

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

***EL DESEO DE LA PALABRA DE ALEJANDRA PIZARNIK: SABOTAJE Y
CONFRONTACIÓN DE LA ANTOLOGÍA***

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO (A) EN LETRAS

(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

ANA SOFÍA NEGRI VILLAMIL
(Becaria CEP-UNAM)

ASESOR:
DRA. TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY
Instituto de Investigaciones Filológicas

Fecha: Noviembre de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Enrique y María Celia
In Memoriam

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a la UNAM por la enseñanza recibida y por las múltiples opciones de desarrollo que me ha ofrecido, así como a la Coordinación de Estudios de Posgrado por la beca proporcionada que hizo posibles mis estudios de maestría.

Agradezco a mi asesora, la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, por el entusiasmo, interés e inteligencia con que me orientó y acompañó durante todo este proceso. Al Dr. James Valender por su paciente y solícita disposición ante las eventualidades que requirieron su apoyo, tiempo y sabiduría.

Quiero agradecer también a quienes, directa o indirectamente, contribuyeron en la realización de este trabajo. A mi padre y a mi hermana Lorena —sin la que nada hubiera sido posible—. A Fernando, Mónica, a Paula y Narayani. A mis amigos, todos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
<i>El deseo de la palabra. El boceto</i>	10
<i>El deseo de la palabra no canónica</i>	13
POEMAS. CONSTELACIONES Y ECOS	17
<i>El infierno musical</i>	22
<i>Extracción de la piedra de locura</i>	32
<i>Los trabajos y las noches</i>	38
<i>Árbol de Diana</i>	43
<i>Las aventuras perdidas</i>	44
<i>La última inocencia</i>	46
OTROS TEXTOS: LA CAJITA DE MÚSICA	50
<i>“En esta noche, en este mundo”</i>	53
<i>“Presencia de sombra”, “Escrito cuando sombra” y “El entendimiento”</i>	58
<i>“El hombre del antifaz azul”</i>	63
<i>“La pájara en el ojo ajeno”, “La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa”, “El textículo de la cuestión” y “Una musiquita muy cacoquímica”</i>	68
<i>“Los poseídos entre lilas”</i>	79
ALGUNOS ENSAYOS	82
<i>“Acerca de La condesa sangrienta”</i>	85
<i>“Relectura de Nadja, de André Breton”</i>	89
<i>“Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: Historias de cronopios y famas”</i>	94
<i>“Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: ‘El otro cielo’ ”</i>	97
<i>“Dominios ilícitos”</i>	100
<i>“Fragmentos de ‘Sabios y poetas’ (Acerca de ‘El gato de Chesire [sic]’ de E. Anderson Imbert)”</i>	102
<i>“Prólogo a ‘Textos de Antonin Artaud’ ”</i>	105
<i>“Prólogos a la Antología consultada de la joven poesía argentina”</i>	108
POSTFACIOS. LA MIRADA DEL LECTOR	111
<i>Algunas claves de Alejandra Pizarnik</i>	112
<i>Postfacios</i>	113
<i>“Palabras iniciales”</i>	115
CONCLUSIÓN	120
BIBLIOGRAFÍA	124
<i>Bibliografía de Alejandra Pizarnik</i>	124
<i>Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik</i>	125
<i>Bibliografía general</i>	126

Un no, a causa de ese no todo se desencadena. He de contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas. A medida que no vaya sucediendo.

A. PIZARNIK

INTRODUCCIÓN

Aunque en este estudio no pretendo profundizar en las discusiones acerca del canon literario, al hablar de una antología es imposible dejar de lado el lugar de ésta dentro de un contexto mucho más amplio, lo cual implica, en primer lugar, hablar de un canon y en segundo lugar, de una política que lo sustenta. Por ello y debido al planteamiento del que se origina el proyecto de *El deseo de la palabra*, este estudio busca replantear ciertos aspectos de la canonización de la literatura latinoamericana del siglo XX, pero, sobre todo, se enfoca en el modo en que una autora —en este caso Alejandra Pizarnik— construye (o destruye) su propia poética, siguiendo una dinámica muy diferente de la de los polos que supuestamente articulan el canon occidental.

La antología, en su definición más escueta, es una compilación de textos diversos reunidos en función de uno o varios criterios que los vinculan. Bajo ese nombre se cobijan, entonces, muy diversos tipos de selecciones: álbumes, tesoros, joyas, primaveras, florilegios, silva... Las selecciones de escritos poéticos se remontan muy atrás en el tiempo; en lengua hispánica podría decirse que el rastro va desde los manuscritos reunidos de manera personal según un cierto gusto estético, pasando por los cancioneros o romanceros distribuidos públicamente gracias a la imprenta, hasta las antologías modernas. Sin embargo, si las primeras selecciones respondían al interés de difundir modelos poéticos susceptibles de ser imitados, la antología moderna funciona a manera de registro de formas representativas de un tiempo, movimiento o tendencia determinada. Así, la antología moderna, cuyo momento cumbre se ubica en el siglo XX, se establece como elemento sustancial para la conformación de una historia de la literatura y del canon literario.

En América Latina, la formación de los estados nacionales implicó la preocupación por construir una identidad intelectual autónoma, de modo que la discusión alrededor del canon acaparó el debate literario. Si partimos del entendido de que el canon es un “orden o jerarquía que se desea aplicar a un conjunto de valores y signos”,¹ su estrecho vínculo con la forma antológica se hace más notoria. El canon, desde la perspectiva de un crítico romántico como Harold Bloom, responde a un cierto orden estético de corte universal.² Desde ese enfoque, la antología se presenta como el medio idóneo para poner ese orden en práctica. Ahora bien, así como Bloom apoya y promueve la forma del canon literario, existen aquellos que se oponen y pugnan en contra. Con el fenómeno antológico sucede lo mismo. Mientras algunas antologías pretenden delimitar y coadyuvar a la formación del canon (o contracanon) literario latinoamericano, otras se colocan en la óptica opuesta. Es decir, se perfilan como herramientas capaces de cuestionar y desestabilizar las estructuras establecidas como canónicas. Ello viene a cuenta no porque queramos comenzar una nueva discusión acerca de las premisas, contradicciones y formas en que un sector y otro se colocaron frente a lo *canónico*, sino porque ese fenómeno y su reflejo en las antologías da lugar a la creación de un libro como *El deseo de la palabra*.

La trayectoria poética de Alejandra Pizarnik (1936-1972) inicia en 1955 con la publicación de su primer poemario: *La tierra más ajena*. Durante este tiempo, el grupo surrealista formado alrededor de la figura de Aldo Pellegrini y sus revistas —desde *Qué* (1928) hasta *Boa* (1958)

¹ Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), pág. 13.

