como mero relato. No así, aun en su condición de estar muriendo, lo último que hace es explicar dicho proceso. Y no resulta macabro, sino dotado de una belleza casi mística; el acontecimiento de aquellos “sabios animales nostálgicos” que visitaban su cuerpo, mismo que todavía guardaba calor, nos impresiona al tiempo que nos llena de una extraña ternura, y no lamentamos que muera nos es suficiente con su nostalgia. Si hemos anotado antes que el sujeto lírico se desdobra en la pequeña viajera la fuerza ilocucionaria tiene su origen precisamente por ese acto; explicamos, cuando él enuncia inserta a un doble en su espacio imaginario, lo observa como verdaderamente otro y habla acerca de lo que le sucede, pero el acontecimiento es suyo, mas lo disocia para poder decirlo. Así, muere la

viajera de la misma manera en que un recuerdo se desvanece, o bien, se está desvaneciendo. Tenemos entonces que la posibilidad de la pequeña viajera (doble) se debe a lo que el sujeto lírico enuncia sobre ella y principalmente porque la enuncia; enseguida el intento de constatarse, reconocerla como él mismo. Sin embargo, ello no parece concluirse.

El caso anterior presentó un realizativo implícito en el que la fuerza ilocucionaria terminara por ser en el desdoblamiento: cuando el sujeto lírico enuncia, además de decir lo que le acontece, se disocia de sí mismo para que un doble intervenga ya sea tácita o expresivamente. De manera que dé pie a la fuerza ilocucionaria consecuente. Pasamos ahora al siguiente caso correspondiente a Extracción de la piedra de locura:

ESTAR
Vigilas desde este cuarto
donde la sombra temible es la tuya.

No hay silencio aquí
sino frases que evitas oír.

Signos en los muros
narran la bella lejanía.

(Haz que no muera
sin volver a verte.)
(en Becció, 232)

La comunicación se revela nítida; en comparación con el poema anterior el sujeto lírico se dirige a un “tú”. En las dos primeras estrofas notamos la manera en la que el sujeto lírico encara a un “tú” temeroso de su propia sombra, un “tú” que a diferencia de Narciso no queda fascinado por su reflejo. Hasta el tercer pareado observamos la relación entre los sujetos de la comunicación, a saber: el sujeto lírico frente al sujeto temeroso (tú) y la sombra como lo temible; sin embargo el verso “frases que evitas oír” puede desviarnos en cuanto a la correspondencia de dichas frases. Si en el entendido de que la sombra temible se revela en tanto que raíz del sujeto temeroso y este a su vez interviene como doble del sujeto lírico, podemos sugerir que aquellas frases pertenecen al sujeto lírico. De este modo, semejante al caso de la pequeña viajera, se trataría de un hablar sobre su propio temor. Queda claro cuando leemos la “bella lejanía” como el desconocimiento del sujeto lírico con relación a los dobles.

Por otra parte, en la última estrofa, apela la voz de un “yo”. Hasta el momento habíamos presenciado realizativos implícitos, ello claramente por la forma de los verbos, mas ahora tenemos un realizativo explícito del yo que no cede su voz para enunciar. Surgen interrogantes ¿a

quién de los participantes ya reconocidos corresponde aquella voz? Y, en cualquier caso, ¿a quién de ellos se dirige? Por el contexto, en el espacio imaginario por supuesto, inferimos que en su desconocimiento el sujeto lírico se aparta del doble temeroso, en el entendido de que ya no lo enuncia desde el lugar del observador, sino que le otorga una existencia más sólida tanto que, ahora, cuenta con la fuerza de permitir lo que de él espera: volverse a ver. Cobra mayor sentido la relación entre los primeros pareados con este último. La fuerza ilocucionaria se concretiza en su deseo. Pero no hay que pasar por alto que la petición toma un curso circular, ya que su destino no es otro que él mismo. Acaso nos lamentaríamos por su penosa situación, puesto que para volverse a encontrar con él será necesario enunciarse como otro sin llegar a reconocerse, es decir, vagar por un camino de espejos infinito. Aunque, por otro lado, este deseo de volverse a ver guarda una similitud con la fuerza ilocucionaria del caso anterior, queremos decir, que probablemente el sujeto lírico sospecha en sus dobles algo que lo recuerda (a él), así el hecho de volverse a ver antes de morir significaría el deseo por encontrarse a sí mismo como el que dice con seguridad –soy yo–.

Pasamos a analizar ahora un poema de la serie IV Los poseídos entre lilas de El infierno musical. A diferencia de los casos precedentes el realizativo empleado aquí resulta explícito sin mediación alguna. El sujeto enunciador lírico se revela en la primera persona singular, además de femenino. Sorprende la lucidez sobre su condición, la que bien se aprecia en los dos primeros casos. Leamos:

III

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres 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 podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.*
(en Becció, 295, subrayado nuestro)

Sin ninguna dificultad, hasta el momento, identificamos al sujeto que enuncia; desde que inicia el poema hasta que termina se mantiene la misma voz. Lo peculiar lo encontramos, fundamentalmente, cuando enuncia “lo que no sé es qué vive en lugar mío”, evidencia ese estado de lucidez que ya mencionábamos. Sabe de la presencia de los dobles (la pequeña viajera, el temeroso de su sombra) y sospecha de ellos como si de una verdad oculta se tratara; ¿espera la revelación del nombre? No obstante, ya no existe, pero no existe como ella misma. Por eso se pregunta por la identidad, o mejor, naturaleza de lo que la ha sustituido. Y más adelante da cuenta de su propia «incapacidad» por reconocerse, por nombrarlos (a los dobles). Enseguida

lamenta su condición, su fracaso. Mas ¿quiénes son aquellos que olvidaron el canto? ¿A qué canto alude? “no haber podido hablar” por ellos ¿responde a la pregunta? Pues bien, afirma su lucidez sobre la intervención de los dobles, ha rebasado, sin duda, a Narciso, pero ¿se asemeja ahora a Filomena? Recordemos el oráculo de “nombrar las cosas con nombres esenciales” y ese canto olvidado. Todo ello ¿qué nos quiere decir? Pongamos orden al asunto. La lucidez del sujeto lírico se limita, como hemos visto, a la consciencia de su condición en cuanto a lo que debía realizar: la tarea de nombrar las cosas; no así fracasa, acaso sea muy severo este término, pero continuamos: lo imposibilita su «inexistencia», si no existe ¿cómo actuar? Detengámonos un poco, dicha inexistencia, que advierte, se cumple por el ejercicio de desdoblamiento o reflexividad (en el que se descentra del yo soy), entonces lo que enuncia es la forma en la que ha dejado de existir para «existir» de una manera que no comprende. De ahí la pérdida de la razón al hablar, en otras palabras, cuando enuncia se desdobra, deja de ser quien es. Lo que, consecuentemente, lleva a la imposibilidad de no haber podido hablar por aquellos... ya que no alcanza a percibirse (a él, sujeto lírico) como el punto de origen de los dobles o los que olvidaron el canto. Ello nos dirige a la causa del olvido. Si su voz no pudo ser la voz de otro es precisamente porque lo considera verdaderamente otro, la voz que emite no le corresponde. La fuerza ilocucionaria se oculta entre lo que se esperaba de él (sujeto lírico) y el desconocimiento de lo que ahora vive en su lugar. Enuncia su incapacidad, pero, paradójicamente, ello representa la posibilidad de los dobles. Aquí tenemos a un sujeto lírico solitario que, aunque no aparezca la intervención directa de algún doble, su enunciación, por la fuerza que representa: la de confesión, se dirige ya a un tú en extremo tenue dado que no encontramos marcas deícticas que lo señalen como tal, la única evidencia cabría en el yo que inicia la enunciación.

Observamos así, en los tres casos anteriores, la constante en la que la fuerza ilocucionaria, aun recurriendo a un realizativo no siempre explícito, coincide, y no por casualidad, en el intento de encontrarse, el sujeto lírico, consigo mismo como si el sólo hecho de «hablar» lo alejara de quien es. Además de aquello las formas con las que se estructuran los enunciados arrojan nuevas pistas para precisar la presencia de una fuerza ilocucionaria primaria (predominante), hablamos de los elementos de carácter mítico y ritual; volvamos a esos “sabios animales nostálgicos”, “los signos en los muros”, los “nombres esenciales” o el canto olvidado, mismos que se quieren mágicos y ancestrales. La enunciación de nuestro sujeto lírico nos revela así un nuevo aspecto.

Capítulo 2. El poema o el rito: Primer análisis de la fuerza ilocucionaria y sus condiciones realizativas

2.1 La palabra mágica ritual o la fuerza ilocucionaria realizativa

Una vez que hemos puntualizado el tipo de acto de habla realizado en los poemas, damos lugar al lenguaje ritual y, por supuesto, a la función que éste tiene dentro del mismo. Para nuestro análisis nos enfocamos en la siguiente clase de rito debido a su naturaleza verbal. Pardo García en su estudio *El discurso ritual* (2005) sobre los mensajes dejados en el Cementerio Central de la ciudad de Bogotá, sigue la categorización de Grimas (1982) para determinar las clases de rituales, aunque estas mismas pueden comprenderse como fases para la realización del rito. El primero que consideramos lo denomina *magia*, éste “es un ritual con un fin pragmático bien definido”; de esta manera, “Si un ritual tiene una referencia trascendente y produce resultados empíricos, es magia. Esta categoría incluye las sanaciones, las adivinaciones y las maldiciones.” (Pardo García, 140). Como vemos, el uso del lenguaje aparece como elemento imprescindible para determinado proceso mágico, lo cual indica la necesidad de establecer una comunicación con alguna entidad no humana o trascendente. El segundo tipo que contemplamos, y, como más adelante se verá, incluido entre los ritos mágicos, son aquellos rituales de paso o iniciación. Por su parte Mauss observa que no “Todos los ritos mágicos hayan tenido una acción directa, ya que dentro de la magia hay espíritus, e incluso, a veces, están presentes los dioses. Por último, el espíritu, ya sea dios o diablo, no obedece siempre fatalmente las órdenes del mago, el cual acaba por rogarle.” (52). Así, como veíamos anteriormente con Austin, existen convenciones que cada uno de los participantes del rito, humanos o no, han de ejecutar adecuadamente para un resultado *afortunado*.

Cuando Mauss se propone definir la magia la diferencia de otro rito con el que suele confundirse, a saber: el rito religioso. Señala, por una parte, que el segundo resulta de un carácter benéfico y aprobado oficialmente, en tanto que el primero, por no ortodoxo, se califica como maléfico. De esta manera nos allega a una serie de clasificaciones de los hechos para determinarlos. Nos dice: “Tanto el aislarse como el secreto son una manifestación casi perfecta de la naturaleza íntima del rito mágico, pues este es siempre *un acto de un individuo o individuos que actúan a título privado. Tanto el acto como el actor están rodeados de misterio.*” (54, subrayado nuestro). Hacemos dicha observación con motivo de determinar el contexto de la palabra mágica empleada al momento de la enunciación dentro del rito, ya que nuestra tesis

propone la relación funcional entre esta forma de uso del lenguaje con la del poético, en cuanto a su efectucción. De lo anterior, si hablamos de misterio significa que también se presentan las revelaciones y, por otra parte, que no todos los individuos de una comunidad practicante se encuentran en la «posición privilegiada» del mago, chamán, etc. para acceder al «conocimiento mágico» completamente. Rescatamos, además, la cualidad de «hacer» del rito mágico que observa Mauss cuando da cuenta de la eficacia del mismo, y de su raíz etimológica al mencionar que “en la India, la palabra que mejor corresponde a la de rito es *Karman*, acto; el hechizo es el *factum*, *krtya*, por excelencia; la palabra alemana *Zauber* tiene el mismo sentido etimológico, y otros idiomas utilizan para designar la magia palabras cuya raíz significa *hacer*.” (51) o como menciona Bahia “la magia de las palabras está en el hecho de poder reinventarlas y transformarlas hasta en la figura del diablo.” (135) y si el lenguaje es una forma de pensar y organizar el mundo, ¿no se trata también de una transformación de aquél? Pensemos en el *abracadabra* (crear con la palabra o mientras se habla) tan bien conocido, el “hágase” que mencionaba Genette a propósito del escritor, o bien, en términos austrianos: hacer algo al decir algo; aunque aún no hemos abordado, efectivamente, el uso de las fórmulas mágicas.

Advirtamos, por otra parte, que debido a la naturaleza de los participantes y a la del medio en el que actúan tratamos con una forma de uso especial del lenguaje, es decir, diferente del ocurrido en la cotidianeidad. Lo cual nos indica, desde este momento, que las formas empleadas durante la ejecución de determinado rito no resultan gratuitas, guardan por sí (las palabras) una *fuerza* que conlleva a la realización tanto del rito como a la de la fórmula ritual (enunciación), aunque, como veremos más adelante, ello también dependerá de otros factores que intervienen en el mismo proceso. Ahora bien, no pasemos por alto el carácter oral que juega el lenguaje en el rito, el cual difiere, claramente, del empleado en el poema, no obstante recuperamos a partir de la observación que realiza Sidorova, a propósito de los estudios en el campo ritual, la unicidad entre *los decires* y *los haceres* (94), esto es, que tanto las fórmulas mágicas utilizadas como las acciones ejecutadas que los acompañan se encuentran en el mismo plano, ni uno ni otro se subordina, así las primeras no resultarían adecuadamente sin los segundos; o como bien expresa Díaz Cruz: “los rituales constituyen acciones pensadas y pensamientos actuados” (ctd en Sidorova, 94), tal dicotomía presupuesta se difumina. Por otra parte, traemos a cuenta que el espacio de la comunicación poética, por lo ya expuesto en el

primer capítulo, admite una realización de acto de habla auténtico, en su género, que bien puede homologarse a los actos de habla (plenos) orales empleados durante el ritual.

Si bien, y como ya anticipábamos, *los decires* abarcan, además de las voces, palabras, canciones nativas, etc. “los sonidos de los múltiples instrumentos musicales tan extensamente empleados en los rituales africanos.” (95) sin la intención de subordinarlos, nos enfocamos exclusivamente en el primer aspecto: el lenguaje verbal establecido en los rituales. Cabe mencionar la función crucial que puede tener el rito entre la comunidad practicante. Así, por ejemplo, cuando Turner observa, en los ritos de paso entre los Ndembu, —señalamos que nuestro antropólogo se enfoca en *los haceres* antes que en *los decires*, sin embargo algunas de sus aportaciones resultan adecuadas para el caso que analizamos— explica, refiriendo al novicio, que

Los neófitos no están ni vivos ni muertos, por un lado, y a la vez están vivos y muertos, por otro. Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja. [...] Lo liminar puede tal vez ser considerado como el NO frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo como la fuente de todos ellos, y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura [...] (ctd en Geist, 123)

Geist, quien basa gran parte de su trabajo en los estudios realizados por Turner, aborda la noción de *liminaridad*, ésta entendida como el umbral, y como ya leíamos arriba, dejar de ser lo que se era pero sin aún ser lo que se será, es decir, encontrarse en el punto de todas las posibilidades en un sentido de *tender hacia*, mismo que se ve altamente afectado por la persona que dirige el rito. Tenemos ante nosotros la función transformadora o de transición del mismo. Geist continúa, al retomar la expresión «cultivar» que utilizan los Ndembu a propósito de los hombres y mujeres, utilizando las palabras de Turner:

“Cultivar” una muchacha para convertirla en mujer es llevar a cabo una transformación ontológica; no se trata tan solo de trasladar una sustancia inmutable de una posición a otra. [...] El conocimiento de lo arcano, la *gnosis* obtenida durante el periodo liminar, se considera que cambia la más íntima naturaleza del neófito, imprimiendo en él, como se imprime un sello en la cera, las características de su nuevo estado. *No se trata de una mera adquisición de conocimientos, sino de un cambio ontológico. La pasividad aparente se revela como una absorción de poderes*, que empezarán a ser activos una vez su *status* haya quedado redefinido en los ritos de agregación. (124, subrayado nuestro)

Aquello nos remite a lo que mencionaba Grimas sobre que “en la liturgia actuamos activamente para que se actúe sobre nosotros” (ctd. en Pardo García, 141), con la tenue diferencia en el sentido del actuar ya que Geist explica que el *neófito* suspende *el hacer*, en oposición a las actividades que conllevaría determinada identidad social, pues como vimos: se ha dejado de ser y aún no se es. Entonces podemos decir que su «no actuar» permite que se actúe sobre él para la

transición, de este modo «actúa» en su no-actuar. Señalamos que tales situaciones se presentan especialmente en los ritos de paso. Otro aspecto que no hemos mencionado, en cuanto a esta clase de ritos, se refiere “a su reducción [la del neófito] al fundamento de su vida” (136) de esta manera, en su condición obediente “es un ser que no tiene voz, que no tiene palabra. Ya no tiene nombre y tampoco puede dar nombre a las cosas, tampoco a sí mismo.” (*Ibid*). En otras palabras, está a la disposición de... para llegar a ser... volvemos un poco sobre lo ya recorrido, puesto que en las enunciaciones analizadas, a propósito de Alejandra Pizarnik, hablábamos sobre la fuerza ilocucionaria presente la cual, en las más de las situaciones, resulta del tipo «reconocible», queremos decir, la insistencia del sujeto enunciator lírico por asirse a través de los dobles o por encontrar su «nombre», pero desviándose en cada enunciación como si de una imposibilidad se tratara o al menos sin terminar de llegar *hacia*...

Si con los haceres del ritual conseguimos dicha transición, aquellos no se realizan sin la compañía de los decires. Los segundos representan una de las condiciones para potencializar una ejecución *afortunada* del mismo. Y como ya indicaba Sidorova “las palabras rituales constituyen una fuerza única capaz de reunir los mundos de los vivos y los muertos, de los seres trascendentales y los seres humanos.” (97). Pues bien, para ver cumplida determinada petición, como es en el caso de las sanaciones o maldiciones realizadas en Bogotá, para las que los solicitantes, a través de un médium o brujo, apelan a una fuerza no humana o espiritual (en su caso a los difuntos) con la capacidad de ejecutarlo, será necesario entablar, antes que cualquier cosa, una comunicación adecuada con aquella entidad, lo cual no sería posible sin la palabra mágica. Así el rito resulta una suerte de complejo minuciosamente elaborado. Mas el tipo de lenguaje empleado comprende formas inusuales, incluso ininteligibles para los oyentes, en oposición al médium, brujo, etc., y significados indescifrables o ausentes. No así, incompetente para llevar acabo el acto comunicativo, al contrario, y como señala Sidorova, apelando a Stanley Tambiah (1985), “El lenguaje ritual, rico en su capacidad expresiva dado su carácter metafórico –y, por tanto, altamente evocativo–, tiene una lógica –por específica que sea– que cumple con los requerimientos del lenguaje como sistema de comunicación.” (96). En este sentido los participantes, al igual que el lenguaje utilizado, no se corresponden con la comunicación ocurrida en un contexto convencional (cotidiano) en el que tanto locutor como interlocutor resultan identificables e identificados uno por el otro, ya que, debido a su naturaleza, recordemos a los participantes de la comunicación poética establecidos en el primer capítulo, no siempre se

determinan fácil ni evidentemente. Lo mismo ocurre en la comunicación ritual. Hemos de modificar la situación «cara a cara» con razón de los interlocutores que participan en él, puesto que, en su calidad de entidades espirituales, por tanto invisibles y no humanas, “no pueden ser siempre presupuestas ni garantizadas” (Keane ctd en Sidorova, 96). Comenzamos a contemplar aspectos que nos revelan que, si bien las fórmulas mágicas o de poder recurridas poseen por sí ciertos valores «realizativos», no están exentas de un desenlace o ejecución fallida (no consumada *afortunadamente*).