² El mismo Rafael Rojas comenta: “Alguien ha dicho que Harold Bloom, como sus maestros Walter Pater y Paul de Man, es un romántico tardío tenaz. El Romanticismo produjo la idea de que la estética era una esfera autónoma en la que se manifestaba el espíritu occidental.” En *ibid.*, págs. 13-14.

publicadas en la estabilidad política ocasionada por los golpes de estado que habían tenido lugar en 1930 y en 1943—, tendrían gran impacto en la escritura de la poeta. En 1952, aparece *A partir de cero* dirigida por Enrique Molina cuyo programa partía de la premisa de identificar la poesía y la vida a fin de establecer “un compromiso esencial que desborda ampliamente el campo de lo literario para presentarse como una conducta fundamental. [...] Cuando todos se unan para crearla [la poesía]. Entonces la vida se abrirá salvaje y pura y el hombre volverá ‘a poseer la verdad en un alma y un cuerpo’ ”.³ En esta revista participaron poetas como Antonio Porchia, Leonora Carrington, Francisco Madariaga, Olga Orozco y aparecen traducciones de autores como Antonin Artaud, Paul Éluard, Ingemar Gustaffson y André Breton.

El año de *La tierra más ajena*, fue también el año de un nuevo golpe de estado en Argentina, conocido como “Revolución libertadora”. No está de más señalar la coincidencia entre el uso que dieron los militares a la palabra “libertadora” y la creciente desconfianza que señala Horacio Salas en relación con la generación de los años sesenta:

[...] la generación del 60 descubría un nuevo lenguaje estético caracterizado por una total desconfianza hacia las formas tradicionales que sus integrantes encontraban inadecuadas para traducir una realidad cambiante, dinámica, arrolladora, cuyas pautas eran totalmente inéditas. [...] Y en todos los frentes se buscó replantear aquellas supuestas verdades que hasta entonces habían sido aceptadas como dogmas indiscutibles [...]⁴

Me atrevería a sugerir que el cambio en las formas, estaba también marcado por la desconfianza frente al lenguaje que, utilizado de forma engañosa, teñía los sucesos de la cotidianidad argentina. Más adelante, el golpe de estado de 1966 se autodenominó como “Revolución argentina”. Para entonces Pizarnik tenía ya escritos otros tres títulos: *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de*

³ Enrique Molina, “Vía Libre”, *A partir de cero* (Buenos Aires) 1, 1952. Reproducido en Graciela De Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), págs. 238 y 242.

⁴ Horacio Salas, *La generación del sesenta* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975), pág. 18.

Diana (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965), estos dos últimos, escritos casi por completo desde París. A pesar de lo anterior, Ivonne Bordelois sostiene que “Pizarnik experimentaba un fuerte rechazo por los compromisos políticos de cualquier especie. La historia de su familia judía en Polonia, diezmada sucesivamente por los nazis y por los comunistas, le otorgaba un total desinterés por cualquier clase de sacrificio en aras de una ideología correcta.”⁵ De ahí, por ejemplo, su desencuentro con el realismo romántico que se escribía entonces y que denigraba a las vanguardias y las acusaba de entorpecer la posibilidad de crear una identidad argentina al exponer un mensaje poco claro, idea que choca con la de Pizarnik desde la sola propuesta de una identidad ya no digamos argentina o no.

Ahora bien, lo que se ha mencionado hasta ahora no impidió que Alejandra Pizarnik participara de la búsqueda mencionada por Salas que, aunada a su interés por las letras, la llevó a sostener un continuo intercambio literario, la mantuvo al tanto de lo que se escribía en esta época y la llevó a simpatizar también con algunos de los escritores de su generación: la del sesenta. Entre ellos se encuentran Elizabeth Azcona Cranwell, Francisco Urondo, Leónidas Lamborghini, Juan-Jacobo Bajarlía, Francisco Pérez Perdomo y en México José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Otra característica que compartió Alejandra Pizarnik con los poetas de su tiempo fue la ruptura de las formas tradicionales de versificación. La rima y el metro fueron sustituidos por una forma menos esquematizada y de tono más cercano a la experiencia: “Escribo como puedo. Jamás sería capaz de escribir un soneto ni una apología al jardín de esa plaza. Jamás sabría componer un alejandrino ni calcular una rima. No lo lamento, pues D. M. tampoco ‘sabría’ hacer ninguno de mis poemas.”⁶ Al mismo tiempo, la influencia del surrealismo promovió la

⁵ Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia* (Guadalajara, Jalisco: Posdata editores, 2012), pág. 54.

⁶ Entrada del 7 de agosto de 1955 en Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), pág. 50.

identificación entre la literatura y la vida, a la vez que con la literatura y las artes plásticas, con lo cual el espacio visual adquirió mayor relevancia.

De forma paralela, la poesía de Alejandra Pizarnik mostró siempre una gran afinidad con la generación precedente. Poetas como Roberto Juarroz, Alberto Girri, Antonio Requeni, Julio Cortázar, Oliverio Girondo y Norah Lange en Argentina, y Rubén Vela, Juan Liscano, Juan Rulfo y Octavio Paz fuera de ella, fueron admirados tanto profesional como personalmente por la poeta. Muy posiblemente gracias a la amistad trabada con éste último, Pizarnik vivió en París de 1960 y 1964.

Esta época sería no sólo el periodo durante el cual escribiría el mayor número de textos y de donde provienen sus obras más reconocidas, sino también el espacio desde el cual colaboraría más ampliamente tanto en revistas argentinas como extranjeras y entraría en contacto con el trabajo editorial. A pesar de ello, el único trabajo fijo que mantuvo durante su estancia en París fue el de la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* publicación de orientación claramente política, a juzgar por la Editorial del primer número de la revista donde se enumeran los puntos del Manifiesto del Congreso por la Libertad de la Cultura por los cuales se regiría.⁷ Durante estos años, la atención de los intelectuales estaba centrada en el curso de la Guerra con Argelia e incluso as revistas de carácter literario, dedicaban sus páginas a debates

⁷ Algunos de esos puntos son los siguientes:

- Ninguna doctrina política o económica puede pretender determinar por sí sola el sentido de la libertad. Las doctrinas y las ideologías deben ser juzgadas según la suma de libertad real que le reconocen al individuo.
- Consideramos que la teoría y la práctica de los Estados totalitarios constituyen la peor amenaza que la humanidad ha conocido a lo largo de su historia.
- La amenaza y la neutralidad respecto de esta amenaza constituyen una traición a los valores esenciales de la humanidad y una abdicación del espíritu libre. El destino de la humanidad puede depender, durante varias generaciones, de la respuesta que demos a este desafío.

Vid. Editorial, "Libertad y universalidad de la cultura", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*.1 (marzo-mayo de 1953), pág. 4.

políticos y partidistas. No sorprende así, que Pizarnik se sintiera a disgusto con el trabajo en *Cuadernos* y que, a pesar de colaborar con algunas revistas europeas como *Courier du Centre International D'Etudes Poétiques* y *Les lettres nouvelles* o *Nouvelle Revue Française*, escribiera principalmente para revistas americanas como *Sur*, *Poesía=Poesía*, *Poesía Buenos Aires*, *Agua Viva* y *El escarabajo de oro* (Argentina), *Revista Nacional de Cultura* y *Zona Franca* (Caracas), *Diálogos* (México) cuyo interés estaba orientado a la literatura y a la traducción de autores franceses como Breton, Artaud, Éluard, Prevert, Michaux y Pavese por mencionar algunos.

Tras su regreso a Buenos Aires, Alejandra Pizarnik encontraría una industria editorial ralentizada por la censura general y progresiva que el gobierno había impuesto sobre la sociedad y que, en los círculos disidentes, empujaba hacia la literatura en función de la militancia política. Las revistas literarias correrían la misma suerte y de las muchas que se publicaban al principio de los años sesenta, sobrevivieron únicamente las más importantes como *Testigo* (1966-1972) y *Encuentro* (1966-1977) por mencionar algunas. A pesar de ello, en 1968 publicó *Extracción de la piedra de locura* y más tarde *El infierno musical* (1971). En estos poemarios, la marca de tono surrealista que orientó sus primeros trabajos se transformó e intercaló con formas del *nonsense* y la crueldad que leería en Carroll y en Artaud respectivamente y que respondían mejor a la nueva forma de sus inquietudes poéticas.

Cuando a principios de la década de los setenta, Alejandra Pizarnik (1936-1972) recibió la propuesta de Antonio Beneyto de preparar una antología de su obra, el planteamiento mismo ya parecía ir en contra de lo que una antología representa. Es decir, una compilación de textos en donde, si bien convergen el principio cronológico y el estético, el impulso canónico rige el libro en la medida en que establece una idea de poesía y por tanto, una serie de obras o autores que la sustentan.

En un principio se anunció que la antología sería publicada por la editorial española *La Esquina* que Antonio Beneyto había fundado, la cual trabajaba con textos de autores vinculados a la vanguardia. En la misma editorial, Pizarnik ya había publicado un cuadernillo titulado *Nombres y figuras. (Aproximaciones)*.⁸ La poeta —que entonces tendría ya elaborado, pero inédito, el que sería su último poemario, *El infierno musical*— accedió a publicar una selección de poemas: “mis libros están agotados y les vendría bien —creo— renacer gracias a ti”.⁹ En este primer momento, la respuesta de Alejandra Pizarnik coincide con el interés pragmático que la idea de una antología, en términos ortodoxos, le generaba. Ese “creo” que estorba a la aceptación llanamente agradecida, podría bien responder a la conciencia que tenía la poeta de las implicaciones de hacer una antología. Es decir, al igual que Lauro Zavala, ella tendría presente que:

las antologías son el ámbito por excelencia de la constitución de un canon, dentro y fuera del ámbito de la investigación universitaria. Cada propuesta antológica no sólo propone una estrategia de lectura de aquello que ha quedado necesariamente excluido, sino que también establece un criterio de valoración estética o incluso extraliteraria de los autores y textos antologados.¹⁰

Lo anterior está en función de una antología de varios autores y no de una personal. Sin embargo, de tal aseveración puede inferirse que la elaboración de una antología de autor implica, al menos, dos niveles de canonización: el primero, que involucra la trayectoria del poeta al considerar relevante una antología de su obra. Y el segundo, el que hará de los textos seleccionados en la

⁸ *Nombres y figuras. (Aproximaciones)* (1969) estaba compuesto por “Figuras del presentimiento” y “Figuras de la ausencia”, apartados que aparecerían posteriormente en *El infierno musical* de 1971. De los poemas de *Nombres y figuras*, sólo tres quedarían fuera de *El deseo de la palabra*, a saber: “Densidad”, “En la oscuridad abierta” y “La oscura”.

⁹ “Epílogo” de Antonio Beneyto en Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra*, (Barcelona: Barral Editores, 1975), pág. 252. (En adelante, todas las referencias a *El deseo de la palabra* se indicarán con las siglas *EDP*).

¹⁰ Lauro Zavala, “Minificción en México: Canonización editorial, antológica, escolar y académica”, *Hispanamérica*. (Maryland), 89 (2001), pág. 96.

antología, el canon al interior de la obra del poeta. Así, cuando Pizarnik dice “mis libros están agotados y les vendría bien —*creo*— renacer gracias a ti”¹¹, parece traslucir el conflicto que experimenta la poeta entre la posibilidad que tienen sus poemas de “renacer” y el modo en que ello se llevará a cabo. El proyecto, sin embargo, adquiere un perfil mucho más ambicioso debido al impulso de Beneyto quien, quizá sin saberlo, o ingenuamente, despierta en la poeta un verdadero interés por hacer una antología subversiva: “por mi parte” —explica Beneyto a los lectores, tiempo después de la muerte de la poeta— “sigo insistiendo en publicarle en España un volumen no sólo de poesía como ella desea, sino un volumen que rompiera las estructuras formales y ortodoxas y en el que *viéramos* a Alejandra Pizarnik íntegra”.¹² La poeta accede y sin duda, como se revisará a continuación, mantiene presentes la idea de transgredir las estructuras ortodoxas, por un lado, y por otro, la de crear un libro en el que se le pudiera *ver íntegra*.¹³ Tras la aceptación de la poeta se dio inicio al proceso de planeación, selección y quizá corrección de textos, y diseño del libro. El intercambio epistolar entre Beneyto y Pizarnik —único medio por el que se comunicaron, pues nunca se conocieron personalmente— da cuenta no sólo de las gestiones que se llevaron a cabo, sino también del entusiasmo y atención que la poeta ponía a todo lo relacionado con la antología.

Dado que una antología impone un nuevo orden de lectura, una lógica de sentido particular, no era un asunto trivial la distribución y la organización que Pizarnik planeó. No lo era incluso si lo pensamos ya no desde la estructura de una antología, sino desde el de un discurso donde la *dispositio* juega un papel crucial y determina el orden de los elementos que

¹¹ Las cursivas son mías.

¹² “Epílogo” en *EDP*, pág. 253.