Lo anterior nos allega a la *respuesta*, lo que tanto el brujo o chamán como el solicitante (paciente, neófito) esperan recibir. Respecto a ello también podríamos reflexionar con los casos poéticos antes analizados. Bien, Pardo García comenta que

En respuesta a las peticiones hechas por el hombre lo sobrenatural responde (se supone), en la mayoría de los casos, de manera performativa, es decir, los entes sobrenaturales cambian estados de cosas en la realidad que afecta a quien emprende la comunicación (o por lo menos eso es lo que cree y espera quien se comunica con los seres sobrenaturales). [...] Sin embargo, no todas las respuestas de lo sobrenatural son performativas, también hay respuestas directas verbales a las interpelaciones de los individuos. Es aquí donde entran las lenguas habladas por los médiums y las lenguas tránsicas, como la lengua del yagé, la glosolalia, etc. (144)

Como ocurre en los ritos de paso, la palabra es un detonante para la transformación de la realidad del hombre, en tanto señal que indica la presencia sobrehumana y, sobre todo, en la medida que se concede el motivo del rito. Así por ejemplo, cuando se invoca al espíritu de algún difunto en el cementerio de Bogotá la señal de su presencia se manifiesta a través del médium y se reconoce por el lenguaje empleado en el momento del trance. Enseguida, si lo que se ha pedido resulta en algún favor amoroso o maldición, se evidencia en la transición del estado precedente al deseado.

Si bien nos enfocamos, en cuanto al ritual, en los conjuros, canciones, maldiciones, etc. lugares propicios para la fórmula mágica, también admitimos, y aunque no se realicen de forma expresiva (para el conocimiento de todos los participantes), *los silencios*, en función de secreto. De esta manera en el *mukanda*, ritual de paso entre los ndembu, a los novicios se les transmite el conocimiento secreto que han de callarse durante toda su vida. Dicho conocimiento no es posible fuera del espacio ritual ya que, como observa Sidorova, “según la exégesis de los nativos, los rituales hacen visibles las cosas que son invisibles, revelando lo que no se ve ni se piensa en la vida diaria” (102) en este sentido las «palabras silenciosas» nos arrojan, por el momento, hacia un posible desenlace, a saber: el proceso creativo de la poeta como ritual de paso en el que se transmite un conocimiento secreto. Mas la cuestión que ahora surge: ¿Quiénes representan la

fuerza de dicho conocimiento revelador? Antes de intentar cualquier respuesta, volvamos al tema de este apartado. De igual modo, en el *Chihamba*, rito de aflicción, Sidorova, siguiendo a Turner (1997), nos explica que

Se hace conocido lo oculto a través de la comunicación con lo sagrado. *Las agencias sagradas proporcionan el conocimiento que fuera del contexto ritual no está disponible.* De esta manera, en el rito de aflicción, así como en los ritos de paso, a los hombres [...] *se les revela el conocimiento secreto en el sentido de “verdadero”, “auténtico”* a través de la comunicación con lo divino e invisible. (102, subrayado nuestro)

El espacio ritual hemos de comprenderlo construible puesto que requiere, necesariamente, tanto de los participantes «activos» como de los «pasivos» así como de la presencia humana y de la trascendental. Pero, también, de los objetos o símbolos empleados. Todo ello potencializa la revelación, lo no disponible fuera del ritual. Recordemos que los Ndembu, para referirse a los rituales y símbolos utilizados, recurren al término *kusolola*, el cual quiere decir “hacer visible”, “revelar”. O como ocurre con los runas, grupos quechua hablantes del Alto Pastaza en la Amazonia peruana,

Que la voz del enunciador ritual contribuye a esbozar un paisaje sonoro inmediatamente perceptible por los no iniciados, contribuyendo así a la atenuación de la asimetría cognitiva entre el maestro cantando y los novicios, entre la [sic] entidades visibles y los actores invisibles del teatro ritual. Donde la visión es o bien prohibida –en el caso de los rituales tipo Yurupari [iniciación masculina] – o bien imposible, *el poder performativo del sonido en su forma ritual se expresa a menudo a través de la convergencia entre el acto de nombrar y actualizar de una manera ostensiva la presencia* –la misma voz– de las entidades convocadas en el espacio ritual. *Lo audible se vuelve visible a los iniciados, a la vez como imagen mental y como máscara efémera de las entidades invisibles.* (Choquevilca, 20, subrayado nuestro)

Hasta el momento, y a propósito del rito mágico, hemos contemplado los rituales de paso en su sentido transformador y aquellos rituales en los que se requiere de algún favor ya sea el de maldecir o bendecir. De igual manera, observamos el papel que juega con relación a la comunidad que lo ejecuta como una forma de construir una identidad individual y colectiva. En este sentido traemos a cuenta el caso de los pomeranos, campesinos descendientes de alemanes asentados en Espírito Santo, Brasil; del que nosotros resaltamos el valor mágico que asignan a sus palabras rituales. Dentro de dicha comunidad, anota Bahia, el conocimiento tradicional y secreto, principalmente, lo poseen las Bendecidoras ya que son las mujeres los miembros con frecuencia mayormente aptos para desempeñar tal cargo. Tengamos en cuenta que entre los parámetros que describen y reconocen a una persona de la comunidad como apta para convertirse en bendecidora o bendecidor, se requiere de la preservación de la honra, esto quiere decir que los

excesos están rotundamente sancionados. Es así como terminan por ser más adecuadas las mujeres para cumplir con las labores mágicas, ya que, además, son ellas quienes se dedican al hogar, al cuidado de los niños y a la religiosidad. En tanto que los hombres por verse involucrados con mayor frecuencia en vicios como el alcoholismo, terminan por descartarse. De tal modo que sean estos tres ámbitos los que contribuyan a su formación como bendecidoras, así pues “la mujer-madre es guardiana de lo sagrado” (Bahia, 141). Aspecto que también observa Mauss, pero señalando que ello no influye significativamente, en un sentido más general, para que sobrepase la cantidad de *magas* que ha habido a lo largo de la historia en comparación a la de magos. Por otra parte, el papel de las bendecidoras responde a una necesidad espiritual colectiva de la comunidad, quienes, por lo demás, contribuyen a la constatación de su título y, por supuesto, de los conocimientos heredados por una autoridad reconocida (madres, abuelas, antes bendecidoras), volvemos un poco sobre el punto de la transmisión de un conocimiento secreto, lo cual ratifica la necesidad de ciertas cualidades y estados para considerar al novicio sujeto apto para la posesión de dicho conocimiento, de esta manera se contribuye a la significación de objeto mágico y ancestral. Como “El campesino que reciba la «receta de la abuela», está, por esto mismo, cualificado para hacer uso de ella, y es en este caso el uso de la receta lo que le impone la profesión.” (Mauss, 56).

Ahora bien, recordemos lo ya mencionado por Díaz Cruz, a propósito de los pensamientos actuados y de las acciones pensadas, lo que Bahia denomina *palabra-acción* ya que “su eficacia mágica consiste justamente en la creencia y en el sentido que su uso posee para la colectividad” (138). Así por ejemplo, y a partir del estudio que realiza Malinowski (1965) sobre los trobriandeses, la autora rescata que “*El carácter pragmático de las palabras mágicas está en el sentido sagrado que poseen para los trobriandeses. La palabra mágica no solo expresa la honra y da sentido a las acciones, sino que consolida la moral de los agricultores, atribuye autoridad a la figura del mago y crea potencialmente los actos.*” (149-50, subrayado nuestro).

Si bien hemos dicho que la palabra posee por sí cierta *fuerza* realizativa su eficacia pragmática se encuentra íntimamente relacionada con la creencia que los participantes dispongan al momento de emplearla, no se trata del enunciado sino de la enunciación. Ciertamente el enunciado evoca, pero la enunciación potencializa actos. Bien señala Tambiah (Bahia, 2003; Mauss, 1979; Choquevilca, 2016; Geist, 1999) que la palabra en reposo (no articulada) no propicia ninguna consecuencia pragmática, debido a que su poder mágico consiste,

efectivamente, en su actualización (la palabra activa o articulada) dentro de un contexto apropiado. Por su parte, Choquevilca, en su trabajo *Máscaras sonoras y metamorfosis...* (2016), cuando habla sobre *máscara sonora* indica la apariencia que ha tomado la voz humana por medio de un proceso mimético o de modificación ocurrido durante el trance ritual o en la ejecución del rito. Véase por ejemplo el uso del idioma Katsakati, ya extinto, entre los runas cuando narran “el poder originario de metamorfosis atribuido a la voz” (21); ello también se aprecia en las técnicas de cacería en las que la voz se metamorfosea en la voz del animal. Mas esta metamorfosis de la voz humana abarca un campo más amplio de transformación puesto que “a través de la convergencia entre el acto de *nombrar* y *actualizar* de una manera ostensiva la presencia [...] de las entidades convocadas” (20) aquellas se hacen «visibles» primero como imagen mental entre los participantes del rito y a fuerza de pensarlas se tornan «reales». No olvidemos que entre los participantes del ritual se encuentra la persona adecuada para guiar y transmitir el conocimiento secreto y activar, de igual manera, la palabra en reposo, mismo que entre los runas es “llamado *amu* en el lenguaje ordinario, es el que puede ocupar un [sic] posición de «locutor especial», capaz de dominar varios códigos semióticos y de comunicar más allá de las fronteras lingüísticas y biológicas que separan a los seres humanos y no humanos.” (Choquevilca, 27), en este sentido la comunicación que se entabla con aquellas entidades no humanas surge de manera casi obvia, es decir, no se cuestiona la posibilidad de establecerla contemplando su naturaleza como óbice, al contrario, la incertidumbre gira en torno a la disposición de dichas entidades para con los magos, chamanes, etc. Enseguida reproducimos las palabras de Choquevilca a propósito de la caza practicada por los runas, y recuperamos con esto la funcionalidad de *nombrar* y *actualizar* o de la palabra pasiva y la palabra activa, que, como apreciaremos, los sonidos (no precisamente articulaciones vocales) funcionan como otra forma de nombrar a los espíritus convocados y hacerlos presentes:

existe un repertorio de cantos rituales llamados *kayachina* [hacer llamar] destinados a seducir y atraer a los animales del monte mediante el establecimiento de una relación con el espíritu dueño de los animales. [...] la transmisión se efectúa mediante la relación avuncular o la relación de filiación directa padre-hijo, a través de un aprendizaje formalizado, necesitando la toma de un brebaje a base de una planta alucinógena llamada *marikawa* (*Brugmansia suaveolens*, Solanaceae) [...]. En las visiones *muskuy*, varios espíritus dueños de los animales –genéricamente llamados *sacha kuraka*– se presentan bajo su apariencia zoomorfa y piden al novicio que repita con su propia voz el silbido del ave Inchichi, dueño de los jabalís generalmente identificado como un pájaro llamado *wiskunchu* (*Lipaugus vociferans*, Cotingidae), con el fin de memorizar un canto usado por el cazador o el *yachak* (especialista ritual, literalmente «el que sabe») para amansar y atraer a los animales. (25)

Como podemos ver se revela, desde este momento, el tipo de enunciación que podría resultar la fórmula mágica, sin intentos de adivinar, podemos considerarla ilocucionaria; ello lo explicaremos con mayor detalle más adelante. Salta a la vista, además, la resonancia con relación a Diana, la cazadora, en nuestro caso la poeta que, según reflexión de Korembliit, se trata de un ir tras de sus sombras: la persecución incesante. Añadiríamos, en vista del proceder de los runas, que Alejandra –en todo caso sujeto lírico– cede su voz a aquél para que por medio de sus enunciaciones atraiga a los dobles y pueda así ser. Por otra parte, y apelando a Mauss, acerca del rito mágico, incluimos en esta categoría los ritos de paso o iniciación, en los que se transmite al novicio un conocimiento secreto, tradicional y misterioso, que por lo mismo guarda un sentido mágico, para desempeñar un nuevo papel en la realidad social, a la que integra, una vez transformada por la palabra. Ritos que, por lo demás, corresponden a una realidad aislada y no organizada, en el sentido que él mismo da. Resaltamos asimismo el carácter secreto ya sea por manifestarse como lenguaje ininteligible, mas audible; ya por estar vedado al conocimiento de toda la comunidad; de esta manera, y a diferencia de los conjuros, también incluidos, las bendiciones, entre los pomeranos, “no pueden ser de dominio público, porque así anularían el poder mágico de la bendecidora. Solamente las futuras bendecidoras, herederas del saber femenino en su propio universo familiar, son quienes poseerán el acceso a la comprensión y pronunciación correcta de las palabras.” (Bahia, 143) ¿Y no es precisamente la soledad y el silencio el *lugar* en el que se instala la poeta cuando escribe, cuando nace a nuestro sujeto lírico, sin mencionar que, justamente, éste enuncia con la palabra silenciosa? Conocimiento que a diferencia de los casos anteriores, y en su mayoría, se guardan escritos en cuadernos llamados “*flusterbauk* o *flusterbook* (libro de susurrar, cuchichear, secretar)” (*Ibid*). La palabra-acción o, en términos de Pardo García, la palabra-poder a la que los practicantes confieren en su complejo ritual, en cada «nueva repetición» (actualización, o *hic et nunc*), en la que se ejecuta el rito, su cualidad mágica potencializa o en todo caso permite que la petición sea concedida.

2.1.1 Convenciones para entablar la comunicación ritual

Hablamos antes ya sobre la relevancia del ritual mágico en la vida de determinada comunidad practicante, así nos encontramos con su cualidad transformadora como ocurre en los ritos de paso o en los hechizos, sanaciones, etc. y advertimos en una primera vista algunos de los elementos y condiciones imprescindibles para su ejecución. Mencionamos al mago, lo usamos

como genérico, pues recordemos a las bendecidoras, chamanes, hechiceros, etc. quienes comparten entre sí características específicas que Bahia señala, siguiendo a Douglas (1976), en tanto que sujetos ambiguos e inarticulados por los poderes que les son atribuidos. También advertimos la participación del novicio (iniciado) sobre quien se actúa y en quien se aprecia la eficacia o no del rito, así como de la comunidad, de acuerdo al ritual, que lo rodea con menor o mayor intervención o en su defecto únicamente como espectador del rito. Pasemos ahora a especificar las condiciones bajo las cuales ha de llevarse a cabo un ritual mágico, no perdamos de vista que en las mismas se requiere de la apelación a un espíritu sea dios o demonio para brindar de poder al mago. Para tal proceso es necesario, ante todo, entablar una comunicación adecuada. Sidorova, apelando a Malinowski (1977), describe una serie de convenciones a propósito de los procedimientos mágicos de los trobriandeses del pacífico occidental:

para entablar la comunicación con lo invisible o no humano, se necesita 1) el conjuro (o sea, el conocimiento de la fórmula mágica; extendiendo la idea a los contextos rituales más amplios, el lenguaje específico entendido por los seres trascendentales), 2) el contexto propio para pronunciarlo (mismo que, según Malinowski, establece el rito) y 3) la persona “autorizada” para pronunciar el conjuro (en el contexto de los rituales de aflicción o curativos, esta será la persona – especialista religioso, brujo o mago– que “domina el lenguaje –tanto las *reglas*, como su uso práctico– comprendido por los espíritus o deidades a quienes se convoca). (96)

Resulta conveniente desarrollar, en la medida apropiada, cada uno de los puntos anteriores, aunque sobre la fórmula mágica ya hemos hablado un poco en el apartado precedente más adelante especificaremos el tipo de acto con el que estamos tratando, por ahora pasemos al tiempo y lugar o espacio para el rito. Mauss añade que tanto el tiempo como el lugar deben ser los adecuados para propiciar un resultado *afortunado*. Así, por ejemplo, el aquelarre se fija un viernes. Esto no exenta otras medidas temporales como el mes o las semanas, de igual manera ocurre con el movimiento de los astros. Todos estos aspectos han de presentarse favorables para la ejecución del rito. En cuanto al lugar, según Mauss, se suele tener como predilectos “los cementerios, los cruces y bosques, los marjales y fosos de detritus, así como todos aquellos lugares en que habitan los demonios y los aparecidos” (73). La selección del lugar dependerá, quizá sea obvio, del ritual que se planee llevar a cabo, de esta manera no nos detenemos a mencionar todos los posibles, en cambio, y a medida que avancemos, ilustraremos con algunos ejemplos, además de los que anteriormente ya hemos anotado.

La persona “autorizada”, por su parte, debe estar dotada de ciertas cualidades y conocimientos ya sean inherentes a ella o atribuidos por el «se dice» de la gente. Además de

aquello para considerarse como tal, en este caso mago, se ha de someterse a ciertos procedimientos a manera de preparación como al ayuno sexual o alimenticio, etc. tenemos que, si por una parte, el rito transforma al novicio también lo hace con el mago puesto que éste, momentáneamente, deja de ser él mismo para poder actuar. Bahia, a propósito de las observaciones hechas por Todorov (1980), señala que la eficacia de la palabra mágica se debe a las instancias de su enunciación, y no al enunciado. De manera que actúe sobre otros actuando primero sobre su objeto para luego actuar sobre su destinatario. Entonces, ¿cabría incluir al mago como un sujeto más afectado por la palabra mágica que él mismo enuncia? La siguiente característica, o sería mejor referirla como poder concedido, consiste en la *ubicuidad*. Existe un famoso caso que relata “que en 1221 Johannes Teutonicus, de Halberstadt, brujo y predicador, cantó al mismo tiempo en una noche tres misas: una en Halberstadt, otra en Maguncia y otra en Colonia” (Mauss, 64) ¿Cómo se podría explicar un fenómeno de esta especie? Pues bien, a través de dos propuestas, la primera nos habla sobre la metamorfosis del mago; la segunda, acerca de su doble. En cuanto a esta última Mauss ofrece dos explicaciones: por un lado el alma del mago resulta su doble, quien actúa de acuerdo a su voluntad; y por otro, dicho doble aparece como la materialización esporádica de su aliento con el fin de ayudarlo; cabe mencionar que en ocasiones se presenta casi independiente de la voluntad del mago. Por último la metamorfosis la cual, para Mauss, no es otra cosa que una forma distinta de desdoblamiento, como en los casos anteriores, pero con la peculiaridad de una apariencia animal, aunque en este procedimiento, con mayor frecuencia, alguna de las formas anula a la otra. Se puede advertir desde este momento el motivo por el cual nos tomamos el tiempo para abordar esta cualidad del mago: la cuestión nos aproxima a las enunciaciones poéticas «de» Pizarnik. ¿Continuamos identificando al sujeto enunciadador lírico como el posible mago o ajustamos nuestro enfoque hacia la poeta? No pasemos por alto que entre otros rasgos “las dotes oratorias o poéticas hacen también magos” (Mauss, 58) puesto que resaltan “cierto nerviosismo que los magos cultivan y excitan durante las ceremonias” (*Ibid*).