¹³ Valdría la pena dejar abierta la posibilidad de que la poeta no sólo haya atendido al sentido de “totalidad” de la palabra “íntegra”, sino también al uso que refiere a una persona fiel a sus premisas personales.

intervendrán en él. En ese sentido y considerando que Pizarnik estructuró *El deseo de la palabra* en función de la premisa de “romper con las estructuras formales y ortodoxas” y para que “viéramos a Alejandra Pizarnik íntegra”, el orden y distribución de los elementos que componían la obra no debían tomarse a la ligera, pues constituían, simultáneamente un plan para contrarrestar la ortodoxia antológica y una suerte de autorretrato de la poeta. En ese sentido habría que considerar lo que al respecto señala Ruiz Casanova:

‘uno de los valores que cualquier antología debe contener es el de la coherencia’: tal *coherencia*, decía entonces, no sólo emana de los ‘criterios’ ni puede vincularse en exclusividad al concepto de ‘tradicción’ sino que ‘la única coherencia exigible es aquella que hace de la antología un libro [...], con principio y final, susceptible de resistir la lectura que hacemos de cualquier otro libro’.¹⁴

A pesar de las modificaciones que se llevan a cabo póstumamente por razones editoriales, el carácter de los textos que se incluyen en *El deseo de la palabra*, el orden y las relaciones entre ellos, sugieren que se trata de una antología heterodoxa que —tras la relectura hecha por la poeta de su propia obra— consigue “fugarse”. Es decir, la antología abandona el afán de clasificar o definir *una* poética y opta por mostrar aquello que entra en juego. El texto dramatiza una toma de conciencia, la que va adquiriendo la autora conforme realiza la lectura de su propia obra. Al mismo tiempo que va incorporando los textos ya creados, la antología los va cuestionando; es decir, la obra cuestiona a sí misma y termina por darse a la fuga. Y es que, según Rafael Rojas:

La única manera de resistir ambas tentaciones [canon y contracanon] desde una perspectiva posmoderna es el desvío, la fuga, el abandono de toda racionalidad canónica. Y ese abandono se hace posible una vez que el dispositivo mítico que construye las genealogías, que inventa tradiciones, queda al descubierto, reificado por la visibilidad de la ficción que participa en la escritura de la historia.¹⁵

¹⁴ José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos : poética de la antología poética*, (Madrid: Cátedra, 2007), pág. 21.

¹⁵ Rojas, *op. cit.*, pág. 26. En esta cita, refiere a genealogías en el sentido tradicional, es decir, en relación con las líneas de descendencias y ascendencias familiares.

Cuando Alejandra Pizarnik pensaba en la estructura del libro, contemplaba el proyecto de la siguiente manera: al principio, la entrevista “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” de Martha I. Moia. Posteriormente, una minuciosa selección de escritos, que se dividen en tres grandes bloques: poemarios ya editados, textos —principalmente poemas en prosa— inéditos o publicados aisladamente en revistas o publicaciones periódicas a los que llamó “Otros textos” y otra sección más de prosa identificada como “Algunos ensayos”, donde aparecen textos de la poeta acerca de la obra de diversos autores. Al final, iría una serie de apuntes de diferentes escritores acerca de la obra pizarnikiana considerados como postfacios. Después de lo anterior se incluiría una sucinta biografía de la poeta y su bibliografía. A todo lo anterior se sumarían, intercaladas a lo largo del libro, fotografías y dibujos seleccionadas por Pizarnik y tomadas por Martha I. Moia.

Como toda creación literaria, la antología está en función de su posterior lectura. Sin embargo, las circunstancias de dicha creación enfatizan tal actividad y privilegian el lugar del lector. En relación con las antologías poéticas colectivas, se ha dicho:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos.¹⁶

En *El deseo de la palabra* el papel del lector será crucial en todo momento. Si bien no se trata, como en la cita mencionada, de una obra colectiva, existió igualmente una reescritura de los textos de Alejandra Pizarnik orientados hacia cierta coherencia interna. Ahora bien, dado que la antología fue creada por la misma poeta, lo que se propone no es la lectura de un tercero, sino

¹⁶ Ruiz Casanova, *op. cit.*, pág. 29.

una relectura de Alejandra Pizarnik sobre sí misma. Se permite así, hacer un seguimiento de sus textos, reinventar sus escritos y, en efecto, ampliar el horizonte de expectativas de sus contemporáneos a tal grado, que en el proceso se construye una obra inédita apreciable únicamente para quien entre en *El deseo de la palabra*, no como se acude a un diccionario o enciclopedia, sino como quien lee un libro.

Para estudiar *El deseo de la palabra*, obra que constituye el corpus de este estudio, he dividido esta investigación en capítulos que corresponden, principalmente, a las mismas secciones de la antología, aunque debido a las discordancias entre el proyecto planteado por la poeta y el libro publicado, decidí incluir la entrevista en la sección correspondiente a los postfacios.

En relación con la selección de poemas, cabe destacar la relevancia de la organización de los textos. La poeta invierte el sentido cronológico habitual en una antología y comienza la selección a partir de sus más recientes publicaciones. Al realizar la revisión de este material, pongo particular atención en este rasgo que resultará fundamental en la conformación de *El deseo de la palabra*.

Al trabajar el apartado de “Otros textos”, dado que se trata de escritos inéditos, señalo la discrepancia frente a la norma antológica que consiste más bien en reunir textos previamente publicados por el autor. En ese sentido, “Otros textos” orienta *El deseo de la palabra* hacia los lindes de una obra de creación más que hacia una antología. El tono que predomina en esta sección es delirante y tiende hacia lo obscuro y la transgresión, formas que hasta entonces no se habían observado, ni en la trayectoria poética pizarnikiana ni en *El deseo de la palabra*. Se trata pues, de una sección que responde a las inquietudes más recientes de la poeta y no a su obra consagrada en años anteriores. En ese sentido, Pizarnik adopta la voz de autoridad literaria sobre

su propia obra más allá de cualquier élite dictaminadora y consagra, mediante su inclusión en la antología, textos prácticamente inéditos que han tenido poca o nula interacción con el público lector.

En el apartado que corresponde a los ensayos escritos por Alejandra Pizarnik sobre la obra de otros autores, la poeta la comenta a partir de sus propias preocupaciones e intereses. Así, si en la construcción antológica se pone en marcha, antes que nada, el proceso de lectura y relectura, es en esta sección de *El deseo de la palabra* donde ese proceso se hace más patente. Al mismo tiempo, dado que se tiene el resto de la antología a la mano, también se dilucidan algunos de los efectos de dicha operación generados al interior de la obra pizarnikiana a partir de la relectura de las obras de otros autores.

La revisión del segmento de Postfacios da pie a un análisis relacionado con la disposición de los textos y la estructura de la antología en general. A raíz de las modificaciones que el editor lleva a cabo tras la muerte de la poeta, el proyecto construido por Alejandra Pizarnik se ve alterado de manera significativa. La entrevista que debiera abrir el libro se coloca al final y de los textos de diferentes autores acerca de la obra pizarnikiana se conserva únicamente el de Octavio Paz, que se pone al principio, a modo de prólogo. Ello responde a los criterios de la editorial mas no a las premisas de *El deseo de la palabra*, con lo que se instaura, en cierta medida, una autoridad —la de la imposición editorial, crítica o de cualquier índole distinta a la del lenguaje— opuesta a la búsqueda de liberación bajo la cual se configura todo el libro.

El análisis de *El deseo de la palabra* permite vislumbrar la heterodoxia que caracteriza la obra y las formas que la autora utiliza para poner en duda tanto al sistema antológico como la posibilidad de crear un canon pizarniquiano. La paradoja consiste en recurrir a la forma antológica, para establecer un canon que se niega a sí mismo.

Al revisar la obra de Alejandra Pizarnik, es posible identificar de manera muy amplia dos grandes zonas de su escritura. Por un lado, aquellos textos que responden o coinciden con el espacio de la poeta consagrada y reconocida públicamente como tal y, por otro, los que escapan o buscan trastocar dicho espacio; los textos no consagrados. Cada uno de ellos posee ideologías y poéticas diferentes que los distinguen entre sí. Con lo anterior no hemos querido eliminar la posibilidad de elementos de transición, sino tan sólo señalar dos tendencias del marco pizarnikiano. En este sentido, retomando lo que comenta Pizarnik acerca de su búsqueda en la entrevista con Martha Moia incluida en *El deseo de la palabra*, podríamos decir que el espacio de lo canonizado responde a la indagación casi sublime de la palabra justa, mientras que lo no canónico anhela —o bien, desea— que “el poema se escriba como quiera escribirse.”¹⁷

Desde el primer libro publicado —aquel del que Pizarnik reniega—¹⁸ es posible identificar una constante exploración de la poeta en pos de la palabra exacta, la que “diga sin decir” y le permita crear “imágenes dibujadas por una voz inaudible.”¹⁹ En relación con su forma de trabajar con el lenguaje, aparece un registro en sus *Diarios* que alude a la precisión de la

¹⁷ “A. P.— Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado a mis poemas. M. I. M.— Sin embargo, ahora ya no buscas esa exactitud.

A. P.— Es cierto; busco que el poema se escriba como quiera escribirse. Pero prefiero no hablar del *ahora* porque aún está poco escrito.” “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” en *EDP*, pág. 249. Considero la frase citada en el cuerpo del texto como un *leitmotiv* de los poemarios posteriores a *Los trabajos y las noches*, donde el tema de la liberación de los escritos se hace más evidente. Me refiero a *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*.

¹⁸ *La tierra más ajena*, Botella al mar, 1955. Habrá que recordar que ese primer libro fue firmado por Flora Alejandra Pizarnik, lo que indica, de entrada, un conflicto de identidad.

¹⁹ Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik, “El poeta desinteresado”, *Sur*. (Buenos Aires), 278 (septiembre-octubre de 1962), pág. 7.

palabra a tal punto, que la concibe como punzocortante: “Escribí tres poemas. Sometí el último a una serie de retoques. Sí, es eficaz el hacerlo: se siente cada palabra como un cuchillo de doble filo.”²⁰ Más tarde, leemos “Poema” al inicio de *Los trabajos y las noches*:

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.²¹

Aquí aparece no sólo el efecto de la precisión de las palabras expresado en “la herida” sino también una conciencia del exceso (implícito en la palabra “demasiado”), que implica dicha ceremonia. En palabras de César Aira esa pureza “era para ella un concepto excesivo, que incorporaba su propio exceso”.²² Cabe señalar que esta conciencia a la que me he referido aparece después de un largo proceso durante el cual la poeta va conformando también una indagación acerca de la imagen que el lenguaje genera de sí mismo y de ella como escritora. Como se observa en “Poema”, es el poema el que modela y rige la vida como ceremonia, de tal suerte que no es de extrañar que la trayectoria que hasta entonces había recorrido Pizarnik, marcara su imagen como poeta. Así, podría decirse, por ejemplo, que con la publicación de *Árbol de Diana*, poemario marcado y enmarcado por el mismo prólogo de Octavio Paz que aparecería más tarde en *El deseo de la palabra*, se configura un sitio dentro del ámbito literario que aloja la voz pizarnikiana al mismo tiempo que la restringe. Una suerte de reconocimiento como poeta cuyo costo consiste en la adaptación a un perfil poético delimitado y aparentemente acabado que cancela cualquier posibilidad futura de replanteamiento, reestructuración o incluso, deformación.

²⁰ Entrada del viernes 1 de noviembre de 1957 en Alejandra Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 83.

²¹ *EDP*, pág. 73.

²² César Aira, *Alejandra Pizarnik*, (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2001), pág. 86.

Apenas un año después de que *Árbol de Diana* viera la luz, Alejandra Pizarnik comenzó a trabajar en un texto diferente a los que había producido hasta entonces. Me refiero a *La condesa sangrienta*. A partir de la idea de hacer un comentario de *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, Alejandra Pizarnik lleva a cabo una reescritura de la obra de la poeta francesa que problematiza no sólo el sentido de la tradición en función de la herencia familiar de Erzébet Báthory, sino que confronta y pone en juego directamente el tema de la identidad: la de la condesa, la del criminal, la del escritor y, por supuesto, la suya.²³ Con estos elementos bajo la lupa, Pizarnik comenzó a redactar los escritos que más tarde llamaría “malditos” y que dan consistencia a ciertos aspectos de su poesía —como la locura, las voces, la muerte— que hasta entonces no serían sino sombras de temas como el Amor, la Soledad y la Poesía.²⁴ ¿Qué genera la consolidación de esos otros elementos?, ¿cómo modifica eso el lenguaje y la imagen de Alejandra Pizarnik? Los textos “malditos” son, como menciona Pizarnik, textos inéditos o no recopilados en ningún libro previo que se mantenían, hasta la edición a cargo de Beneyto, en la

²³ En una carta abierta a la memoria de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy comenta: “Personalmente aún podía resistir el frenesí de tres días sin dormir, explorando juntas [*sic*] esos umbrales ilícitos donde residen Milosz-Trakl-Esenin-Paz-Nerval-Artaud-Rimbaud o la condesa Erzébet Báthory, alimentándose de jóvenes doncellas, fascinada por una amazona vampira visitándola en su lúgubre castillo cada medianoche según contaba Valentine Penrose en *La condesa sangrienta*, libro encontrado como una revelación durante tus andanzas por las librerías de viejos a orillas del Sena, en aquella París añorada hasta la desesperación” En Fernando Noy, “Amor más allá de la suerte”, *Página 12*. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2641-2012-09-28.html>> La fascinación que le generó el libro de la poeta francesa se hace patente también en sus diarios y correspondencias.