Volvemos sobre nuestro particular: la palabra mágica. De acuerdo a la teoría que propone Austin sobre las expresiones realizativas y a propósito de los antropólogos que se han apoyado en ella (Tambiah, 1985; Díaz Cruz, 1998; Mac Creery, 1998; etc.) para el estudio de la fuerza mágica de las palabras sagradas se determina que “los conjuros y las fórmulas mágicas corresponden a enunciados realizativos ilocucionarios; es decir, son formas de hacer cosas.” (Sidorova, 97), o en palabras de Díaz Cruz “consisten en hacer algo por el acto de decir algo”

(ctd en Sidorova, 97). Para comprender con mayor profundidad la manera en la que ocurre su enunciación es menester explicar la forma en la que funciona y se emite *la expresión realizativa*. Esta clase de expresiones no describe, tampoco constata, en el sentido de contener en el enunciado el hecho presente, decir: mi mano se está quemando, y efectivamente esté ocurriendo. De esta manera señalamos que a diferencia de los enunciados constatativos no resulta verdadera ni falsa, sino *afortunada* o *desafortunada*, puesto que su uso tiene objetivos específicos que involucran una serie de convenciones, además de la expresión, para verse realizados eficazmente. En este sentido, se emplean para hacer algo o al hacer algo. Así cuando

el mago, en el curso del Chèngó-kúi, un rito curativo, está *negociando* con los demonios el resultado deseado. La mera pronunciación del conjuro no produce efectos inmediatos “felices” [*afortunados*, en la edición que manejamos]. El mago necesita adivinar la respuesta de los demonios que pueden satisfacer o rechazar su petición. Para este propósito, echa los objetos adivinatorios (*divining blocks*), que indicarán la disposición o indisposición de los demonios para concederla. (Sidorova, 98)

Antes hemos indicado que el término *fuerza* denota, en cierto sentido, la «intención» que guarda determinada enunciación; para el caso consideremos que entre los usos del lenguaje tenemos los realizativos explícitos los cuales, según nuestro filósofo, son la forma refinada de los realizativos primarios o primitivos (que posteriormente irán a denominarse implícitos), en tanto que aclaran cómo hay que tomar la expresión, es decir, “de qué acción se trata” (Austin, 114), a diferencia de los primarios que resultan ambiguos y vagos. Observamos, por otra parte, una forma muy común, si no la más conveniente, en la que se construye, con “el verbo en la primera persona del singular del presente de indicativo, en la voz activa.” (99) –para este respecto recomendamos revisar las páginas 100-102 del mismo texto–. En otra parte, y con motivo de lo mencionado, advierte la presencia de cierta asimetría de tipo semántico entre aquella forma y las otras personas (segunda y tercera) de un mismo verbo. Tal asimetría representa un aspecto característico de esta clase de verbos, los llamados realizativos; así, por ejemplo, si digo “apuesto” o “él apuesta” ciertamente no estoy *apostando* ni mucho menos *él*, por el contrario describo o informo una situación, pero si digo “te apuesto” realizo la acción de apostar, no así si digo “él apuesta” o “él te apuesta” sigo describiendo un hecho ya que yo no puedo realizar sus acciones, aunque, como veíamos en los casos de los rituales de paso o ritos mágicos sí puedo actuar sobre otro (s), mas no realizar los actos de otro (s) como *siéndolo*. No obstante ¿tal restricción resulta aplicable a los casos poéticos, si traemos a cuenta la intervención de los dobles o incluso la del propio sujeto lírico con relación a la poeta?

Si hablamos de la necesidad de establecer una comunicación con un determinado espíritu, veremos ahora que, durante el proceso ritual, se requiere también del empleo de palabras que designen al objeto (-ivo) del hechizo y de otras más, principalmente verbos, que se correspondan con el malestar pero en dirección contraria, por ejemplo, en un encantamiento médico o en un exorcismo se enunciarán verbos como “apartar” o “alejar”; lo cual supone que la “descripción o mención del acto eran suficientes para dar lugar a que ocurriera y produjera sus efectos” (Mauss, 80). Con esto podemos comprender mejor la relación entre el decir y el hacer señalando que “expresar las palabras es, sin duda, por lo común un episodio principal, si no *el* episodio principal en la realización del acto [...], cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión.” (Austin, 49). De esta manera, la constante en los rituales, en cuanto a su oralidad, radica en el efecto evocativo del poder, además de especializar el rito. En resumidas cuentas “Se invoca, se llama, se hace presente la fuerza espiritual que tiene que hacer eficaz el rito, o, al menos, hace necesario el manifestar con qué poder se cuenta” (Mauss, 81).

De acuerdo a lo anterior para potenciar un acto hemos de hablar y al mismo tiempo, al hablar, estamos realizando uno. Se trata, en fin, de un uso del lenguaje evidentemente pragmático, no únicamente en el sentido de emitir sonidos articulados. Ahora bien, acordamos que la fórmula mágica resulta una expresión realizativa ilocucionaria; pasamos así a puntualizar aquello que Austin denominó el acto ilocucionario como uno de los tres actos (locucionario y perlocucionario, serán los otros dos) que estudia para explicitar la diferencia imperante entre el realizativo y el constatativo. Conviene determinar los actos locucionario y perlocucionario para distinguir con mayor claridad el ilocucionario. El primero entendámoslo como el acto de “decir algo” sin más o “decir algo es hacer algo” (138). Esto significa que los sonidos emitidos han de ser sonidos articulados: palabras, con un sentido y una referencia. Por su parte, el acto perlocucionario indica que decir algo tendrá ciertos efectos en el auditorio ya sean intencionales o inintencionales, mismos que pueden remitir a la locución o a la ilocución. Lo que se sintetiza a la expresión: “*por* qué decimos algo hacemos algo” (*Ibid*). Finalmente, por acto ilocucionario comprendamos la manera y el sentido en el que se está utilizando el lenguaje, esto es, si determinada locución “*tenía la fuerza* de una pregunta, o *debían haber sido tomadas*” (144) como cosa diferente; en ella se presenta la *fuerza* de la expresión. En pocas palabras: “*al* decir algo hacemos algo” (138). A diferencia de los dos primeros actos, el ilocucionario es un acto convencional, ya que está constituido por conformidad en correspondencia con cierta convención

o convenciones. No obstante, Mauss señala una tenue, pero significativa, diferencia respecto a lo que nuestro filósofo expone, a saber, que los actos, o como él los denomina: ritos manuales, pueden prescindir de las «palabras» o ritos orales, ya que expresamente o no los ritos manuales son una traducción de los ritos orales sobreentendidos, es decir, el deseo, la petición, etc., motivo del rito. Concluye: “todo gesto ritual comporta una frase, pues hay siempre un mínimo de representación en que quedan expresados, al menos en lenguaje interno, la naturaleza y el fin del rito” (82). Diremos en principio que ello no hace más que ratificar el argumento sobre el uso de la expresión realizativa como potencializadora de actos; pero, también, sugiere que es en el rito mágico donde ocurre un grado en el que el decir y el hacer se funden tan íntimamente que disuelven la brecha entre ambos. Incluso lo podemos vincular con el argumento de Díaz Cruz acerca de los actos pensados.

2.2 Para una realización afortunada

Señalamos al principio de nuestro análisis, de manera parcial, algunos casos poéticos para identificar el tipo de fuerza ilocucionaria presente en cada una de las enunciaciones de las que pudimos identificar una constante, aun tratándose de realizativos explícitos e implícitos, a saber, la petición e impelación. Sin embargo, anotamos que el propósito de aquello se debía a la búsqueda del nombre, del sujeto lírico a través de la intervención de sus dobles. Ahora bien, dicha búsqueda la ilustramos como un andar en un laberinto o caminos que se bifurcan, de esta manera cuando se dirige a uno de los dobles no lo reconoce como a él mismo, el sujeto lírico, sino como realmente a otro y, por otra parte, resulta necesario enunciarse como un doble para encontrarse; no obstante, en los casos que analizamos, vimos que ninguno terminó con ese destino; mas no quiere decir que sea definitivo. La cuestión en estos momentos se dirige hacia la causa por la cual sucede aquel conflicto paradójico. Asimismo, propusimos dos tipos de fuerza ilocucionaria: una primaria, la que implícitamente impera en las menores; y las menores, las que se corresponden con cada caso, o sería mejor, enunciación particular. En este primer análisis, propiamente, nos enfocamos en el desarrollo de la fuerza ilocucionaria peticiva e impelativa y en explicar con ello la problemática antes anotada.

Advertimos, además, que el propósito vinculado con la fuerza primaria, en el primer capítulo —sobre la constatación de sí mismo—, resulta, a estas alturas, cuestionable. Más adelante nos ocuparemos de este respecto. Hemos hablado ya sobre los realizativos y los tres actos

involucrados en su emisión. Semejante a Malinowski, Austin ofrece una serie de convenciones necesarias para un resultado afortunado cuando se emplea un realizativo. Traemos a cuenta las primeras cuatro debido a que en este primer análisis nos ocupamos en precisar la correspondencia entre la voz que enuncia en el espacio poético y la fuerza ilocucionaria peticiva e impelativa, respectivamente:

A.1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias.

Además,

A.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.

B.1) El procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta, y

B.2) en todos sus pasos. (56)

De acuerdo a Malinowski la persona autorizada (A.2 y B) no sería otra que el mago el cual correspondemos con el sujeto lírico enunciador; en cuanto al contexto propio para pronunciar la fórmula mágica (A.1) proponemos «el espacio poético» dado por el poema (momento creativo), y acerca del conjuro (A.1, expresión realizativa) la enunciación del sujeto lírico. Además, y debido a la naturaleza de las dos fuerzas propuestas arriba, se deberá cumplir con las tres reglas indicadoras de la misma aplicadas al acto ilocucionaria de *pedir* y, paralelamente, *mandar* (más adelante las anotamos). Ahora bien pasamos a los casos correspondientes a los tres poemarios: *Árbol de Diana* (1962), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). En cuanto al espacio poético para la enunciación, mismo que no sería posible sin ella, subrayamos un rasgo peculiar que caracteriza la relación entre cada uno de ellos, hablamos de la apertura. Observemos la manera en la que el sujeto lírico se instala e instala a los dobles para la intervención:

1

He dado el salto de mí al alba.

He dejado mi cuerpo junto a la luz

y he cantado la tristeza de lo que nace.

(*Árbol de Diana* en Becció, 103)

Cantora nocturna

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta. (*Extracción de la piedra de locura*, 213)

Cold in the hand blues
y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo
(El infierno musical, 263)

Si en apartados anteriores anticipábamos el carácter liminar del mukanda, ritual de pubertad para los muchachos ndembu, en esta ocasión, quisiéramos detenernos en el “*nkang’a*, el ritual de la pubertad de las muchachas” (Turner, 22). Ello debido al tipo de actos realizados por el sujeto lírico. Advirtamos, en el poema I, el cuerpo dejado a un lado para ir (¿entrar o salir?) a nacer y a morir, y nacer resulta siempre un acto doloroso, o deberíamos anotar: vivir, entendiendo el nacimiento y la muerte como actos «vivos», es decir, no opuestos a la vida, sino constituyentes de la misma. Esto, aunque también resuena en el mukanda, se ajusta mejor al *nkang’a* ya que “la novicia, envuelta en una manta, yace al pie de un vástago de *mudyi*.” (*Ibid*). El *mudyi*, *Diplorrhyncus condylocarpon*, lugar por antonomasia, entre los ndembu, para la transición; el lugar empírico y simbólico que abre a la liminaridad, al pie del cual la novicia deja su cuerpo infantil para transitar todos los senderos posibles. ¿No representaría el árbol de Diana aquel estimado *mudyi*? Y enseguida, con Cantora nocturna, aquel corazón muerto «latente» en nuevos signos que lo remiten indica el descentramiento: la muerte necesaria para nacer. Recordemos que de la misma manera en que se denomina al sitio donde se circunda a los novicios, también se nombra al de las novicias: “«lugar de morir» o «lugar de sufrir», pues la muchacha tiene que pasar en él un día entero, y un día caluroso, sin mover ni un solo músculo.” (Turner, 26). Así la “niña extraviada” resulta el doble imposibilitado para volver, o en términos turnerianos: ingresar. Se permanece en el espacio de la liminaridad. Finalmente, en Cold in the hand blues el sujeto lírico declara por interrogación de un doble como primera persona (yo) su resolución a permanecer, no obstante el motivo de aquello se atribuye al temor que experimenta, ¿temor éste del que podemos encontrar la raíz en el desconocimiento de sí mismo y por el que no puede asirse? Sin adelantarnos a conclusión alguna retomamos este punto en nuestro último capítulo y nos reservamos aquí a medir la fuerza ilocucionaria desde un espacio más interior; partimos de un adentro hacia un afuera.

Demos cuenta, ahora, de que en los tres casos ocurre un descentramiento necesario y, por otra parte, la insistencia en el canto. Sin embargo, así como se revelan semejanzas también se

presentan particularidades. En el poema 1 de *Árbol de Diana* el sujeto lírico recurre a un realizativo explícito, se enuncia; contrariamente ocurre con *Cantora nocturna*, poema éste en el que enuncia a un doble como ella (tercera persona) motivo por el cual el realizativo resulta implícito; finalmente, en *Cold in the hand blues*, la enunciación se dirige a una segunda persona, la interpelación tanto como el descentramiento se manifiestan de manera más evidente ya que la intervención del doble termina en una interacción directa, podríamos decir «cara a cara» con el sujeto lírico. Mas se aprecia, en una primera vista, en cuanto al acto de preguntar, lo que Searle denomina *pregunta de examen* con razón de que *H* (sujeto lírico) desea saber si *O* (doble) sabe acerca de su actuar inmediato, además del motivo. Sin aquella entrada no podría darse pie a las enunciaciones posteriores; ello ya manifiesta, a manera de realizativo implícito, cierta fuerza ilocucionaria semejante a la del conjuro que sirve como llave para abrir portales, o en otras palabras: posibilitador de actos.

Conviene hablar sobre la fuerza impelativa. Como el significado de la palabra refiere se trata de la acción de quien enuncia sobre un agente (ya sea objeto o sujeto) para que actúe en correspondencia con el sentido de la enunciación. Además, identificamos, en esta misma, distintos matices, a saber: impelativa plena, impelativa implícita e impelativa invocativa; como las más frecuentes. Sobre el segundo tipo sólo queda aclarar que funciona semejante al realizativo implícito. No se trata únicamente de lo referido, también, como mencionaba Mauss a propósito de los rituales orales –y vinculado con Levin–, de un incitar con la palabra, es decir, hacer el espacio para la enunciación poética. Una vez hemos revisado los poemas observamos que predomina, precisamente, este tipo de fuerza enunciativa. Ello lo podemos apreciar ya en los tres poemas transcritos al inicio. Quisiéramos ahora analizar su proceso para lo cual recurrimos, también, a los pormenores correspondientes al acto de mandar para cada regla indicadora de fuerza ilocucionaria:

[1] Contenido proposicional: Acto futuro de *A* de *O*.

[2] Preparatoria: 1. *O* es capaz de hacer *A*.

[3] Esencial: Cuenta como un intento de hacer que *O* haga *A* en virtud de la autoridad de *H* sobre *O*. (Searle, 74)

Para el primero de los casos, impelativa plena:

24

estos hilos aprisionan a las sombras

y las obligan a rendir cuenta del silencio

estos hilos unen la mirada al sollozo (*Árbol de Diana*, 126)

Linterna sorda

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.
Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.
(Extracción de la piedra de locura, 215)

Caminos del espejo

VI

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.
(Extracción de..., 242)

Signos

Todo hace el amor con el silencio.
Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.
De pronto el templo es un circo y la luz un tambor. (El infierno musical, 276)

En los cuatro poemas es el sujeto lírico quien da apertura a la enunciación y también quien enuncia –advirtamos, no obstante, que la primera regla para estos casos no resulta aplicable de manera plena, a excepción de Caminos del espejo, puesto que los actos son siempre *ipso facto*–; en esta ocasión apreciamos cómo la voz se nutre de cierta autoridad, a manera de la persona autorizada, de ahí el motivo de la seguridad para «hacer» que los hilos respondan a sus palabras. No describe, impele. Sin embargo, en Linterna sorda la segunda estrofa manifiesta una variación: la voz cambia, puesto que se dirige a sí mismo, se impele, sin enunciarse como otro; lo cual sugiere una certeza mayor sobre su capacidad por escribir-hacer la noche (un espacio). Existe, además, una evidente lucidez sobre sí mismo. Aquello difiere de Caminos del espejo: interpela a un doble en segunda persona como verdaderamente otro, aspecto que, por cumplirse la primera regla, no aclara la regla preparatoria. Y en el último poema vuelve la voz del primer sujeto lírico –poema 24– para enseguida enunciarse en primera persona, no obstante la fuerza ilocucionaria impelativa toma otro matiz justamente en el segundo verso: el sujeto lírico protesta. La cuestión ahora: ¿a quién? Sin embargo, también podría tratarse de un lamento por una promesa incumplida: “Me habían prometido”. “habían” que denota, precisamente, el realizativo pretérito de la promesa, mas no el acto posterior afortunado. Luego de ello impele sobre el lugar. En todo caso, lo que resalta, a propósito del segundo verso, radica en las «personas» que prometieron, es decir, ¿se trata de dobles completamente ausentes? Y de ser así la fuerza ilocucionaria tendería más hacia el lamento que hacia la protesta. Vemos entonces que los cuatro casos nos ofrecen el *actuar sobre*: el mago enuncia, mas no para recibir sino para conducir (se). Asimismo, el tipo de enunciación se corresponde con la expresión realizativa explícita, no necesariamente por la

fórmula: verbo en primera persona, presente de indicativo...; ocurre debido a la autoridad de quien enuncia, ello brinda la claridad de la fuerza.

A diferencia de la impelativa plena la impelativa implícita resulta difusa ya que no se explicita la fuerza de su respectiva enunciación con relación al carácter impelativo de la misma. A manera de advertencia: el orden de los poemas que continuaremos citando será el siguiente: Árbol de Diana, Extracción de la piedra de locura y El infierno musical; sólo en los casos que consideremos pertinente especificar el poemario al que corresponde tal o cual poema lo haremos visible.