²⁴ Los textos malditos aparecerán en la antología bajo el encabezado de “Otros textos”. Se trata de “En esta noche en este mundo”, “Alguien mató algo”, “Presencia de sombra”, “Escrito cuando sombra”, “El entendimiento”, “El hombre del antifaz azul”, “La pájara en el ojo ajeno”, “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, “El textículo de la cuestión”, “Una musiquita muy cacoquímica”, “Los muertos y la lluvia”, “Una traición mística”, “A tiempo y no”, “Los poseídos entre lilas”, “Descripción”, “Una palabra”, “La canción para el yacente”, “Palabras”, “Un rostro”, “En honor de una pérdida”, “En contra”, “Buscar”, “Se prohíbe mirar el césped”, “Las uniones posibles”, “Violario”, “La verdad del bosque”, “Tragedia”, “Niña en jardín”, “Diálogos”, “Desconfianza”, “Devoción”, “Aproximaciones”, “Silencios” y “Caroline de Gunderode”.

oscuridad de lo privado.²⁵ ¿A qué se debe que Pizarnik haya decidido darles un lugar dentro de este libro? Quizá al descontento frente a la imagen que el ámbito literario y sus publicaciones habían construido de ella: “Heme aquí transformada en una distinguida poeta, galardonada y considerada como representativa de la poesía argentina. Nada más lejos de mí que esta imagen absurda.”²⁶ En relación a la inclusión de estos otros textos en *El deseo de la palabra*, vale la pena traer a colación la afirmación de Ruiz Casanova en la que menciona que “una antología poética no es sólo una opción estética, teórica, crítica o literaria, sino que precisamente por serlo es, ante todo, una opción política.”²⁷

²⁵ “Otros textos es un *Choix de textes* ‘malditos’, sea por no haber sido colectados en libro o bien por ser inéditos.” En Antonio Beneyto y Alejandra Pizarnik, *Dos letras. Epistolario 1969-1972. Correspondencia de la poeta con el escritor/pintor Antonio Beneyto* [Ebook, AZW], 2011. Pant. 858/1510.

²⁶ Entrada del 23 de septiembre de 1968. En Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 460.

²⁷ Ruiz Casanova, *op. cit.*, pág. 22.

POEMAS. CONSTELACIONES Y ECOS

en nostalgique je vagabondais par l'infini
CAROLINE DE GUNDERODE

Esta sección de la antología, a pesar de ser la unidad más tradicional, encuentra en *El deseo de la palabra* el modo de rebelarse y mantenerse disidente. En principio, baste advertir que, como ya anuncié, el orden de la recopilación de textos se encuentra invertido —si se considera el orden habitual de las antologías que avanzan desde las primeras creaciones hasta las más actuales.²⁸ Es decir que el recorrido por los poemas publicados por la poeta, lleva al lector desde lo más reciente de su producción, hacia lo más antiguo; lo que Walter Benjamin llamaría la máxima brechtiana: “nunca empezar desde los buenos, viejos tiempos, sino desde éstos, miserables.”²⁹ Este rasgo habla ya de un camino a seguir: una revisión de la obra que abre la posibilidad de reelaborar el pasado literario y que, simultáneamente, define su posición en el presente.

Si, como señala Michel de Certeau en relación con la cronología histórica, “para que el relato ‘descienda’ hasta el presente, es preciso que reciba su autoridad de más arriba, de una ‘nada’ cuya fórmula nos la daba ya la *Odisea*: ‘Nadie sabe por sí mismo quién es su padre’”,³⁰ Pizarnik se rebela ante esa autoridad inicial y lleva a cabo un mecanismo inverso, más cercano a

²⁸ No es la primera vez que Pizarnik lleva a cabo la modificación temporal de sus textos. En “Diarios 1960-1961”, publicado por Pizarnik en la revista *Mito*, la organización de los textos es alterado por la poeta: “[...] si bien guardan cierta relación con las fechas del diario original, las entradas son ordenadas de modo azaroso, bajo el intento de conformar otro tipo de continuidad”. En Isaura Contreras Ríos, *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*. Tesis para obtener el grado de maestría en Facultad de Filosofía y Letras en UNAM (México: UNAM, 2011), pág. 111.

²⁹ Epígrafe inicial en Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000), pág. 11.

³⁰ Michel De Certeau, “La operación historiográfica”, *La escritura de la historia* (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993), pág. 107.

otro procedimiento mentado por Certeau, el Éxodo: “Este acontecimiento fue *lo imposible*: ruptura del *ser* hasta entonces definido por la relación entre la tierra y la elección. En lo sucesivo la nación es duelo.”³¹

Alejandra Pizarnik parte del presente y comienza una búsqueda hacia las profundidades del lenguaje. La alteración cronológica de la revisión de los poemas en la antología conduce al lector hacia sus obras más lejanas y posteriormente hacia textos más subversivos y hacia sus lecturas de otros autores. El supuesto “cero” mítico que daría origen a su escritura, se diluye entonces en una serie de elementos que ponen de manifiesto, antes que otra cosa, la búsqueda — que en Pizarnik se asemeja, como “Buscar” lo sugiere, notoriamente al duelo: “Buscar.— No es un verbo. No indica acción. No quiere decir *ir al encuentro de alguien sino yacer porque alguien no viene.*”³²

Ahora bien, si seguimos a Avelar, “todo duelo demanda una restitución, no porque se desee restaurar el estado anterior a la pérdida [...] sino más bien porque el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos.”³³ Desde esa perspectiva, el camino trazado por Pizarnik conduce en principio a establecer las condiciones del duelo, pero a través de la creación de *El deseo de la palabra*, la pérdida será restituida pues a través de la materialidad del libro se consolida un testimonio y una cripta para ofrecer un entierro simbólico a lo que aún no tenía sepultura.

³¹ Michel De Certeau, "La ficción de la historia" en *ibid.*, pág. 305. Al respecto del duelo, Idelber Avelar menciona: “Llevar a cabo el trabajo de duelo presupone, sin duda, la elaboración de un relato sobre el pasado”, en Idelber Avelar, "La escritura del duelo y la promesa de restitución" en *op. cit.*, pág. 282.

³² *EDP*, pág. 160.

³³ Avelar, *op. cit.*, pág. 283.

La antología invita a desleer lo leído leyendo, o por lo menos, a hacer conciencia del lugar desde el cual se está leyendo. A medida que el lector avanza en la lectura, se encuentra constantemente el eco de lo que ya se leyó, de tal modo que, en lugar de percibir una suerte de flujo expansivo de motivos o un desarrollo progresivo de artificios diversos —como sucedería con una lectura que siga un orden cronológico—, lo que sucede es que los poemas comienzan a dialogar entre sí y orillan al lector a voltear hacia lo leído anteriormente. El ejercicio de leer y desleer se multiplica, se prolonga y se convierte en el método primordial de construcción, lo cual coincide con la búsqueda que conlleva el deseo de la palabra (en el doble sentido de acción y de título de la obra).

Por lo anterior, se hace evidente que la selección y organización de los poemas es crucial para establecer una relación entre los temas. Es indispensable para no perder las resonancias que, como se lee en “La palabra del deseo”, constituyen una “melodía rota de mis [sus] frases.”³⁴

Pizarnik comienza el recorrido por sus poemarios desde *El infierno musical* (1971) hasta *La última inocencia* (1956) con lo que, además, deja fuera *La tierra más ajena* (1955). Para comprender las significaciones de dicha exclusión, no basta el comentario de Pizarnik donde menciona llanamente que reniega de ese libro³⁵ ni el señalamiento iluminador que ofrece Cristina Piña cuando apunta que la poeta reniega de él debido a que se trata del único libro firmado con el nombre de Flora.³⁶ Habrá que tomar en cuenta no sólo la razón por la que se omite sino lo que eso implica en la estructura total de la antología en relación con lo que la poeta transmite desde ésta.