34
la pequeña viajera
moría explicando su muerte
sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente (136)

Noche compartida en el recuerdo de una huida
Las damas de antaño cantaban entre muros leprosos, escuchaban las trompetas de la muerte, miraban desfilar –ellas, las imaginadas– un cortejo imaginario de muñecas con corazones de espejo y en cada corazón mis ojos de pájara de papel dorado embestida por el viento. La imaginada pajarita cree cantar; en verdad sólo murmura como un sauce inclinado sobre el río. (257-58)

Fuga en lila
Había que escribir sin para qué, sin para quién.
El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara.
Si silencio es tentación y promesa. (277)

En una primera lectura ninguno de los tres poemas semeja impelación alguna, fácilmente se los podría tomar por simples narraciones o enunciados poéticos, sobre todo por los verbos pretéritos. No obstante, la diferencia radical en comparación con el primer tipo de enunciación impelativa se encuentra en el tono revelador de los poemas. Ocurre de manera sutil: el sujeto lírico se presenta como un narrador omnisciente que no interpela directamente a nadie ni sobre nada, sin embargo, sucede algo, algo se está haciendo. No se percibe con la misma nitidez, precisamente porque el descentramiento del sujeto lírico resulta en una tercera persona pretérita, queremos decir: actos pasados, y termina por distanciarse significativamente, pero ello permite, por otro lado, la revelación: “moría explicando su muerte”. En este sentido aquel descentramiento resulta necesario. Así ese “moría” proporciona un conocimiento fundamental sobre el propio sujeto lírico: quien enuncia explica, mas se distancia puesto que resulta necesario para contemplar su muerte; parece que corremos el riesgo de la pasividad del novicio (sobre

quien se actúa), no obstante recordemos que dicho no actuar resulta una suerte de actuar *sui generis*; como ocurre en el mukanda, en el que se transmite el conocimiento secreto al novicio mismo que ha de callar durante toda su vida, pero por el que puede vivir en su nuevo «estado»; no perdamos de vista que se retoma la separación del cuerpo infantil y de su deambular por senderos que se bifurcan, lo que sugiere desde este momento a la poeta como a la novicia envuelta al pie del árbol mítico, el de Diana. Por otra parte, retomando la transmisión del conocimiento secreto, recordemos la participación de los *yachak*, especialistas rituales en el rito de cacería entre los runas, que, por lo demás, el término con el que se los nombra quiere decir, literalmente, «el que sabe». De esta manera el sujeto lírico tanto de Noche compartida en el recuerdo... como de Fuga en lila tiende más hacia la intervención de «el que sabe» que a la de novicio. En Noche compartida..., además, se revela la naturaleza imaginaria, el engaño y la «verdad» que rodean al doble. La tercera línea muestra nuevamente la lucidez del sujeto lírico no así, en la última parte, se enuncia como ella, la imaginada pajarita. Regresa al descentramiento para desengañarse desengañándola. A diferencia de la autoridad característica de los impelativos plenos, en estos casos, la voz se muestra sabia: conocedora de verdades sobre sí mismo pero distanciado. Fuga en lila lo manifiesta evidentemente en su segundo verso: “El cuerpo se acuerda” Como si de un acontecimiento antiguo se tratara; y el primer verso guarda en la voz ese mismo matiz ancestral: “había”; y seguro. Pero, también, una condición a manera de promesa, misma que por la forma verbal pretérita indica el incumplimiento, por eso el cuerpo recuerda, por eso la condición explícita y sugestiva del último verso. Y todas estas revelaciones no se dirigen a ningún interlocutor determinado (otro exterior), ni manifiestan un propósito semejante, al contrario las anuncia para «nadie» puesto que se revela a sí mismo. En tanto que revelarse vemos necesario el cumplimiento de la regla esencial del acto de aseverar, el más próximo al caso: “Cuenta [el acto, aquí revelación] como la asunción de que *p* [proposición] representa un estado de cosas efectivo.” (Searle, 74). Tal que por la implicación para la ejecución de esta clase de realizativo no da lugar a dudas.

Como podemos advertir, en este último tipo de fuerza impelativa el sujeto lírico recurre a alguien para que el acto pueda ejecutarse, llama: «hace» presente; la consecuencia performativa responde semejante al poder de los cantos rituales ejecutados por los runas, pues son a través de estos, y debido “a la convergencia entre el acto de nombrar y actualizar” (Choquevilca, 20), lo que hace posible que la presencia de quien –o lo que– se invoque se manifieste. Veremos a

continuación que dicha fuerza no funciona únicamente de aquella manera debido a que la presencia de algún doble resulta necesaria para la enunciación. Así la diferencia entre la impelativa plena y la impelativa invocativa tiene lugar justamente en ese aspecto: la presencia presente y la presencia ausente.

11
ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada (en Becció, 113)

15
Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.
Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada. (*Id.* 117)

Escrito en el escorial
te llamo
igual que antaño la amiga al amigo
en pequeñas canciones
miedosas del alba (*Id.* 230)

Los de lo oculto
Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón.
Cuando espero dejar de esperar, sucede tu caída dentro de mí. Ya no soy más que un adentro. (*Id.* 284)

Extracción de la piedra de locura
En ti es de noche. Pronto asistirán al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla. (*Ibid*)

Endechas
V
Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo. (*Id.* 289)

Aun tratemos con un tipo de impelativa, el hecho de que guarde, como rasgo característico, la invocación nos permite recurrir a la regla del acto de pedir, advirtiendo que no se aplica en su forma plena puesto que, como sabemos, también se realizan enunciaciones con una fuerza, propiamente, peticiva. Al igual que mandar no se altera la regla de contenido, mas se añade, a la preparatoria: “No es obvio ni para *H* [sujeto lírico] ni para *O* [doble a quien se invoca] que *O* va a hacer *A* [hacerse presente] de manera espontánea en el curso normal de los acontecimientos.”³

³ Modificamos la regla, ya que al dejarla como aparece en el texto: “No es obvio ni para *H* ni para *O* que *H* va a hacer *A* en el curso normal de los acontecimientos”, se correspondería con el acto de prometer y no con el de pedir, notemos que para el primero de los casos *H* anuncia un acto futuro de sí mismo, mas al pedir lo hace de *O*; asimismo

(Searle, 74) Y se modifica la esencial: “Cuenta como un intento de hacer que *O* haga *A*.” (*Ibid*). Señalamos que sucede lo mismo que en los casos recientes, sin ninguna clase de excepción, respecto al acto futuro. Dicho lo cual terminamos por emplear únicamente las reglas preparatoria y esencial, no sin advertir que por derivarse del tipo peticivo la autoridad de *H* sobre *O* en algunos casos se manifiesta ambigua: entre el pedir hacer y el mandar hacer. La presencia ausente la observamos en el poema 15, ello se evidencia por el verbo “extraño” tanto en el primero como en el tercer verso. El sujeto lírico se invoca a sí mismo consciente de que aquello no sucederá, es decir, nadie vendrá: la “recién llegada” no es más que un experimentarse pretérito. Aquel doble posible ha sido; se recuerda como otra quien fue. ¿Contaría este caso como un intento de hacer presente a “la recién llegada” y por tanto, un acto desafortunado? De lo contrario, se presenta como una excepción a la segunda regla (preparatoria), en el entendido de que el sujeto lírico prevé lo que en efecto sucede, contemplando, además, el rasgo intrínseco, para la enunciación misma, de la presencia ausente. No obstante, en el poema 11 sucede un descentramiento que nos remite a la lucidez del sujeto lírico al enunciar al doble como a él mismo pero distinto de quien es en el momento de la enunciación, debido a que se trata de una forma que ha sido, pero presente: responde a la invocación; lo cuestionable radica ahora en el segundo punto de la regla preparatoria, puesto que nos encontramos con un sujeto lírico lúcido la no obviedad del acto se invalida, la invocación resulta sutilísima, apenas perceptible, ya que el tipo de desdoblamiento realizado así lo exige. Un caso similar lo encontramos en Escrito en el escorial con una tenue diferencia: el doble a quien llama aún no se hace presente y, sobre todo, la existencia de la incertidumbre. En cuanto a Los de lo oculto y Extracción de la piedra de locura se interpela al doble como una segunda persona. En el primer poema esa caída del doble es una muerte, un instante vivido y ese “ser un adentro” refiere cada una de las visiones sobre quien ha vivido –los dobles, los descentramientos (incluso podríamos decir las repeticiones del sujeto lírico)– pero contemplado como otro, aunque hemos de señalar que en este caso se cumple plenamente la regla preparatoria: “1. *O* [doble] es capaz de hacer *A* [acto futuro]. No es obvio ni para *H* [sujeto lírico] ni para *O* que *O* va a hacer *A* de manera espontánea en el curso normal de los acontecimientos.” (*Id.* 74). Mientras que en el segundo, semejante al poema 11, se anula la no obviedad y resulta evidente la capacidad del doble para hacerse presente cuando se lo invoca, la

atendemos, y con razón, a la explicación del propio Searle: “puesto que una condición para hacer una petición no defectiva consiste en que no es obvio que el oyente [*O*] esté haciendo o vaya a hacer la cosa que se le pide.” (67).

apelación al ‘tú’ sirve, además, como apertura para la realización de un impelativo implícito y de uno pleno: se invoca, se revela. Por otro lado, Endechas V difiere significativamente de los casos precedentes. La persona a la que se apela responde a la misma, sin embargo ocurre una especie de vaga revelación: “yo sola con mis voces”. Tal indica que el sujeto lírico cede su voz a los dobles o mejor son los dobles debido a las voces de aquél. No obstante, y como este tipo de fuerza impelativa requiere, apela a un “tú”, mas uno muy distinto de los anteriores, éste presente y taciturno observa igual al reflejo que adivina la mirada. Y precisamente por encontrarse “del otro lado” y confundirse con la voz que enuncia podemos inferir que aquel “y tú” no se corresponde con la voz del sujeto lírico, sino que es éste a quien se invoca; no obstante, más que tratarse de un deseo resulta un acto inherente, cabría plantear lo mismo para los casos anteriores, a la presencia-enunciación de ese “yo sola” por el que se realiza la regla preparatoria. La lucidez manifiesta en los poemas precedentes acerca de una memoria antigua, o de una promesa incumplida o sobre la «persona» descentrada que ya no se identifica con los dobles o sujeto lírico, sugiere una dirección distinta para la fuerza ilocucionaria primaria: recordemos que al inicio de nuestro análisis hablamos sobre una especie de constatación, razón por la cual el sujeto lírico enunciaba y cedía su voz a los dobles, incluso lo relacionamos con la búsqueda del nombre. Sin embargo, ahora vemos la manera en la que funciona la presencia del sujeto lírico –recordemos a Levin– su actuación es necesaria en la medida en la que interviene en el espacio poético, mismo que presenta sus propias leyes y por las que aquél llega a referirse a los dobles como verdaderamente otros. Entonces, la fuerza primaria se dirige hacia una promesa antigua relacionada con el silencio, ¿el lugar para ser? Mas no nos desviemos, ya que, lo que acabamos de exponer, no quiere decir que destituyamos de toda participación al sujeto lírico, de lo contrario: por medio de él se hace posible la enunciación.

En oposición a la fuerza impelativa también se presenta la peticiva, y como ella misma indica: tratamos en los siguientes casos las peticiones, la espera, el recibir. La voz de autoridad cambia a la voz que ruega. Notemos que este tipo de fuerza semeja a la tercera clase de las impelativas por lo que se tendería a una confusión, no obstante subrayamos la diferencia fundamental entre ambas, y como parecerá evidente, en la i. invocativa la fuerza hace presente a quien se llama para la enunciación y por ella, no con el propósito de solicitar sino de llevar a cabo el acto como vimos en Los de lo oculto. Ahora bien, identificamos dos comportamientos para la peticiva: el ruego y la obediencia. En esta última el sujeto lírico actúa de acuerdo al papel del

novicio, la de ser instruido. En cuanto al ruego, el tono de la voz se inclina hacia la del paciente en tanto que espera, pero por medio del mago. En ambos observamos un emparejamiento con la fuerza impelativa: la voz del sujeto lírico abre con autoridad la enunciación para enseguida pedir u obedecer. No obstante, también se realizan enunciaciones en las que la fuerza peticiva resulta plena:

35

Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche, déjate caer y doler, mi vida. (en Becció, 137)

Nombres y figuras

Lo que quiero es honrar a la poseedora de mi sombra: la que sustrae de la nada nombres y figuras. (El infierno musical, *Id.* 272)

El primero de los poemas se manifiesta sin lugar a dudas como un ruego, la insistencia y repetición a manera de plegaria dirigida a la vida, misma que ha tomado una forma consciente para el sujeto lírico. En este momento observamos las reglas preparatoria, de contenido y esencial en cuanto al acto de pedir; para el caso, el único inconveniente se presenta en la capacidad del destinatario para hacer lo que se le pide. No obviemos que, a diferencia de los casos analizados para la fuerza impelativa, nos enfrentamos aquí ya no con un doble, sino con la condición del propio sujeto que experimenta, pero objetivada que, además, encarecida la petición, sugiere la imposibilidad de la vida. En Nombres y figuras el sujeto lírico la expresa como un deseo, asimismo manifiesta un conocimiento acerca de la «existencia» de un doble: la poseedora de mi sombra; a quien desea rendir honores, y de quien declara ser la responsable del surgimiento de los dobles lo que indica, atendiendo a la regla de contenido, la enunciación de un acto futuro del sujeto lírico (*H*)⁴ y no del doble (*O*), este en cambio resultaría el sujeto beneficiado. Hecho aquél que modifica la correspondencia de las reglas restantes: se indica la intención (deseo) de *H* por hacer *A* (honorar) y se cuestiona la capacidad de *H* para hacer *A*. Montado este escenario advertimos la presencia de un tercero implícito a quien se recurre y quien representa cierta autoridad para permitir hacer, así nuestro sujeto lírico pide poder hacer, acto que, por otra parte, denota, por realizado, su capacidad para honrar. De esta manera revela la participación de una presencia tácita, “la que sustrae”, ubicada a su mismo nivel, como si de otro sujeto lírico se tratara, pero sin voz. No obstante, tal fenómeno resulta de un

⁴ A diferencia de la impelativa invocativa, conservamos la segunda condición de la regla preparatoria como aparece en el texto para su aplicación: “No es obvio ni para *H* ni para *O* que *H* va a hacer *A* de manera espontánea en el curso normal de los acontecimientos.” (Searle, 74).

descentramiento semejante al del mago donde el doble aparece como la materialización esporádica de su aliento con el fin de ayudarlo; sin embargo en ocasiones actúa casi independiente de la voluntad de aquél. Y ello toma sentido en la medida en la que hemos observado la manera en la que intervienen los dobles, en la mayoría de los casos presentándose como verdaderamente otros para confundir al sujeto lírico y adentrarlo cada vez más al laberinto de pasillos que se bifurcan lo que, por otra parte, propone a aquél, sujeto lírico, como El doble. No así, colaboran puesto que siempre se revela, aunque de modo parcial, cierto conocimiento sobre la condición del sujeto lírico. De ahí la lucidez sobre la que hemos insistido.

En estas condiciones, sin detenernos demasiado y sin obviar que analizamos el espacio puramente poético, nos resulta posible proponer la participación de la poeta en dos momentos: el primero en calidad de mago para el descentramiento que inaugura el espacio liminar; segundo, una vez nuestro sujeto lírico ha ganado autonomía, como novicio. Sin embargo, hemos observado que en aquellos escenarios, interacción entre sujeto lírico y dobles, los últimos intervienen, las más de las veces, en calidad de novicio; ahora bien ¿son estos dobles menores manifestaciones también de la poeta, y de serlo en qué medida y de qué manera la afectan las enunciaciones del sujeto lírico? ¿Si existe una correspondencia entre el árbol de Diana y el *nkang'a*, el cuerpo infantil envuelto al pie del *mudyi* resulta la persona de la poeta en tanto que generador de signos que son lenguaje y ocurre, enseguida, con «ella» un desdoblamiento que la desvincula por completo de su persona empírica de manera que únicamente pueda ser afectada en el espacio poético-liminar? Dejemos estas cuestiones para nuestro tercer capítulo, y prosigamos con los hallazgos de este análisis.

Para el segundo tipo, peticiva impelativa:

Desfundación

Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero.

Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas.

La infancia implora desde mis noches de cripta.

La música emite colores ingenuos.

Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema. (Extracción de la piedra de locura, en Becció, 221)

Figuras y silencios

Manos crispadas me confían al exilio.

Ayúdame a no pedir ayuda.

Me quieren anochecer, me van a morir.

Ayúdame a no pedir ayuda. (*Id.* 222)

Los dos versos iniciales de Desfundación ocurren a partir de la enunciación que hace el sujeto lírico en función de mago, persona autorizada, quien posibilita la presencia de un doble completamente indefinido: alguien. Pero que podría corresponderse con la tercera persona, lo cual indica un marcado distanciamiento entre ambos. Enseguida “la infancia implora” desde la voz del sujeto lírico, puesto que por sí misma resulta impotente. Sin embargo, tal imploración toma la forma de ecos remotos, no precisamente pretéritos, sino ocultos como si una penumbra en la memoria los envolviera, y justamente por este carácter indirecto de la infancia las reglas indicadoras de fuerza aparecen incapaces de medir la enunciación, tenemos a un sujeto lírico (*H*) que, en su calidad de mago, no pide, pero tampoco enuncia un acto futuro de sí mismo, en ningún momento abandona su voz. Pronto se sigue al hacer del mago con la música y sus colores. Y aquellas manos que se aferran pertenecen a la infancia que implora tras la celda. Así el último verso en el que dicho acontecimiento se transforma en la revelación del espacio poético resulta, para nosotros, un claro antecedente para lo que será el tercer capítulo: la relación por la cual la enunciación del sujeto lírico afecta y la manera en la que afecta a la poeta. En este sentido el descentramiento, en el espacio propiamente poético, permite un conocimiento más lúcido sobre el espacio que afecta: el empírico. De la misma manera que Desfundación, en Figuras y silencios inicia la voz del mago enunciándose en su experiencia, y enseguida cambia el tono para la petición; petición que se quiere aniquilada. Continúa la urgencia por ver cumplido el ruego, mas no es aquella su motivo, sino el temor por lo que acontece, el temor profundo de experimentarse vulnerable y por el que pide auxilio, dado que la petición resulta explícita se cumplen las reglas de contenido y esencial, sobre todo ésta, y la segunda condición de la preparatoria, contemplando que se trata de la no obviedad de que *O* hará en el curso normal..., no así la primera condición permanece en la incertidumbre, demos cuenta de que la presencia de *O* (segundo doble) se infiere por la expresión de auxilio, puesto que no existen marcas textuales que lo anuncien. Por otra parte, la aparente contradicción entre lo que se enuncia y la enunciación encarna en la voz la insistencia, la desesperación, en pocas palabras, la vehemencia del ruego. Pero, también, denota la intención que nuestro sujeto lírico desea para poder enfrentar el exilio.

Piedra fundamental

(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas.)

(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...)

(El infierno musical, en Becció, 266)

La palabra del deseo

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealidad.

Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba. (*Id.* 271)

La participación del sujeto lírico oscila entre la autoridad del mago y la docilidad del novicio. El primer caso invierte la situación que observamos en *Desfundación*, aquí *O* anuncia un acto futuro propio al asimilar la tarea encomendada. La solicitud se muestra por el imperativo “escribe” hecha al novicio por la tenue presencia de un doble enunciado en tercera persona. Y el siguiente verso, al filo de la autoridad que manifestaría la voz del mago, confirma la ejecución de lo que se ha encargado, no obstante por la indeterminación de aquel que dará inicio al canto la acción no parece ni realizada ni realizándose, en todo caso, a punto de realizarse. Aunque, si volvemos a revisarlo nos percataremos de que ese “Escribe” se lleva a cabo desde el momento en que inicia el verso, lo cual ratifica la capacidad, respecto a la regla preparatoria, del doble por realizar lo que se le ha encomendado. En efecto “estas palabras” son con las que se escribe el poema. Y el que canta es el hombre, la piedra y el árbol contemplados desde su devenir; no obstante, el matiz del motivo por el que se pide, aunque por tratarse del sujeto lírico como novicio el acto implícito correspondería mejor al de mandar, así por la autoridad de aquel doble intrínseco a la enunciación el novicio lleva acabo el acto de escribir; asimismo, oculta un acto distinto al de pura orden, queremos decir, se aproxima al consejo. Si atendemos a la segunda condición de la regla preparatoria para el acto de aconsejar: “*H* [doble enunciado en tercera persona] tiene alguna razón para creer que *A* [acto futuro: escribir] beneficiará a *O* [sujeto lírico como novicio].” (Searle, 74), sin problemas lo verificamos con el primer verso: “*porque estas palabras son fieles y verdaderas*”, consecuentemente “cuenta como una asunción de que *A* será del mayor interés para *O*.” (*Ibid*). De manera distinta se inicia la enunciación en nuestro último poema: la petición se torna exigencia: “Yo no quiero decir, yo quiero entrar”; el novicio se enfrenta a su imposibilidad, a su condición liminar. Entonces interviene el mago: “Luego una melodía”. Hace la melodía, y súbitamente el aviso sobre la condición asumida, acaso por resignación: “Sin tu mirada no voy a saber vivir” que, por enunciarla el sujeto lírico (*H*), hemos de modificar la única regla –además de la de contenido, claro está–, concerniente al acto de avisar, aplicable: “preparatoria: 1. *H* tiene razones para creer que *E* [acontecimiento, estado, etc.

futuro] ocurrirá”⁵, ciertamente el tono con el que se enuncia denota desde un principio certidumbre acerca de *E*, inferencia que termina por corroborarse con la continuación del verso: “también esto es seguro”, al respecto, abordamos un caso peculiarísimo en el que, además, se cumplen las reglas de contenido, preparatoria: “1.*H* tiene evidencia (razones, etc.) para la verdad de *p* [proposición]. 2. No es obvio ni para *H* ni para *O* que *O* sabe (no necesita que se le recuerde, etc.) que *p*.”; y esencial: “Cuenta como la asunción de que *p* representa un estado de cosas efectivo.” (*Ibid*), del acto de aseverar. Enseguida vuelve la voz del mago: “Te suscito, te resucito”. Ocurre una concentración de voces que se suceden intrincada y dinámicamente. Y aquel a quien se enuncia, a quien se devuelve el aliento se presenta ante el novicio, similar a Piedra fundamental, para aconsejarlo; y ¿no es más que evidente que el acto futuro anunciado por el doble ausente beneficiará a nuestro sujeto lírico, ahora como novicio? El consejo como su presencia, la del doble, son para aquél necesarios, pues ha de encontrarse nuevamente con él para saber así vivir. El acto, como todo ritual, resulta repetitivo. Nos enfrentamos a un sujeto lírico que se deviene mago y novicio, de esta manera, por ejemplo, cuando hace la presencia de un doble, al descentrarse, actúa como mago, pero al instante en que este doble aparece se torna novicio para ser aconsejado, y por tal hecho se suscitan nuevas enunciaciones, por ende múltiples dobles. A la par se suma el canto como variable en la mayoría, explícitamente, de los casos —no haría falta más que recordar un par de poemas para ilustrar, consideremos Noche compartida en el recuerdo de una huida, 1 de Árbol de Diana, Piedra fundamental, etc.— que nos permite proponerlo como un acto necesario para la inauguración, a manera de rito, de cada enunciación y que, por lo tanto, nos sugiere la participación de la poeta en la figura de mago (en tanto que persona empírica). No hagamos a un lado el tono sabio (del que sabe) que conserva en mayor o menor grado el sujeto lírico ora mago, ora novicio.

2.3 La doctrina de los infortunios

Dimos cuenta, anteriormente, que las fuerzas ilocucionarias menores obtenidas las podemos identificar de la siguiente manera: impelativa plena, implícita e invocativa; y, por otro lado, peticiva plena y peticiva impelativa. De esta última advertimos un devenir mago y novicio mucho más evidente del sujeto lírico de lo que fueron los casos impelativos. Observamos, asimismo, que la fuerza ilocucionaria primaria tendió hacia el hacer del lugar para ser. Lo cual

⁵ En el texto aparece: “Preparatoria: 1. *O* tiene razones para creer que *E* ocurrirá...” (Searle, 74)

no dista por completo de lo que ya habíamos anotado: la búsqueda del nombre a través de los dobles como constatación del que enuncia. ¿No es acaso que se requiera de una constatación de sí mismo para ser aquí y ahora? Mas este experimentarse como uno mismo depende, desde este momento, del cumplimiento afortunado de la fuerza de la enunciación, y el lugar sospechado: el silencio. Aquello nos trae a analizar la situación de la misma, veremos si, retomando los resultados obtenidos, efectivamente se incurre en alguno de los infortunios, los cuales implican el incumplimiento o ejecución inapropiada de alguna de las convenciones citadas anteriormente. Vale aclarar que el análisis se aplica desde la condición de las enunciaciones particulares, fuerzas menores, para contemplar así la manera en la que se modifica la fuerza ilocucionaria primaria.

Antes de pasar a cada uno de los poemas exponemos los tipos de infortunios que identifica Austin: denomina Desaciertos tanto a los casos A como a los B, dentro de los cuales tenemos, para los A: *Malas apelaciones*, la petición es negada. Dentro de aquella A.1: la convención para llevar acabo tal o cual procedimiento no existe, ya sea por desuso o porque efectivamente no hay tal convención; o puede existir y no ser aceptada, pero no ser aceptada sin existir, a menos que ello signifique inaugurarla. Por su parte, A.2: *malas apelaciones*, la convención existe pero el acto no se puede ejecutar como se espera, ya sea por “personas inapropiadas” o “circunstancias inapropiadas” (76). En tanto que los desaciertos del tipo B los ha clasificado como *Malas ejecuciones*, así B.1: *actos viciados*, hay un proceso apropiado (personas y circunstancias) pero no ha sido realizado de manera adecuada, puesto que las fórmulas empleadas resultan “poco explícitas, vagas y de referencia imprecisa” (78). Por último, los casos B.2: *actos inconclusos*, con este tipo de desacierto se requiere prestar especial atención al escenario que se analice debido a que puede resultar difusa la situación o situaciones con las que «realmente» se termina un acto, por ejemplo: “el intento de concertar una apuesta diciendo ‘te apostado cien pesos’ fracasa a menos que mi interlocutor diga ‘acepto’ u otras palabras adecuadas.” (*Ibid*). Habida cuenta de las convenciones, las reglas para el dispositivo de fuerza ilocucionaria abarcan el espacio pragmático-semántico de la enunciación, mientras que las primeras nos ofrecen, más bien, el de la interacción. Recordemos las reglas que, para este momento, hemos de utilizar –veremos, como en los casos anteriores, que de acuerdo al tipo de acto se verán aplicados ciertos ajustes–:

1: *Regla de contenido proposicional*. Pr [dispositivo] ha de emitirse solamente en el contexto de una oración (o trozo mayor de discurso) T, cuya emisión predica algún acto futuro A del hablante H.

[2] *Reglas preparatorias:*

Pr ha de emitirse solamente si el oyente *O* preferiría que *H* hiciese *A* a que no hiciese *A*, y *H* cree que *O* preferiría que *H* hiciese *A* a que no hiciese *A*.

Pr ha de emitirse solamente si no es obvio tanto para *H* como para *O* que *H* no hará *A* en el curso normal de los acontecimientos.

[3]: *Regla esencial.* La emisión de *Pr* cuenta como la asunción de una obligación de hacer *A*. (Searle, 70-71)

Si para A.1 propusimos el *espacio poético* ello indica desde un inicio que los desaciertos a los que se puede incurrir se descartan, tendiendo, de esta manera, hacia los tres últimos. Enunciaciones como las realizadas en el siguiente poema, en las que el doble aparece tácito, mas atento a la impelación, impiden concluir si la enunciación resulta afortunada o desafortunada; asimismo veremos que poemas como Noche compartida en el recuerdo de una huida o el 34 de Árbol de Diana presentan la misma problemática, pero bajo otras circunstancias, recordemos que aquellos corresponden al tipo de las i. implícitas. No obstante, ello puede representar un indicio que nos guíe hacia el infortunio, el cual, en todo caso, respondería a los del tipo B y específicamente B.2, *actos inconclusos*.

Caminos del espejo

VI

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

(Extracción de la piedra de locura, en Becció, 242)

Lo que acabamos de decir se confirma, puesto que no existe respuesta aparente que suponga lo contrario. Impele el sujeto lírico sobre un doble (tú), pero acaso dicho acto se quiera continuo, como *realizándose*, podríamos, en cambio, cuestionar la capacidad de nuestro doble por hacer lo que se le pide o considerar la enunciación como un acto siempre futuro de aquél, es decir, irrealizado. ¿Sucedre acaso que en la intrincada relación entre uno y otro poema se pueda resolver lo que hasta ahora parece óbice? En casos en los que la fuerza ilocucionaria resulta impelativa nos encontramos con la «persona» del mago, quien hace sobre los objetos; sin embargo, cuando impele a los dobles toma otro matiz. Éstos acordes al papel del novicio, o en su defecto paciente, las más de las veces permanecen tácitos, pero ello no significa inactivos, al contrario, su no-actuar es un *actuar* que permite que el rito se lleve a cabo. Ahora bien, los casos correspondientes a la fuerza impelativa (plena e implícita) parecen responder, por su naturaleza, a un estado de *realizándose* en oposición a inconcluso; asimismo al corresponderse el tiempo a actos siempre presentes, mejor, *hic et nunc* los mismos no concluyen. Recordemos poemas como:

Linterna sorda

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.
Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.
(Extracción de..., en Becció, 215)

Lo mismo sucede con la i. implícita, por ejemplo:

Fuga en lila

Había que escribir sin para qué, sin para quién.
El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara.
Si silencio es tentación y promesa.
(El infierno musical, *Id.* 277)

No olvidemos que esta clase de impelativa se caracteriza por su función reveladora, de esta manera el infortunio se haría visible en un segundo momento, si consideramos a su destinatario, sin embargo lo importante es la revelación en tanto que tal, así ella queda realizada. En cuanto a la i. invocativa por el carácter de su enunciación, evidenciado en el propio rótulo, podría objetarse partiendo de ello, pero, como ya hemos explicado acerca de la presencia ausente y de la presencia presente, aquellas se comportan a manera de elementos que posibilitan la enunciación y no como fines de la misma. Subrayamos, además, que en el último verso debido al enunciado condicional se propone como un estado reflexivo prolongado hasta el infinito; resulta fácil imaginar el rostro de nuestro sujeto lírico al momento de enunciarlo con una expresión de ensimismamiento embelesado. Aunque Signos pertenezca a la primera clase de fuerza impelativa observamos, además de la impelación, un lamento por lo que se sugiere una promesa incumplida la cual se confirma por la súbita transformación del espacio en el último verso: “De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.” (*Id.* 276), mismo que manifiesta cierto carácter burlesco hacia el sujeto lírico. De esta manera nos allegamos a un infortunio que hasta el momento hemos omitido debido a que la correspondencia con la «persona» que promete todavía se mantiene indeterminada y, por otra parte, porque la tercera clase de infortunios tampoco ha sido tratado. Vista la situación, y realizada la primera etapa del primer análisis, resta observar para los casos de fuerza peticiva la incurrencia en los desaciertos A.2 y B.1; de los que podemos descartar los del tipo A.2: *malas apelaciones*, la apelación es negada; puesto que tratamos con la imposibilidad de asirse, el sujeto lírico, necesaria para el desconocimiento como elemento primario que permite cada y todas las enunciaciones. Casos como Piedra fundamental en los que a través de la enunciación de la obediencia del novicio se hace conocida la encomienda del mago, la negación de la apelación (o petición) no tiene lugar, por el contrario si fuera el novicio quien

pidiera y el mago explícitamente negara iría bien el asunto o, si por su parte, el novicio rehusara obedecer la orden del mago. Al realizarse los actos de avisar, aconsejar y aseverar imbricados con los de pedir y mandar, estos últimos modificados dan cabida a un conocimiento parcial, o sería mejor: bifurcado de la condición del sujeto lírico, con lo que se anula la posibilidad de negar. Queda revisar únicamente los desaciertos del tipo B.1: *actos viciados*. No obviemos, por otra parte, la constante entre los tipos de actos realizados y sus ejecutores: entre las impelativas observamos tanto el acto de pedir como el de mandar en la imbricación mago-novicio; ya en las peticivas, por el dinamismo de las voces, la intervención del sujeto lírico en la figura de novicio resulta mayor en comparación a la de mago: asevera, pide, avisa (doble). El mago, además de mandar, aconseja. Esto nos ofrece un panorama cada vez más completo y definido en lo tocante, por contradictorio que parezca, a la enrevesada relación: espacio poético-espacio empírico, poeta-sujeto lírico. Lo que se traduciría a la afectación de un espacio en el otro recíprocamente como a la garantía que mutuamente se brindan. Y, por lo demás, plantea la necesidad de un conocimiento sea para encontrar, sea para hacer-ser: en tanto que mago proporciona (aunque parcialmente), y en tanto que novicio recibe (aunque efímeramente) ese saber necesario.

En lo que a la peticiva respecta, para este análisis, habíamos identificado dos maneras para su realización: plena e impelativa; aunque esta segunda podría tomarse como una tercera clase ya que interviene en la misma medida que la fuerza peticiva para la enunciación. Semejante a los dos primeros tipos de impelativa, la peticiva plena se encuentra en la condición de *realizándose*, puesto que la consumación de la misma se vería concluida afortunada o desafortunadamente en un acto o actos posteriores, mientras tanto la petición queda en un continuo. Lo anterior indica que los siguientes casos, en efecto, se encuentran dentro de la peticiva impelativa. Observamos en el primero de ellos tres momentos cruciales para determinar la incurrancia o no en el infortunio, mismos que los instala el sujeto lírico:

Desfundación

Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero.

Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. Llovió adentro de la madrugada y martillaban con lloronas. (Extracción de..., en Becció, 221)

El primero destaca por la enunciación del mago, a manera de narrador omnisciente habla sobre un él o ella, en todo caso, doble difuso: Alguien. Asimismo enuncia a otros (ellos) más distantes, los que “martillaban con lloronas”. Dobles aquellos tácitos, mas activos. Advertimos, además,

una situación conflictiva entre el doble y su sombra, lo cual indica que aquella podría representar una especie de doble, pero tenue, puesto que su enunciación ocurre a partir de la del doble que forcejea con ella; y llegamos así a comprender la ilimitada e intrincada bifurcación del propio sujeto lírico; ya lo decíamos: cuando se enuncia se pierde, es un adentro. Enseguida ese Alguien lo identificamos con la infancia implorante, metamorfosis que lo aproxima a la presencia del sujeto lírico, sin perder la voz de mago:

La infancia implora desde mis noches de cripta.
La música emite colores ingenuos. (*Ibid*)

Aunque continúa enunciándola como una tercera persona la relación entre ambos se intima. Reconoce que su voz habla por la infancia, su intervención, la del sujeto lírico, resulta necesaria para la imploración, y sin ser explícita, por el espacio que hace el mago desde los dos primeros versos, se infiere que la urgencia de la petición no es otra que abrir la puerta, esto es, la libertad. Hasta el momento podemos decir que el acto tiende más hacia una realización desafortunada: “Alguien quiso abrir alguna puerta”, “Toda la noche ha forcejeado”. Sin embargo, no lo concluimos, debido a que ello podría referir las condiciones de la realización. No obstante el hecho de recurrir al mago como mediador ofrece a un doble ahora como paciente, de ahí que indirectamente se enuncie un acto futuro (A) del mago, por tanto resulte éste el sujeto capaz o incapaz de ejecutar dicho acto afortunadamente. Como vemos ya no se trata, en cuanto al acto de pedir, de un deseo de *H*, sino de *O* para que *H* haga *A*; lo que trae a cuenta la presencia sugerida, por la imbricación del paciente en el mago, de una entidad trascendente hacia la que este último (*H*) se dirige para «negociar». ¿Nos enfrentamos a otro doble o con un indicio de la actividad ya presente de la poeta en el espacio poético? La clave la ofrece el último verso:

Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema. (*Ibid*)

¿Enuncia el fracaso? Podríamos decir que se trata de un infortunio del tipo A.2: *malas apelaciones*, si interpretamos la asunción de la condición del paciente por el sujeto lírico como un acontecimiento que lo remite, a él, volviendo al mago, por un lado quien implora y, por otro, a quien se implora. De lo que resultaría una persona inapropiada, en todo caso incapaz de realizar lo que se pide. Sin embargo, el verso nos dice más. Atendamos a la correspondencia entre los sustantivos para la analogía: pájaros/poema y ventana/males a lo que se añade el amanecer como renovación de los actos, en otras palabras, enunciaciones. Todo ello propone un espacio deseado o prometido que se conoce parcialmente, hasta el momento, por la interacción entre el mago y el

novicio, aquí paciente. Explicamos: tengamos como punto de partida la ventana cerrada a partir de la cual obtenemos dos espacios inmediatos: el afuera y el adentro cuyo límite no es otro que la ventana. La correspondencia con los participantes la deducimos por el tono de la enunciación así obtenemos, de la ventana cerrada hacia afuera: espacio poético; y de la ventana cerrada hacia adentro: espacio empírico. Tanto el afuera como el adentro, respecto a la ventana, responde a un estado del *sujeto* y no, como se pensaría, a realidad y ficción. Tales espacios no se funden ni se repelen, al contrario, interactúan reconociéndose al tiempo que, por razón del otro, se distinguen entre sí. Planteado lo anterior, damos cuenta de que no se incurre en ninguna clase de infortunio ya que, en el espacio poético, ambas voces en ningún momento remiten al mismo *sujeto*, y, por otro lado, tampoco nos presenta un final que determine la capacidad del mago por hacer *A*, así pues, no se incurre en infortunio alguno; además nos enfrentamos a un caso cuyo desenlace no resulta una consumación afortunada plena debido a que el desconocimiento se suma a los elementos para la realización de este complejo enunciativo.

Nuestro último caso, a diferencia del anterior, presenta un devenir mago y novicio mucho más dinámico. Tratemos, primeramente, con la petición que se ha vuelto exigencia:

La palabra del deseo

¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealdad. (El infierno..., en Becció, 271)

En un inicio el sujeto lírico expresa un deseo: “quiero entrar”, dirigido a nadie –notemos que lo precede lo que se quiere una reflexión, que acaso se vincula, el deseo, con el poema antes analizado–, manifiesta desde ese momento cierta urgencia que da lugar a una exigencia; por otra parte, en el entendido de dirigirse a nadie, puesto que no se presentan marcas deícticas y por el tono de urgencia, el acto se asemeja más al de mandar que al de pedir, de manera que observemos la regla esencial de la siguiente forma: “la emisión cuenta como un intento de hacer que *O* [sujeto indeterminado] haga *A* [permitir entrar] en virtud de la autoridad de *H* sobre *O*.” (Searle, 74), a este respecto advirtamos que no se trata precisamente de la autoridad de *H* (sujeto lírico) sobre *O*, sino de su urgencia por entrar. Tenemos de lo anterior: la exigencia debido a la urgencia. Quisiéramos ahora detenernos en la identificación de ese «alguien» implícito en la enunciación, misma que sugiere el propio sujeto lírico cuando enuncia: “el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstruir el diagrama de la irrealdad.” Si bien no resulta concluyente, sí esclarecedor. Se reconstruye con el lenguaje, con un uso específico del lenguaje, pero no

perdamos de vista que por un uso de aquél resulta posible el espacio de nuestro sujeto lírico, lo que representa un actuar paradójico o, en todo caso, movimiento centrípeto de los actos. A diferencia de Desfundación, aquí se invierten los valores semánticos, correspondiendo el afuera con el espacio empírico y el adentro con el espacio poético, pero esperando, siempre, resultados positivos. Aquel *sujeto* indeterminado que en un principio emula lo que podría determinarse como la participación de la poeta termina, su intervención, igual a la del doble de las enunciaciones impelativas invocativas, esto es, la presencia ausente. Lo cual no acaba por definir la participación de la poeta en tanto que persona empírica, no así la aproxima aún más al sujeto lírico que pide entrar. Ahora bien ¿a dónde entrar? Hasta este momento la situación, por los resultados obtenidos, sugiere descartar también el desacierto del tipo B.1: *actos viciados*, puesto que la ambigüedad o imprecisión de las fórmulas (enunciados) empleadas no significan, para tales enunciaciones, un aspecto desfavorable, al contrario, dicha indeterminación genera un reconocimiento parcial y, insistimos, necesario ya que posibilita la continuidad de las enunciaciones-actos. Pasamos ahora al segundo momento del poema, en el que el devenir mago y novicio resultan sumamente dinámicos:

Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba. (*Ibid*)

El acto viciado (B.1) tendría lugar parcialmente en la medida en que intervienen dos entidades, de las que a una la enuncia como segunda y tercera persona (el doble identificado) y a la otra la sugiere; sin embargo aquel “tú”, aunque no queda determinado completamente como sí hemos visto, por ejemplo, en Desfundación, Nombres y figuras, 34, etc., tenemos permitido saber que tanto la segunda persona como la tercera final: “Y me dijo que saliera”, se corresponden con un mismo doble, lo cual, por otra parte, revela una segunda presencia a la que refiere lo ocurrido en el encuentro con la primera, mas dicha presencia se hace conocible hasta el verso “Y me dijo”; antes el sujeto lírico interactúa con aquel “tú”. De tal manera aquella presencia termina aún más ambigua que el doble. Para dicho encuentro se requiere que previamente se haya realizado de manera satisfactoria la resurrección del doble por el que, sin su mirada, no sabría vivir el sujeto lírico ahora como mago. Reafirmamos, por el último verso, la realización afortunada del acto. Al respecto del mago quisiéramos subrayar que su actuación no se manifiesta como la de un doble, sino que mago y novicio se reconocen en un mismo sujeto, nuestro sujeto enunciator lírico, el

cual manifiesta a la par dos comportamientos sin contemplarse como verdaderamente otro, salvo por la presencia de aquel a quien resucita, mismo que aconseja, pero que no se comporta precisamente como mago, acaso, como una entidad trascendental. Si hemos mencionado la interacción con dos sujetos, notemos que previo a estos encuentros nuestro sujeto lírico aparece en un estado de soledad, y en ella asevera su condición de novicio lo que devela una evolución con relación a su propio conocimiento, acaso por el recorrido que ha hecho en cada enunciación. Enseguida impele sobre el espacio, una vez hecho esto avisa y al avisar se hace conocible la presencia del doble (él y tú), pero al momento de transmitir el consejo de aquél, desaparece, el doble, y quien toma su lugar no es otro que la misteriosa entidad. En este punto podemos inferir la participación cada vez más evidente de la poeta quien, por otra parte, contemplamos como la posible identidad de aquella entidad misteriosa. Además, la necesidad de un nuevo encuentro ya que, si por una parte resulta imprescindible para saber vivir; por otra, se requiere su consejo para posibilitar el reunirse nuevamente. Así ese “Te suscito, te resucito” se precisa para pedir: “Sin tu mirada no voy a saber vivir” y “me dijo que saliera”; tenemos, además, el consejo: “que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando”, el cual atribuye al acto una condición de *realizándose*, puesto que se trata de uno repetitivo. Y podríamos proponer que las siguientes repeticiones, o actos consecuentes, no son otros que los poemas ya mencionados aquí. Finalmente, no se incurre en infortunio. La ambigüedad de los participantes enunciados se exige para la continuidad o, en todo caso, son necesarios los «desaciertos» para una realización afortunada; al igual que este caso aparecen muchos otros que resultan una suerte de continuo o *realizándose* que afectan la enunciación inmediatamente contigua, sea para su realización, en sí misma, o circunstancias realizativas.

Anteriormente prestamos cierto énfasis a la condición continua de la mayoría, hasta el momento, de los casos analizados, lo que descartó el desacierto de tipo B.2, y A.1 por supuesto, no obstante llegar por ahora a esta conclusión se debe a que tal infortunio se observaría mejor en la fuerza primaria, puesto que las enunciaciones particulares, en tanto que menores, representan actos que comprende El acto. En otras palabras, las enunciaciones consideradas aquí no resultan aisladas unas de otras, al contrario, están íntimamente entretejidas: se trata de las repeticiones del sujeto lírico por hacer el lugar para ser.

Capítulo 3. La canción que Alejandra cantó sobre sí misma: Segundo análisis de la fuerza ilocucionaria y su cualidad de efectuar-se

3.1 De la voz del sujeto enunciador lírico a la voz del poeta

Abordamos en el apartado anterior la actuación del sujeto enunciador lírico así como la intervención de los dobles a veces determinados por algún atributo vinculado a su acción, por ejemplo, “la poseedora de mi sombra” (en Becció, 272), “la pequeña viajera” (*Id.* 136), etc. Destacamos, a partir de los hallazgos obtenidos por el reciente análisis, el descentramiento del sujeto lírico fundamentado en un devenir constante mago y novicio ya sea por la fuerza peticiva e impelativa intercaladas de su enunciación. Lo cual, por otra parte, nos permite observar la paradoja siempre presente del acto enunciativo: el intento de instalar el lugar para ser en la tentativa de asir-se en la forma de algún doble. Y es precisamente esta tensión del sujeto lírico en relación con los dobles lo que permite la continuidad del espacio en el que se inserta; recordemos que lo que denominamos espacio resulta una suerte de condiciones que nuestro sujeto lírico, con su enunciación, permite, es decir, los actos tanto suyos como de los dobles; lo que determina su carácter liminar. Tenemos, entonces, tres puntos fundamentales para resolver cómo y en qué medida afecta su enunciación a la poeta, asimismo la relación que guardan para lograr el espacio habitable. El primero de aquellos: la paradoja de perderse cuando enuncia; 2) la necesidad de la paradoja para el espacio poético, y 3) el estado de *realizándose* de la enunciación.

Si bien descartamos desde un inicio la postura que considera a la poeta como mero proveedor de signos que son lenguaje, a manera de un dios impotente una vez terminada su obra, ello no significa, como ya hemos distinguido, que las enunciaciones realizadas en los poemas correspondan directa e irrefutablemente a su voz, ni mucho menos que por esa razón ya no la impliquen, de lo contrario, como actos auténticos del sujeto lírico la fuerza de las enunciaciones es capaz de alcanzarla: el movimiento surge desde un adentro (espacio poético-liminar) hacia un afuera (mundo empírico-poeta).

Antes de pasar a los puntos arriba señalados quisiéramos traer a cuenta, y a propósito de aquello, algunos de los enfoques bajo los cuales se ha analizado la obra, principalmente poética, de Alejandra Pizarnik. Si bien es sabido, la tendencia gira en torno al tópico vida-obra sea para rastrear el quehacer poético imprescindible a la vida de la persona empírica, sea por explicar la ficcionalización de la persona empírica dentro de la obra en la que ambas fronteras

(ficción/realidad) se desdibujan una a la otra, o por la restitución de la identidad a través de la misma. Resalta a la vista que de dichos enfoques se presente como elemento fundamental y funcional de su poética una suerte de relación antinómica entre lo Mismo y lo Otro. Para autores como Depetris (2001) o Ferrer (2015-16), el movimiento antinómico involucra, por supuesto, a la poeta y a su yo poético. De ahí que en sus trabajos designen, sin lugar a dudas, la enunciación a ella. Aunque a diferencia de Ferrer, Depetris no intenta en su *Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico* en Alejandra Pizarnik (2001) ratificar el desenlace de la poeta, su suicidio. Se centra en la obra, pero sin deslindarse de la persona empírica, razón por la cual escribe, a propósito de *Árbol de Diana*: “la tensión en la que el yo se debate frente a las dos posibilidades que suponen las entidades de signo antinómico se apoya ahora en un desdoblamiento propio: ‘he nacido tanto / y doblemente sufrido’” (*Id.* 41). Lo que Ferrer propone, por su parte, consiste en evidenciar la relación que nuestra poeta tendría con la mística, ello lo fundamenta considerando la escritura como experiencia mística o en la experiencia poética de la escritura. Asimismo subrayan, acaso esto explique el motivo por el cual asirse a la persona empírica, la búsqueda poético-ontológica: de un lado la palabra pura, plena; y por el otro, la identidad, ya que al dar con la primera sería posible la segunda: decir-se.

Lo expuesto nos aproxima a nuestro primer punto: la paradoja de perderse cuando enuncia. Al caso transcribimos las palabras de Depetris:

la constante agitación en que se debate la poética de Pizarnik se define por una dinámica dialógica que pone siempre en conflicto al menos dos posibilidades antinómicas, posibilidades que deben mantenerse en tensión para asegurar el ser de la poeta y su palabra. Entendemos que, en la base, estas dos opciones en continua confrontación refieren a lo Mismo y lo Otro, entendiendo al primero como la *identidad* de lo uno consigo mismo y, al segundo, como lo *diferente* que despoja de identidad rotunda al Mismo. (35-36)

Estamos de acuerdo con ella en la medida en que plantea una continua confrontación, la cual daría lugar a la paradoja, no obstante, advertimos que para nosotros ese otro no resulta un otro exterior, como sí lo considera la autora, de igual manera subrayamos que su trabajo se centra en valores semánticos antes que pragmáticos. En este sentido lo Mismo responde al sujeto lírico y lo Otro a los dobles –los valores antinómicos: devenirse mago y novicio–; Depetris lo aborda de la siguiente manera: lo Otro como la comunidad, la vida o mundo –valores positivos, como más adelante los denomina– del que se distancia la poeta, y lo Mismo como la identidad de la que la despoja ese mundo lejano una vez instalada en la soledad. Será en este movimiento antinómico dentro del cual se propondrá reinstaurar su identidad, por una parte en el intento de decir la

palabra pura al tiempo que se descentra. En esta línea se encuentra también Ferrer, sin embargo su enfoque tiende más hacia el de vida-obra, realiza una lectura en la que los acontecimientos de su vida se inmiscuyen en su escritura, los primeros explican lo segundo. No obstante, rescatamos de su análisis lo que resalta acerca de *El infierno...*: observa este poemario, final, como el peldaño previo a eso tan añorado, la palabra pura con la cual poder nombrarse, entonces ser; no así advierte, como también lo hará Depetris, que dicho espacio para la palabra pura tiene que ser, y es, el silencio. Así la escritura de *El infierno...* resulta una suerte de deambular sin dirección, un *tender hacia*, ya que “‘Decir el silencio’ es, entonces, un oxímoron replegado porque redundante en el ‘silencio’ mismo: es el mismo ‘silencio’ el oxímoron vuelto sobre sí, replegado, porque es palabra en no ser silencio y es silencio en no ser palabra.” (Depetris, 47).

La consideración que hacemos al sujeto lírico no es gratuita, puesto que rebatimos la idea de la palabra pura y en su lugar consideramos el acto enunciativo; por otro lado el hecho de que enuncie a dobles como verdaderamente otros cumple la función posibilitadora de la propia y posteriores enunciaciones. Podría decirse que el fin de la enunciación es la enunciación misma: un volver sobre sí para bifurcarse o como en otra parte anota Depetris: “La dinámica dialógica entre el mismo y lo otro deriva, entonces, no hacia un fracaso dado por la anulación del yo poético, sino hacia una dialéctica sin solución apoyada en el constante reenvío sémico del oxímoron.” (45). Entonces la aparente insistencia por asirse sin conseguirlo no representa un infortunio a nivel global (fuerza primaria) mas sí lo supondría en el particular. Tenemos el caso de *Caminos del espejo*:

VI

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.
(Extracción de la piedra de locura, en Becció, 242)

Observamos en el poema la impelación sobre un “tú” como *realizándose* ya que no existe respuesta alguna que lo concluya, pero tampoco rasgo que lo clasifique como un acto inconcluso (B.2). Tal aspecto propone necesaria la condición continua por oposición a inacabada. Esto abona al por qué de la paradoja, además sugiere que así se ha querido realizar; recordemos la lucidez manifiesta en varios casos como lo fueron *Desfundación* o el poema 11 de *Árbol de Diana*, que apuntaron hacia una condición voluntaria para la paradoja. Ahora bien, asentándonos en este último aspecto ¿no cabría preguntar si la voluntad corresponde a la poeta o al sujeto lírico? Si recordamos habíamos explicado la ficcionalización como recurso que permite un espacio, *sui generis*, auténtico (no viene a cuenta el valor verdadero / falso o ficción / realidad), a

propósito Patricia Venti (2008) reflexiona sobre lo que se ha querido llamar escritura de autoficción, en la que los valores referenciales del discurso literario, por literarios, no tienen la intención de constatar lo narrado con los hechos empíricos. Sin embargo, ello concierne al lector, y sus lecturas, la identificación de la voz enunciativa del discurso literario con la voz del autor. Venti subraya, acertadamente, que “la autoficción sustenta justamente [...] que el autor, el narrador y su identidad están dissociados. Esta aparente incoherencia nos lleva a uno de los postulados lacanianos: «el yo, desde los orígenes, sería tomado en una línea de ficción»” (157). Podríamos inferir que aun tratándose de un texto biográfico o autobiográfico ninguno quedaría exento del todo de una escritura ficcionalizadora. En lo tocante a Alejandra Pizarnik, Venti está de acuerdo en prescindir de los enfoques vida-literatura, así como del mito que la designa “poeta maldita” y por el cual se vería marcada por un trágico destino. Sugiere, al contrario, que la vinculación de la poeta con el personaje que surge a partir del discurso literario ocurre en la medida en que éste le sirve para vivir «plenamente» o mejor: vivir de la manera en la que deseó, fundamentado en la idea de posesión por “la sensación de su propia singularidad” (162) la cual infunde la visión de que “el mundo a su alrededor no estaba a su altura.” (*Ibid*), se requiere entonces –quizá sea más apropiado escribir: ruega– un espacio para habitar. Espacio que a su vez exige una forma posible para adentrarse y ser en él. Tanto el punto 1) la paradoja de perderse cuando enuncia, como el 2) la necesidad de la paradoja para el espacio poético, resultan necesarios el uno para la posibilidad del otro. Tratamos entonces casos en los que la fuerza ilocucionaria no se aprecia por completo afortunada o desafortunada, debido a que el proceso enunciativo exige, imprescindiblemente, una continuidad en un nuevo acto, es decir, nos enfrentamos a actos no cerrados. ¿Sería acaso que su valor afortunado o desafortunado se mida de acuerdo a la efectividad de la enunciación que asegura el siguiente acto?

Por acto no cerrado entendamos el descentramiento que suscita un desplegarse en una nueva enunciación a manera de un movimiento espiral, esto es, repeticiones distintas. Ello lo dejamos más en claro con el concepto de *presentez* del que se vale Yvancos para explicar el tiempo de la enunciación lírica; quien lo diferencia del tiempo cronológico y gramatical, aterrizándolo en el interior de la enunciación misma como un ocurriendo. Retomemos lo que decía a propósito del texto lírico: “Lejos de llenar los ‘vacíos situacionales’ el lenguaje lírico tiende a crearlos, por medio de distintos procedimientos [...] el principal de ellos es dejar la situación de enunciación sin una marca histórica de origen, de determinación del origen o fuente

del discurso, que parece emerger de la nada o ser en todo caso autosuficiente y autorreferencial” (55). Terminamos así con nuestro punto 3) el estado de *realizándose* de la enunciación. Tres momentos intrínsecamente relacionados. Todo ello involucra directamente al sujeto lírico y a los dobles, sin embargo ¿qué ocurre con la poeta? ¿Cómo pasamos del sujeto lírico a la persona empírica?

3.1.1 La *persona* liminar a partir de la enunciación poética

Hasta el momento continuamos en la consideración del espacio del sujeto lírico, esto implica su acción e interacción con los dobles, de igual manera los actos que aquellos realizan. Justamente, es el espacio en lo que queremos hacer hincapié, designado como «lugar habitable», por ahora, para el sujeto lírico. Pues bien, el proceso enunciativo que hemos observado se ejecuta en un movimiento antinómico que propicia su continuidad y por ello mismo asegura el espacio. Una vez que hemos identificado al sujeto lírico como el mago y a los dobles como los novicios, aunque en ocasiones de manera inversa, en dicha interacción se aprecia, precisamente, la paradoja: perderse cuando enuncia. Sin pretender una lectura autobiográfica, en todo caso trataríamos con valores semánticos, quisiéramos involucrar la participación de la persona empírica más allá de representar al proveedor de signos, incluso en un nivel «casi» intrínseco con relación al sujeto lírico que no se limite únicamente a la experiencia creativa. Para lo cual proponemos, si bien hemos considerado anteriormente las sanaciones, bendiciones, hechizos, etc.; los *rites de passage* o ritos de paso. Lo que esta clase de ritos nos ofrece para el caso, por una parte, se refiere a su capacidad transformadora; y, por otra, la liminaridad en la que inserta al novicio. Turner, en su trabajo sobre los ndembu de Zambia, resalta, precisamente, que el ritual es transformatorio, incluso a nivel ontológico. Cuando el joven se encamina a este proceso de transición atraviesa tres fases, reconocidas por Van Gennep como “ritos *preliminares* (separación), *liminares* (margen) y *postliminares* (agregación)” (25), las que Turner desarrolla de la siguiente manera:

La primera fase, o fase de separación, supone una conducta simbólica que signifique la separación del grupo o el individuo de su anterior situación dentro de la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (o «estado»); durante el periodo siguiente, o periodo liminar, el estado del sujeto del rito (o «pasajero») es *ambiguo, atravesando por un espacio en el que encuentra muy pocos o ningún atributo, tanto del estado pasado como del venidero*; en la tercera fase, el paso se ha consumado ya. (104, subrayado nuestro)

Dicho lo cual, planteamos lo siguiente: la participación de la persona empírica tiene lugar en la medida en la que se inserta como novicio, o pasajero; en adelante usaremos este término ya que sugiere la noción de continuidad, es decir, el sujeto que emprende un recorrido (procesos rituales) para llegar a un determinado destino (nuevo estado), pero sin «concluirlo», lo que significa permanecer en la liminaridad. La actuación de los dobles se encuentra ahora mucho más difusa que antes, no obstante podemos identificar al sujeto lírico todavía como mago. En esta relación, sin embargo, tenemos un punto que la vuelve problemática. Recordemos el devenir mago y novicio ocurrido en las enunciaciones, entonces ¿cómo interactuaría este sujeto lírico inestable con la pasajera? O ¿de la misma forma en la que se involucra con los dobles interactúa con aquella? Lo que significaría que la pasajera también haría las veces de mago, y ello tendría sentido en cuanto a su capacidad de «proveedor» de espacio, queremos decir, quien inaugura el lugar para la enunciación del sujeto lírico, en acuerdo con el pensamiento de un Genette o Levin. No obviemos que ante esto se presenta también la situación que consideraría al sujeto lírico como una consecuencia del descentramiento de la pasajera. Tal resultado no representaría un inconveniente para nuestra hipótesis, al contrario abonaría significativamente al caso.