³⁴ EDP, pág. 18.

³⁵ Beneyto y Pizarnik, *op. cit.*, pant. 854/1510.

³⁶ “[*La tierra más ajena*] es el único donde permite que persista una huella fundamental de su otro mundo, el de la familia y la escuela, ya que lo firma *Flora Alejandra Pizarnik*” en Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, (Buenos Aires: Corregidor, 2005), pág. 44.

En toda la literatura es tan determinante lo que se escribe como lo que no se escribe y en la obra de Pizarnik esta condición es crucial. La poeta argentina aprendió a leer y a escribir en la escuela judía³⁷, de tal suerte que la manera en la que se formó como lectora, sin duda quedó determinada por esa experiencia. Cabe recordar que la cultura judía no sólo pone particular énfasis en la lectura, es ésta prácticamente la condición necesaria para profesar la religión, pues el judaísmo está basado en la lectura de las Sagradas Escrituras. Ahora bien, no se trata de una lectura cualquiera sino de aquella que permite acercarse a La Torá, que “was written with letters of black fire on a surface of white fire”.³⁸ Me refiero específicamente a la lectura tanto al nivel *pashat* (el nivel literal, representado por el fuego negro, las letras) como al nivel de las ideas que se generan a partir de éste (el nivel metatextual, representado por el fuego blanco, los espacios, la hoja misma).

El tema de la oposición entre lo escrito y lo no escrito, entre la letra y el espacio, da pie a la problemática de aquello que *es* y aquello que *no es*, tanto al interior de la obra de Pizarnik como en su delimitación misma —como sucede con ese primer poemario excluido. El problema es sin duda el mayor de toda escritura y es el que compromete al lenguaje, el que da lugar a la ambigüedad y a la sospecha y en el que se sustenta la lectura irónica. Pizarnik se enfrenta incansablemente a la falla del lenguaje y de ella da cuenta en sus escritos. Cuando se trata de señalar *qué es* su obra, irremediablemente se confronta también con aquello que *no es* y en dicho enfrentamiento se genera un abismo que se presta a la ironía, al mal entendido y que resulta, no

³⁷ Vid. Piña, “A la sombra de las muchachas en flor” en *ibid.*, págs. 19-38.

³⁸ “How was the Torah written? It was written with letters of black fire on a surface of white fire, as is said: *His locks are curled and black as a raven* (Song 5:11). What is meant by *His locks are curled*? It meant that each crowned stroke on the letters of the Torah contains heaps and heaps of law” en “In the Beginning” en Samuel A. Berman (ed.), *Midrash Tanhuma-Yelammedenu with an Introduction, Notes, and Indexes*, Hoboken: Ktav, 1996, pág. 3.

sólo destructivo en su carácter tanático, sino también profundamente creativo: “Irony is sure to generate misunderstandings for the reader who is not willing to attempt to understand the text ‘on its own terms.’ But irony is also a tool that serves as a hermeneutical motor, fueling the never-ending process of understanding a text.”³⁹

En la conformación de *El deseo de la palabra* se observan modificaciones en algunos poemas que consisten, casi en su totalidad, en diversos recortes. Si asumimos que tales recortes responden a una intención por parte de la autora-antóloga, podremos comprender que dichas modificaciones eran necesarias para alcanzar aquella coherencia que se gesta desde el interior de la antología. En este caso, lo que *no es* modifica el campo de lo que *es* y cambia el sentido de los poemas que, con su nueva constitución, se relacionan de manera diferente entre sí. En cuanto al poemario excluido, habría que señalar que para nuestros fines, carece de importancia determinar la razón por la cual la poeta omite aquel primer libro de la antología, no así al acto mismo de sustracción. Con este recorte a la poesía pizarnikiana, se establece, como en el caso de los poemas en la antología, una nueva coherencia que proviene de la estructura misma. Así, las formas de una voz aún no conformada como poesía de Alejandra Pizarnik —sino como de Flora Alejandra Pizarnik— se excluye de su trayectoria y se consagra por completo al campo de lo que *no es*, delimitando a su vez, el espacio que compete a la poesía pizarnikiana y por tanto, el objeto de estudio de esta investigación. En *El deseo de la palabra*, el recorrido por la poesía de Alejandra Pizarnik se afirma sobre la “Piedra fundamental” de *El infierno musical*.

³⁹ Elizabeth Millán-Zaibert, "The Aesthetic Consequences of Antifoundationalism", *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy* (Albany: State University of New York Press, 2008), pág. 167.

EL INFIERNO MUSICAL

El infierno musical está dividido originalmente en cuatro secciones que en *El deseo de la palabra* no se conservan y los poemas se redistribuyen. En la nueva organización, el poema que abre es “Piedra fundamental”.

Este poema, de algún modo, da forma concentrada a las inquietudes pizarnikianas de sus últimos años y en cuanto tal (como sucederá con varios de los poemas de *El infierno musical*) una de las expresiones finales del recorrido por el que ha atravesado su escritura. Por tanto, situarlo al principio de la selección que corresponde a *El infierno musical* y de toda la antología, hace efectivo el carácter fundamental de la piedra. Sobre los cimientos que establezca, seguirán todos los demás poemas; lo problemático es el lugar que el poema instaure como punto de partida. El poema arranca:

No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces
Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y
hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la
entrada del tiempo.⁴⁰

El tema de las voces en Pizarnik es recurrente: a ellas alude una y otra vez en sus poemas y las culpa en sus varios cuadernos de notas o diarios: “Esperanzas en la literatura. Escribir me disgusta menos, me duele menos. Escribiría con más placer si no tuviera siempre las voces de mis padres. Creo que mis insomnios son para protegerme: tener algunas horas de silencio.”⁴¹ En esta entrada del diario, Pizarnik —que no sólo escucha voces sino que las *tiene*— hace explícita la procedencia de éstas que, al menos a nivel personal o biográfico, provienen de sus padres, más ampliamente podríamos decir: de sus ancestros. Aquí, en el primer verso del primer poema de la antología, las voces adquieren un poder fundamental o fundante. El peso de la historia, de la

⁴⁰ *EDP*, pág. 13.

⁴¹ Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 378. Entrada del 24 de agosto de 1964.

tradición, el eco de palabras ajenas que aún reverberan en la voz del texto, queda inscrito a la entrada del templo. El sitio se tambalea y la voz del texto pugna por mantenerse firme ante “la cascada de cenizas que me arrasa”.