Mientras acaece la transformación nuestro pasajero ⁶ (su estado) resulta ambiguo condición que el mismo Turner señala como propia de estas personas, además de paradójica. Conviene centrarnos, por el momento, en este punto. Una vez afrontada la primera fase, separación, se instala en el *limen*, la que más nos interesa. En ésta el pasajero se vuelve *invisible* estructuralmente, esto es, ha dejado de estar clasificado y aún no está clasificado (Turner, 106). Así dicha condición, en apariencia negativa, lo posiciona en el lugar de la posibilidad, o como en otra parte anotará Turner en “el reino de la posibilidad pura” (107). Otro aspecto que resalta a la vista lo encontramos en la analogía de muerte-renacimiento respecto a esta clase de rituales.

La iniciación, como la muerte, [...] *equivalen a un tránsito de un modo de ser a otro y operan una verdadera mutación ontológica*. Para sugerir este tránsito paradójico (que implica siempre una ruptura y una trascendencia), las diversas tradiciones religiosas *han utilizado copiosamente el simbolismo del puente peligroso o el de la puerta estrecha*. (Eliade, 132, subrayado nuestro)

Si hablamos de una transformación que modifica las fibras más interiores de la persona liminar, ¿ello no significaría que la poeta al emplear la palabra silenciosa acontece un descentramiento tal que indique la fuerza de su «tácita enunciación» en la intervención del sujeto lírico? —

⁶ Las ocasiones en las que lo refiramos masculino estaremos hablando en términos generales, hacemos un uso puramente conceptual; en cambio, cuando lo apelemos femenino referiremos específicamente al caso de la poeta.

modificamos lo que comenta Peek a propósito de los silencios rituales “los *sonidos de silencio*, [...] —ya que el mensaje transmitido en silencio antes de ser guardado, debe ser ‘oído’ y adecuadamente interpretado por los practicantes de los rituales” (ctd en Sidorova,102)— Explicamos: existe la necesidad del lugar habitable, sin embargo el mundo ha dejado de representar ese papel, de modo que surja, consecuentemente, el deseo de «hacer» el lugar, y la palabra en tanto que *mágica* puede permitirse. No obstante, aquella tarea exige una forma distinta para poder habitarlo, así el sujeto lírico nace a ese lugar. Pero como ya decíamos, aquél gana cierta autonomía en su espacio, por lo que desde ese primer momento aparecerá como verdaderamente otro frente a la poeta, y ella en calidad de pasajera repetirá el acto en este afán de entrar y ser. Su participación, entonces, resulta, respecto al sujeto lírico, «pasiva», es siempre ante él la pasajera⁷; pero en tanto que poeta, activo, es el mago que impele con la palabra. Quisiéramos ahondar un poco más sobre la cuestión de la muerte ya que esclareceremos, si no completamente, la situación del no reconocimiento.

En cuanto al simbolismo del renacimiento místico, se presenta bajo formas múltiples. Los candidatos *reciben otros nombres, que serán en adelante los suyos verdaderos*. Parece como si en ciertas tribus se estimara que *los jóvenes iniciados se han olvidado por completo de su vida anterior*; [...] Como se ve, con la iniciación todo recomienza de nuevo. (Eliade, 139, subrayado nuestro)

Recibir otro nombre en adelante verdadero significaría la consumación de la vida anterior y la inauguración de la nueva, en otras palabras, haber superado satisfactoriamente el estado liminar. Sin embargo, y como resultado de los análisis, dimos cuenta de que no se trata de actos propiamente acabados ni inconclusos sino continuos, siempre ocurriendo. Parece relucir que la pasajera permanece en estado liminar: en la ambigüedad y la paradoja. Tendiendo a ser. De lo contrario, si concluye el acto en, por ejemplo, la negación del lugar habitable, incluso si fuera un desenlace afortunado, ello anularía el acto. De ahí que el acto en su naturaleza misma sea antinómico, fundado en la paradoja del mago y la pasajera. Mas esto expuesto no quiere decir que retomamos la idea de la palabra pura en lugar del nombre verdadero, sino que, como en los ritos de paso en los que el pasajero ha de morir para renacer como otro necesario para la nueva vida que ha de llevar, la pasajera sufre un proceso similar, en cuanto a la transformación de

⁷ La relación que anotamos responde, únicamente, desde la perspectiva de la poeta, sin embargo, al observar con mayor detenimiento la participación del sujeto lírico, notamos que, para él, su figura representaría una especie de fuerza trascendental, en el sentido de que cuenta con el «poder» para «hacer» el espacio poético (aunque bien podría tratarse del mago) implicando con ello una fuerza determinada, así lo dicho por Peek cobraría mayor sentido: el sujeto lírico debe «oír» e interpretar adecuadamente la enunciación de la poeta.

necesitar ser otro para el lugar habitable, pero como ocurre con los jóvenes novicios: olvida; para precisar, está olvidando.

Depetris ha señalado, en el trabajo antes citado, que, una vez cambiados los valores positivos a los negativos y viceversa: del anhelo por unirse a la comunidad y vivir en el mundo, por la soledad y el silencio; la visión de la poeta se resume a “nacer en la muerte”. Entonces la fórmula del proceso ritual se modifica, y tenemos que la muerte no resulta ya un acontecimiento previo necesario para el renacimiento, sino la situación-espacio del nacimiento. Korembli se adelantó cuando, en la interpretación realizada a *Árbol de Diana*, nos sugería el autoengendramiento de la poeta. Y, en efecto, un acto como aquél conlleva consecuencias como las que padece nuestro sujeto lírico: perderse cuando se enuncia. En breves palabras quisiéramos puntualizar la interacción entre los participantes del rito: el sujeto lírico, mantiene el status de mago, lo que significa, la voz principal que sustenta el espacio para ser desde un adentro, en la comunicación con los dobles, interlocutores, que garantizan con su intervención (devenir mago y novicio, ahora pasajero) al mismo, esto es, los ritos particulares que sustentan la continuidad: las peticiones e impelaciones. Visto lo anterior salta a la vista algo que en apariencia se nos escapa, hablamos de las fuerzas trascendentales o espíritus. ¿En qué momento y bajo qué forma intervienen? Asimismo ¿cómo y en qué medida afectan la enunciación y a los participantes antes señalados?

3.2 El salto de sí al alba, la fuerza ilocucionaria de la enunciación poética para el lugar habitable

Desde *Extracción de la piedra de locura* el sujeto lírico habla sobre un jardín, un querer entrar, mas la labor se presenta, en la mayoría de los casos, complicada si no es que imposible. Ya mencionaba Eliade, a propósito de los ritos de iniciación, que “Para sugerir este tránsito paradójico [...], las diversas tradiciones religiosas han utilizado copiosamente el simbolismo del puente peligroso o el de la puerta estrecha” (132). Así, cuando por la enunciación del sujeto lírico la poeta se inserta como pasajera en la liminaridad para llegar a ser y comenzar una nueva vida en el *jardín* antes, para llegar a él, deberá atravesar afortunadamente la puerta. En poemas como *Desfundación*, La palabra que sana o *Contemplación* observamos la imposibilidad de abrir la puerta y entrar, incluso se asevera la inexistencia de dicho lugar. No obstante, en los siguientes poemas podemos dar cuenta de un asomo al jardín mas no del arribo y, como era de esperar, el óbice que lo veda, el muro:

Las promesas de la música

Detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el despertar de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque. (en Becció, 233, subrayado nuestro)

Hay dos aspectos a resaltar, el primero: la creación de un jardín; y el segundo: la petición aceptada. ¿Se hace o se busca el jardín? La relación antinómica que fundamenta la poética de Alejandra Pizarnik resulta en el eje mismo del lugar habitable, de manera que, al igual que la interacción entre el sujeto lírico y los dobles, este intento de querer entrar, en el supuesto de la existencia de un jardín del otro lado, no sea más que un equívoco, ya que de lo contrario no cabría lugar para continuar «hablando». Así, asir al doble equivale a entrar; en resumidas cuentas, silenciarse. Entonces, el hecho de afirmar la petición concedida subraya un tiempo antiguo, algo que se recuerda pero que no acaece. Al mismo tiempo propone un cierto anhelo, nos dice: “Y que de mí no quede más...”. El sujeto lírico espera la trascendencia, sabe sobre su muerte, pero no muere, está muriendo. Si la poeta como persona liminar «muere» a su antigua vida para «nacer» en la muerte, ello quiere decir que se despoja de todo para posibilitar el espacio de la enunciación del sujeto lírico, para que éste, a su vez, logre, sin impedimentos, garantizar la continuidad de tal espacio hacia el jardín. A diferencia de *Las promesas...* en *Extracción de la piedra de locura* se menciona un viejo jardín lo cual nos guía, sumado el verso precedente, al deseo por arribar, en la medida en la que denota la imposibilidad de conseguirlo:

En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio. (Id. 248, subrayado nuestro)

Asimismo tratamos con una fuerza impelativa plena del sujeto lírico hacia la pasajera, es ella quien desea entrar y ser. Enseguida revela que es él, nuestro sujeto lírico, quien se somete al procedimiento para conseguir entrarla, pues nadie más que él puede celebrar el rito. Y en ese mismo verso devela lo que para Depetris representó la solución a la poética antinómica de Alejandra Pizarnik, oscuridad y silencio describen su espacio de acción. Y lo paradójico: habla del silencio. No obstante, cuánta certeza guarda la impelación. La pasajera no debe callarse, e inaugurar así lo que a instantes posibilita la palabra. ¿Cabría aún la consideración de la promesa

del silencio como eje de la fuerza ilocucionaria primaria? Recordemos lo que enuncia en Signos de El infierno musical: “Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.” (en Becció, 276). Y más adelante, en Fuga en lila, “Si silencio es tentación y promesa.” (*Id.* 277). Es buen momento para que atendamos a la tercera clase de convenciones que hemos pospuesto desde el inicio de la investigación:

- Γ.1) En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada, y, además,
Γ.2) los participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad. (Austin, 56)

El primer obstáculo que advertimos resulta en la implicación al comportamiento de los participantes: sentimientos y pensamientos correspondientes con el acto realizado. ¿Cómo medirlo en la clase de enunciaciones que aquí analizamos? Y el segundo: ¿aquello apunta exclusivamente a participantes empíricos? Del mismo tenor se presentan los infortunios, los cuales denomina *abusos* ya que el acto se lleva acabo, en todos sus pasos y con la actuación de todos los participantes, sin embargo su deficiencia termina de un carácter menos evidente debido a que involucra la intención, no entendida como *fuerza* ilocucionaria, sino como los sentimientos y pensamientos verdaderos ocultos tras la expresión realizativa, así por ejemplo se puede prometer sin la intención de cumplir la promesa, no sin la intención de prometer. Habido esto recurrimos a los infortunios Γ.1: *actos insinceros*, correspondiente al acto de prometer. Para dicho caso “debo tener la intención de cumplir [la promesa], pero además tengo que pensar que lo que prometo es practicable y pensar, quizá, que el acto prometido resulta ventajoso para el destinatario de la promesa, o que éste considera que dicho acto será ventajoso para él.” (Austin, 83). Como ya observábamos acerca de Signos, en nuestro segundo capítulo, la dificultad para determinar a las «personas» que prometen contemplando que el tono de la enunciación se inclina hacia el lamento por una promesa incumplida; la pista que nos ofrece el poema para identificar a un posible responsable radica en la pluralidad del verbo “prometer”, de esta manera obtenemos: ellos (tercera persona), lo que nos lleva a la participación de dobles ausentes o presencias ausentes. Ahora bien, la interrogante se dirige hacia la incurrencia o no en el infortunio y al motivo de tal resultado. No así el siguiente verso “De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.” (en Becció, 276) expresa que la naturaleza de lo que se anhela incita la ilusión y la espera al igual que una promesa. En este sentido se promete sin la intención de cumplir lo

prometido, se vuelve un engaño suscitado por el mismo silencio: algo que «no ocurrirá» se espera, sin embargo está ocurriendo. Al igual que Austin⁸, Searle, a propósito de las promesas insinceras, señala que la promesa se realiza al emitir el enunciado, pero ello no garantiza que se cumpla lo prometido. De ello resulta: “6a *H intenta que la emisión de T le haga responsable de tener la intención de hacer A.*” (70), es decir, que los dobles ausentes al emitir el realizativo se responsabilicen de conceder el lugar habitable. Se incurre en el infortunio, mas este resulta necesario. El eje de la fuerza ilocucionaria primaria se centra en la paradoja de las situaciones que surgen a partir de la comunicación del pasajero con el mago. Así la fuerza primaria resultante termina por ser el deseo de entrar al jardín. Su error pasajera representa un acierto más que un desacierto en la ejecución del proceso. Sin embargo, ¿qué sucede con la siguiente enunciación de Piedra fundamental?

Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy?
Estoy en un jardín. (en Becció, 266)

¿Se llega al jardín, es el jardín el lugar habitable? Si antes lo resolvimos como un equívoco, ¿quiere decir ahora que el lugar habitable es aquel en el que la poeta puede llegar a ser, visto que se recluye del mundo, lo cual resultaría en el espacio poético-liminar? Dicha cuestión, aunque en principio problemática, opera como resolución: el desconocimiento de sí mismo, entre el mago y el pasajero, implica un saber necesario parcial y efímero del lugar habitable para que este funja como la fuerza primaria que motive las enunciaciones consecuentes. De esta manera el espacio poético-liminar resulta el lugar habitable que en su desconocimiento se lo denomina jardín.

Fuga en lila, por el tono sabio que la caracteriza, resuelve la situación de la siguiente manera: su primer verso, “Había que escribir sin para qué, sin para quién.” (*Id.* 277) revela que ese sin qué ni para quién refieran a sin una intención «real», puesto que el acto no se quiere concluido, por lo que ya hemos dicho, y a sin destinatario «real» en el entendido de que el núcleo de los dobles remite al sujeto enunciador lírico. Se llega a apreciar la lucidez, la que en varias ocasiones se manifestó efímera en el sujeto lírico (véase capítulo 2 apartado 2.2). Al inicio del ritual la poeta no ignora lo que éste exige, y una vez iniciado continúa ese conocimiento, sin

⁸ Momentos antes de abordar la tercera clase de infortunios nuestro filósofo explica que una promesa, invariablemente de que se cumpla o no, no deja de ser una expresión realizativa puesto que “quien usa la fórmula ‘te prometo que...’, *promete*; la promesa no es siquiera *nula*, aunque es hecha *de mala fe*. La expresión es quizás equivoca, probablemente engañosa y sin duda moralmente incorrecta, pero no es una mentira ni un enunciado erróneo.” (52)

embargo a medida que se desarrolla comienza a olvidar, hasta perderse. Dicha lucidez se aprecia desde Las promesas de la música como en el verso “quien pidió entrar y le fue concedido” (en Becció, 233) que guarda, además de la añoranza de un tiempo remoto, el «conocimiento» sobre el cual se llega a comprender que aquello ha sido y no sucederá de la misma manera. Justamente allí se manifiesta: no acaece del mismo modo, porque no termina, para posibilitar. Entonces nuestro mago posee el conocimiento vedado aún a la pasajera, y enuncia en La palabra que sana:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa. (Id. 283, subrayado nuestro)

El mago sabe sobre el poder mágico (de hacer) de la palabra, conoce la fuerza del canto. El silencio anhelado «no puede decirse» o se anularía el ritual, sin embargo resulta intrínseco al canto. No hay silencio sin palabra, no hay palabra sin silencio. El último verso resuena en lo que Austin propuso acerca de los actos ilocucionarios: “al decir algo hacemos algo” (138). Todo ello indica un replegarse hacia sí misma, la pasajera, al tiempo que olvida. Y qué mejor ejemplo que Contemplación:

Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía. Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar. Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia. (en Becció, 217)

Si bien, no se trata de un salir (al mundo), sino de un entrar, cuando sucede el descentramiento por el cual la poeta, en tanto que persona empírica, se inserta en la liminaridad y propicia el espacio para la enunciación, se presenta como la pasajera (doble) ante el sujeto lírico, y éste, con el reconocimiento de su autoridad, actúa como el mago. Los dobles intervienen en la medida en que resultan necesarios para garantizar dicho espacio de interacción en el que acaecen como las posibilidades para llegar a ser ¿para la poeta o para el sujeto lírico? y finalmente arribar. ¿Qué sucede con la persona empírica, si observamos tal descentramiento que nace a El doble, sujeto enunciator lírico, quien a su vez actúa autónomo con la autoridad de mago y desdoblado en los dobles menores? Para este respecto conviene observar la participación del elemento infancia para la realización de las enunciaciones, la que advertimos imprescindible para la ejecución del ritual, recordemos que tratamos con ritos de paso, en poemas como Cantora nocturna: “ella canta junto a una niña extraviada que es ella” (Id. 213); Caminos del espejo:

“asusta a la niña que fuiste.” (*Id.* 242); 34: “la pequeña viajera moría explicando su muerte” (*Id.* 136) o Desfundación “La infancia implora desde mis noches de cripta.” (*Id.* 221), por mencionar algunos. Situaciones que denotan ese tránsito en el que se deja de ser para transitar sin llegar a un destino definitivo evidente en las enunciaciones menores, al contrario para repetir la muerte⁹ de la forma infantil, forma infantil que, para la repetición, debe resistirse y manifestarse, enseguida, como un doble diferente del anterior en calidad de pasajera (al inicio denominado novicio). Semejante a la novicia, en el *nkang’a*, ritual de pubertad femenino, en el que

envuelta en una manta, se tiende al pie de un joven y delgado renuevo de *mudyi*. Los ndembu dicen que su juventud representa la juventud de la muchacha. El arbolillo ha sido consagrado previamente por la madre y la instructora [sic] ritual (*nkong’u*) de la novicia, que para ello ha pisoteado la hierba en un círculo alrededor del árbol convirtiéndolo de ese modo en «prohibido» (*chakujila*) o «puesto aparte» (*chakumbadyi*) (Turner, 58)

Previamente indicamos que el cuerpo infantil de la novicia tendido al pie del árbol actuaba en correspondencia con el cuerpo de la poeta para que inaugurara así el espacio poético-liminar y actuara entonces en calidad de pasajera. No obstante ello parece relegar su participación ya sea pasiva o activamente en calidad de persona empírica. Podríamos sugerir su intervención en la forma de las entidades trascendentes, sin embargo esto responde mejor a una enunciación en la que se requiere de la presencia ausente; la figura de la poeta se aproxima más a la entidad misteriosa del segundo momento de La palabra del deseo:

Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. *Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba.* (en Becció, 271, subrayado nuestro)

Entidad que se hace conocida por el último verso, esto es, a quien anuncia su encuentro con el doble por el que no sabría vivir y quien, además, le aconseja buscarlo. En este sentido se evidencia el vínculo tenue que sobrevive a la naturaleza de las formas, es decir, la comunicación entre el sujeto lírico (ficcional) y la poeta (empírica) en tanto que ellos. Ya observaba

⁹ No olvidemos que “El concepto ndembu *ku-fwa* (muerte) no posee el carácter de finalidad que, a pesar del cristianismo, parece poseer la muerte en Occidente. Para los ndembu, generalmente, «morir» significa alcanzar el final de un determinado estadio de desarrollo, alcanzar el término de un ciclo de crecimiento. Cuando una persona muere permanece activa, ya sea como espíritu de antepasado que vigila la conducta de sus parientes vivos y se manifiesta a ellos en los diversos modos de aflicción, ya en cuanto parcialmente reencarnado en un determinado pariente, en tanto se reproducen en éste sus características mentales o físicas. Dicha persona ha experimentado no sólo un cambio en su *status* social, sino también en su modo de existencia.” (Turner, 79)

Choquevilca, apropiado del maestro ritual (aquí denominado mago), que es precisamente éste quien puede “dominar varios códigos semióticos y de comunicar mas [sic] allá de las fronteras lingüísticas y biológicas que separan a los seres humanos y no humanos.” (27). Pues bien, instalada en el espacio poético-ritual actúa como la pasajera y lo que padece en la interacción con otros dobles, incluyendo al sujeto lírico, ¿Cómo la afecta, o mejor, a su cuerpo, entendido que este andar hacia el jardín implica muerte y nacimiento? ¿Trataríamos acaso con un agotamiento de su vida? Paz, por su parte, en su prefacio a *Árbol de Diana* escribe que

(Mit. y Etnogr.): los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerado como el sexo (femenino) del cosmos. Quizá se trata de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). *El mito alude a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa* (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). (en Becció, 101, subrayado nuestro)

Nos ofrece con ello tres elementos clave para resolver la condición de la poeta en relación a la actividad presente en ese espacio liminar que inaugura con la enunciación. Primeramente la herida del árbol; segundo, el sacrificio del adolescente; y tercero, la estimulación de la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa. La herida es la marca que señala el lugar apropiado para ejecutar el rito, asimismo, confirma en la analogía con el sexo femenino el origen y el nacimiento, pero, también, el retorno, nos recuerda ello el movimiento paradójico de las enunciaciones. Ahora bien, el sacrificio, el cual conlleva necesariamente entregar la vida, en este caso, la vida actual de la novicia ndembu que se desprende de su cuerpo infantil para llegar a la maduración sexual. Por último, el motivo de lo anterior: estimular la reproducción de las imágenes, y el beneficiado: la profetisa. Ello se traduce a un sacrificio hecho para sí misma y nacer así al sujeto lírico y dobles, quienes en adelante reproducirán el acto que los fundamenta. Dicho lo cual, cada fuerza menor que apunta al deseo por entrar al jardín pero imposibilitado debido al desconocimiento que impide asirse, al sujeto lírico con el doble, significa un acto de hacer el lugar habitable y habitarlo, pero irreconocido.

Conclusión

Partimos con el propósito de comprobar la existencia de una relación entre el lenguaje ritual y poético, en cuanto a su función de efectuar-se, en tres poemarios de Alejandra Pizarnik: *Árbol de Diana*, *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*; primeramente contemplamos la posibilidad de considerar las enunciaciones poéticas como actos de habla plenos cargados de una determinada fuerza ilocucionaria, y como vimos ello se hizo factible debido a la teoría de la ficcionalización propuesta por Yvancos, Hamburger y Bonati, sin respaldarnos por completo en sus argumentos ya que ello supondría el haber descartado definitivamente, dentro de la interacción entre el sujeto lírico y dobles, a la poeta, en su calidad de persona empírica, para lo cual recurrimos a las aportaciones de Levin en el campo de la enunciación, propiamente, lírica; y, por otra parte, puntualizamos, basándonos en los trabajos de Elías y Negri, al sujeto responsable de aquellas enunciaciones, y como era de suponerse: dichas enunciaciones entablan una comunicación, mas no con algún sujeto externo al poema, sino con sus dobles: quienes surgen a partir de la propia enunciación, identificados, deícticamente, con una tercera o segunda personas en el discurso. Pues bien, tal sujeto responsable de las enunciaciones lo denominamos sujeto enunciator lírico o simplemente sujeto lírico por oposición al yo poético, recordemos que el primero posee cierta autonomía que valida la plenitud de sus actos dentro de su espacio, el poético. En el primer capítulo nos ocupamos tanto de lo que ya hemos expuesto, como de analizar, hasta el segundo capítulo, únicamente el espacio de nuestro sujeto lírico, reservando, para el tercero, el espacio de la poeta. Esto con el propósito de dejar bien en claro la manera en la que se desarrolla el proceso enunciativo, la interacción entre el sujeto lírico con los dobles, y, cómo estos últimos, intervenían en la enunciación. Desde el primer capítulo abordamos directamente los poemas para observar de manera general el tipo de fuerza ilocucionaria al que nos enfrentábamos. Obtuvimos, provisoriamente, la constatación de la identidad, por supuesto, hasta ese momento, del sujeto lírico.

Sin embargo, más adelante y como resultado de nuestro primer análisis, propiamente dicho, observamos dos tipos de fuerza predominante: la impelativa y la peticiva. Antes de abordarlas directamente, quisiéramos recapitular que para ese momento nos ocupamos de explicar lo tocante al lenguaje ritual, aterrizando en la fórmula mágica: las palabras o palabra que se emplean al momento de la ejecución del rito. Mauss, Sidorova, Choquevilca, entre otros estudiosos del tema, resaltaron su cualidad de *hacedora*, es decir, y como insistirá Austin, la

capacidad de hacer algo al decir algo, lo que Mauss determina magia. Por otra parte revisamos los efectos que estas fórmulas mágicas manifiestan entre los practicantes de ciertas comunidades, y una de las más sobresalientes es la de transformadora, tanto del espacio como del sujeto que la emplea y al que va dirigido. En este capítulo nos dimos a la tarea de especificar con mayor detalle el papel de cada participante de la comunicación poética, acordamos lo siguiente: sujeto lírico –mago, dobles –novicios; no olvidemos que tanto en las enunciaciones cotidianas como en las rituales se han de cumplir ciertas convenciones para obtener un resultado, en términos austrianos, afortunado o desafortunado.

Fue justamente, por otra parte, que mediante la determinación de la fuerza ilocucionaria, una vez que la hubiésemos establecido, y basados en las convenciones recuperadas de Austin además, y para precisar, de las condiciones y reglas (semánticas) del dispositivo indicador de fuerza ilocucionaria propuestas por Searle, tuviésemos la vía para comprobar la existencia de dicha relación: entre el lenguaje ritual con el poético. Una vez resuelta la problemática inicial, acerca del tipo de acto de habla realizado por el sujeto lírico, y visto que este último se comporta como una construcción en un grado autónomo con respecto a la poeta, establecimos, ya desde el primer capítulo, un descentramiento, consecuencia de la enunciación. Mas sin poder aún determinar si se trataba de una finalidad del propio acto enunciativo, visto lo de la constatación, o si representaba una, de las tantas, condiciones para la misma. El proceso enunciativo, conforme avanzábamos, se volvía cada vez más intrincado y complejo.

Nos enfrentamos, tras analizar poemas como *Linterna sorda*, *Signos*, 34 de *Árbol de Diana*, *Los de lo oculto*, *La palabra del deseo*, entre otros, a situaciones que nos desengañaron de la fuerza que inicialmente proponíamos como la principal. Y llegamos así a dos niveles de fuerza, a saber, las menores y la primaria. Siendo las menores las generadas por cada caso enunciativo particular, las cuales abarcan tanto la fuerza impelativa como la peticiva; en cuanto a la primaria, afectada imprescindiblemente por las menores, resulta en el deseo, que luego veremos se trata del hacer, del lugar habitable. No obstante ello no se resuelve de manera sencilla. Adelantamos en el segundo capítulo el punto clave que insta a una interacción paradójica entre los participantes de la comunicación poética, en este sentido de querer asir, por parte del sujeto lírico, a los dobles, y el no reconocimiento que mutuamente, a sabiendas de que se trata de un descentramiento, manifiestan cuando interactúan. Hablamos de la relación antinómica que postulamos como necesaria para la realización de las enunciaciones. Y ello lo inferimos cuando,

al observar los resultados del análisis de los infortunios, damos cuenta de que tenemos ante nosotros casos continuos, o como anotamos allí mismo, en condición de realizándose. No resultan ni inconclusos ni acabados. Entonces, asistiendo al trabajo de Depetris, ratificamos el hecho, pues ella señala la tensión entre lo Mismo y lo Otro externo, mas nosotros lo observamos desde un movimiento que parte desde el adentro, lo Otro termina por ser, desde siempre, lo «Mismo» pero irreconocido.

Entre las fuerzas menores clasificamos la impelativa y la petitiva. Los resultados arrojados de las primeras demostraron la capacidad hacedora de la palabra y por ende la presencia necesaria del mago, o como designaría Malinowski a propósito de las convenciones para entablar la comunicación con las fuerzas trascendentales, la persona autorizada, es decir, quien posee el conocimiento y las habilidades adecuadas para ejecutar el rito de manera afortunada; aunque, y como también advertirá Austin, se requerirá del cumplimiento de cada una de las convenciones para que exista una consumación de acuerdo a lo esperado, de lo contrario se caerá en alguno de los infortunios. Por su parte, la segunda clase, permitió observar con mayor detalle el rumbo que tomaba la fuerza ilocucionaria que definiría el propósito de las enunciaciones, así como el de su fundamento antinómico.

Tras ese recorrido nos aproximamos a la persona empírica, ¿cómo pasaríamos a ella sin caer en una lectura autobiográfica; sin, tampoco, destituir al sujeto lírico de su voz? Para ello nos valimos de los ritos de paso, entonces, poder así, explicar la intervención de la poeta en el espacio poético. Nos dimos a la tarea de revisar las tres fases que comprende esta clase de ritos: separación, limen y agregación. La que mejor se ajustó al caso analizado: la fase liminar. Acordado el descentramiento, la relación antinómica y el irreconocimiento entre los participantes, aquel periodo en el que se inserta el novicio o pasajero para su maduración, resultó la adecuada. De esta forma observamos el descentramiento de la poeta al recluirse para inmediatamente instalarse en la liminaridad, la condición indeterminada: donde se ha dejado de ser, pero todavía no se llega a ser. Lo cual favoreció a la resolución para determinar si el objetivo resultaba afortunado o desafortunado. Sin embargo, antes de poder llegar a una respuesta definitiva, requerimos de un último análisis a los poemas, puesto que había otro elemento clave para asirla, a saber: la lucidez.

Fue así que tuvimos ante nosotros un último elemento para resolver la situación de la poeta; recordemos que nuestro trabajo se basó en valores pragmáticos antes que en semánticos o

estéticos. Poemas como La palabra que sana, 1 de Árbol de Diana, Contemplación... presentaron, precisamente, esta lucidez que mencionamos en las enunciaciones del sujeto lírico. Teniendo en claro a los participantes, el lugar de la comunicación, las fuerzas ilocucionarias menores, el movimiento antinómico en el que se funda la relación entre los participantes, y el descentramiento que experimenta la poeta para permitir la aparición del sujeto lírico, sólo nos quedaba determinar el resultado de la fuerza ilocucionaria primaria. Así, recurrimos específicamente al ritual de pubertad femenino entre los ndembu, el *nkang'a*. Esto debido al procedimiento al que se somete la novicia para la transformación de su estado actual al esperado: su madurez sexual. Si bien recordamos, la novicia debe tenderse envuelta con una manta al pie de un joven renuevo de *mudyi* durante un día completo sin mover un solo músculo. De tal manera que observamos un comportamiento semejante con el de la poeta al momento de inaugurar el espacio poético-liminar en el que nace al sujeto lírico y dobles. Ella, al igual que la joven ndembu, deja su cuerpo (empírico) para ser en el espacio que inaugura. Ahora bien, dicho lugar en el que permanece lo correspondimos con el Árbol de Diana; lo cual nos permitió solucionar la manera en la que las enunciaciones la afectaron. Contemplando que la fuerza primaria tendió al deseo por entrar al jardín, lugar habitable, tal que propició al hacer del mismo y que no fue otro que el espacio poético-liminar pero irreconocido; atendiendo, además, a una de las definiciones que brinda Paz para el árbol de Diana, obtuvimos que aquel salto de sí misma hacia el espacio poético-liminar en calidad de pasajera lo repite, de manera diferente, el sujeto lírico en su interacción con los dobles, es decir, ejecutan ritos menores en los que, como vimos desde nuestro segundo capítulo, conllevan una transformación a nivel ontológico en dos momentos: morir para nacer en una forma nueva, de modo que el árbol de Diana se corresponda con el lugar de morir, *mudyi*, y el habitar el jardín irreconocido con esa nueva forma a la que nace.

Tengamos presente, por último, que para este drama poético se requirió de la participación de dobles, no únicamente identificados en la segunda persona gramatical, sino también en una tercera. Enseguida, para garantizar el espacio poético-liminar, fue necesario la presencia de dos elementos fundamentales: 1) el irreconocimiento entre el sujeto lírico con los dobles, y 2) el saber necesario parcial y efímero sobre el motivo oculto de las enunciaciones. Decimos oculto debido a que, si en un principio la fuerza primaria pareció el deseo por arribar al jardín, ciertamente la intención bajo las enunciaciones resultó en el sacrificio de la vida actual

(mundo empírico) de la poeta en cada repetición de El acto, es decir, la muerte primera, para la inauguración del espacio poético-liminar, garantizado por un movimiento paradójico ocurrido en la relación del mago con el novicio (también, pasajero). Así entonces, obtuvimos que la fuerza ilocucionaria de la enunciación efectúa sobre quien la emite: uno mismo se hace por la palabra. Mas ello no en el sentido de constatarse, sino de transformarse: pasar de un «estado» a otro. Queda por el momento cuestionarnos si el esquema analítico, aquí aplicado: pragmático-ritual, resulta viable para el análisis, en general, de la creación poética, contemplando el trabajo realizado a los poemas de Alejandra Pizarnik como antecedente. Y yéndonos más lejos si, también, aplicaría a otros campos artísticos en el entendido de medir una suerte de fuerza impelativa de la obra de arte que actúe sobre el propio artista. Pues como notamos, desviamos nuestro enfoque, por una parte, de los valores apreciativos del lector; y por otra, el de una lectura autobiográfica de su obra; para así posibilitar los espacios de acción de Alejandra Pizarnik, de modo que pudiéramos analizar la intensidad y manera en que la enunciación, por ella inaugurada, efectuaba sobre sí misma. Entonces, proponemos de momento un enfoque mayormente pragmático, pero descartando al espectador para observar de forma mucho más nítida la relación-interacción del poeta con su obra, es decir, en su hacer poético, sin resumirse a valores meramente estéticos, sino dotado de una fuerza latente capaz de desestructurar el estado actual del mismo.

Bibliografía

- Austin, John L. “Conferencia V, VI y VIII”. *Cómo hacer cosas con palabras, palabras y acciones*. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. España: Paidós ibérica, 1990.
- Bahia, Joana. “El peso de las palabras. La importancia de la narrativa mágica en la construcción de la identidad étnica y social de los pomeranos”. *La ventana* 18 de diciembre de 2003: 134-168. Web. 9 feb. 2018.
- Becció, Ana (ed.). *Alejandra Pizarnik Poesía completa*. Argentina: Lumen, 2015.
- Depetris, Carolina. “Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik”. *Mester* 2001: 35-51. Web. 19 may. 2018.
- Díaz Cruz, Rodrigo. “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”. *Alteridades* 13, 1997: 5-15. Web. 20 marzo 2018.
- Eliade, Mircea. “El espacio sagrado y la sacralización del mundo”. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil Fernández y Ramón A. Díez A. España: Paidós, 1998.
- Escobar Negri, Matilde B. “Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik”. *La Palabra* 26, enero-junio de 2015: 129-136. Web. 15 sept. 2017.
- Espinoza Elías, Diana A. “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática”. *Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje* 33, enero-junio de 2006: 65-77. Web. 7 sept. 2017.
- Fresno Ferrer, Adrián. “El infierno musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística”. *Universitat Pompeu Fabra*, 2015-2016.
- Geist, Ingrid. “La liminaridad del rito: un proceso de transformación óptica”. *Tópicos del seminario* enero-junio de 1999: 115-140. Web. 16 may. 2018.
- Gutiérrez Choquevilca, Andrea-Luz. “Máscaras sonoras y metamorfosis en el lenguaje ritual de los runas del Alto Pastaza (Amazonia, Perú)”. *Bulletin de l’institut français d’études andines* 2016: 17-37. Web. 18 may. 2018.
- Levin, Samuel. “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”. *Pragmática de la comunicación literaria*. José Antonio Mayoral (comp.). Madrid: Arco/libros, 1987.
- Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*. Trad. Teresa R. De Martin-Retortillo. Madrid: Tecnos, 1979.
- Millares, Selena. *Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: Poesía y videncia*. (s.f.): 47-52. Web. 8 sept. 2017.

- Pardo G., Alejandro N. “Discurso ritual”. *Forma y fondo* 18 enero-febrero de 2005: 138-166. Web. 10 feb. 2018.
- Pozuelo Yvancos, José M. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 2010
- . “¿Enunciación lírica?”. *Teoría del poema. La enunciación lírica*. Fernando Cabo y Germán Gullón (ed.). Amsterdam, Netherlands, 1998
- Searle, John. “La estructura de los actos ilocucionarios”. *Actos de habla, ensayo de filosofía del lenguaje*. Trad. Luis M. Valdés V. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- Sidorova, Ksenia. “Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales”. *Alteridades* 20 julio-diciembre de 2000: 93-103. Web. 20 oct. 2017.
- Turner, Victor. *La selva de los símbolos*. Trad. Ramón V. del Toro y Alberto C. Garay. México: Siglo XXI, 2013.
- Van Dijk, Teun A. “La pragmática de la comunicación literaria”. *Pragmática de la comunicación literaria*. José Antonio Mayoral (comp.). Madrid: Arco/libros, 1987
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Alianza editorial, 2008. Librosesotericos. Web. 8 may. 2019.
- Venti, Patricia. “Entre la ficción y la vida”. *La escritura invisible El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008.