Más adelante, se nos enfrenta ante uno de los asuntos centrales de la obra de Pizarnik: el lenguaje y su relación con el mundo: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.”⁴² Esta misma oración da cuenta del conflicto y de las formas que posee el lenguaje para evocar: “no puedo hablar” se relaciona con “nada decir” a través de “para”. Una y otra frase guardan un significado similar, sin embargo: al vincularse a través de la preposición, el sentido entero se trastoca. Ya no se trata de la ausencia de la voz, sino de la función a la que obliga “para” y a través de la cual se hace necesario decir (significar algo) al hablar (decir). He ahí la relación ardiente que resulta intransmisible: la traición del lenguaje a sí mismo y al poeta, el mal entendido y al equívoco; la inestabilidad de la palabra y del espacio que genera.

“Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria.”⁴³ Es necesario atender el tiempo pretérito en que se encuentra el verbo, pues se trata de una acción que tuvo lugar en el pasado. La búsqueda de una patria termina, pues “la música estaba más arriba o más abajo pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro”. Así, la patria se revela tan inestable como la música y en esa inestabilidad se advierte la inminencia de la liberación del individuo y el peligro que dicho acto lleva implícito. La poeta sortea el riesgo al dejar de lado el tema de la música y recupera la pregunta por la patria a través de una ausencia que la conduce hacia el poema, hacia un lenguaje perdido y la experiencia de recuperarlo en un pasado remoto.

⁴² *EDP*, pág. 14

⁴³ *Ibidem*.

A continuación aparece por primera vez, mediante el estilo directo, una de esas “voces” con un marcado carácter imperativo. Esta nueva voz —marcada incluso visualmente por las cursivas— habla de palabras “*fieles y verdaderas*”. ¿No es entonces una voz autoritaria? Al juzgar algo verdadero ¿no se está decidiendo sobre lo inteligible? Cabe entonces asumir que determinará qué entra en lo decible y lo hace aludiendo a un esquema clásico y universalmente avalado de las categorías de lo existente: el reino animal, el mineral y el vegetal. “(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...)”⁴⁴ Al dejarse llevar por la orden impuesta, la sensación resulta apacible, más aún al realizar la comparación con aquella que se debatía con la música y la patria. Así, ya no se trata únicamente de la presencia de distintas voces, sino de un *yo* dividido. La voz poética parece identificar dos modos de relacionarse con el lenguaje y establece a partir de ellos, la división del *yo*. Por un lado, la búsqueda continua, el deseo, el encuentro con lo ambiguo y por otro, el camino estable, la categoría fija. La primera opción genera vértigo e inestabilidad y a pesar de ello, aparece una intuición acerca de la patria y de su existencia *in situ* durante la construcción del poema. La segunda, se sustenta en lo apacible, en la idea de certeza. Allí, la muerte no se vive como vértigo ni crea nada nuevo, por el contrario “la muerte era decir un nombre sin cesar”⁴⁵ y el poema que se está construyendo se dibuja esta ocasión como una posible trampa.

La división del *yo* parece hasta entonces un efecto de la transformación de una persona a través de los cambios que tiene que afrontar; sin embargo, más adelante da cuenta de la misma escisión aunque ya no en función de una temporalidad ni a partir de una perspectiva causal de los acontecimientos: “Cuando el barco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo que se encabrita (¿o fue con sus

⁴⁴ EDP, pág. 15

⁴⁵ *Ibidem*.

ojos azules?).”⁴⁶ Es ella y la amazona y en otro grado de desdoblamiento, los ojos azules con los que ella aparenta, desde ese “como”, ser la amazona. También la división se da a nivel musical: “El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra.”⁴⁷ La reiteración vocálica asonante está determinada por los sonidos aa-ee-ei-aa; en la siguiente frase será ee-ee-ei-aa y cambia al final por ea-oe-e-aa. En la primera frase se asume un *yo* y en la segunda, se hace alusión a un *tú*. El fin del fraseo no constituye un cierre; por el contrario, se trata de una apertura no sólo vocal, sino también de sentido. Quizá es gracias a la apertura por lo que se hace posible el perverso juego que se establece a continuación y que da sentido —el sinsentido— a todo el poema: “Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín./ Hay un jardín.”⁴⁸

La voz que habla de su invisibilidad se enuncia en el poema, al cual adjudica ese decir y de este modo, se borra a sí misma. De ahí la pregunta que le sigue, en donde no sólo se cuestiona por el sitio en el que se halla, sino que parece buscarse a sí misma desde fuera de sí. ¿Podría ser ese fuera de sí un jardín? El jardín que se encuentra fuera de la casa y que es, sin embargo, parte de la casa? Lugar de transición entre lo interior y lo exterior, punto de encuentro y conexión con lo de afuera, con lo que no es.

“Piedra fundamental” construye la imposibilidad como cimiento; lo que *no es* como punto de partida. Sin embargo, habría que tomar en cuenta que aquello “qu’on dise comme fait reste oublié derrière ce qui est dit, dans ce qui s’entend. Cet énoncé assertif par sa forme

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

appartient au modal pour ce qu'il émet d'existence."⁴⁹ La imposibilidad, entonces, se vuelve posibilidad y lo que no es, existe. Desde esa perspectiva, la voz de "piedra fundamental" *es* en tanto se nombra a sí misma aunque sea a partir de su borramiento y de su conciencia de *no ser*. Al decir, emite su existencia y lo que permanecía fuera de escena (lo obscuro), aparece. En esta torsión de experiencias o bien, negación de existencia, se echa mano entonces de la ironía como herramienta —del mismo modo en que se utilizó en el momento mismo de plantear una antología, una obra cerrada a partir de textos abiertos— y hace manifiesto lo que *no es*: una voz. La traición del lenguaje desborda la posibilidad de traducir la experiencia y, en cambio, construye otra cosa que es en tanto discurso.

Lo expuesto hasta ahora permite observar desde la obra misma, cómo la ironía se filtra una y otra vez ante los diversos planteamientos que emergen durante la lectura. Incluso, valdría traer a colación la concepción platónica donde un discurso es *eironikos* si se muestra "apparent and not true knowledge, and if he is trained to prefer probability to truth if it will be more persuasive, [then] he becomes a 'dissembling imitator' (*eironikos mimeta*) of truth."⁵⁰ Bajo ese principio —que Platón señalaba de forma peyorativa—, cabe esperar que la ironía no sólo aparezca ocasionalmente sino que forme parte de los elementos a partir de los cuales se tejan las redes de *El deseo de la palabra*, ya que permite trabajar en esa zona ambigua y limítrofe que pone en riesgo *lo verdadero* pero también *lo falso* en favor de lo posible.

El resto de los poemas seleccionados de *El infierno musical* giran en mayor o menor medida alrededor de estos elementos que, en la consecución de cada uno, aporta matices

⁴⁹ Jaques Lacan, "Séminaire XIX: Le savoir de l'analyste/... Ou pire", *Sténotypies*. <<http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireXIX/1972.06.21.pdf>> Lo modal en el discurso lacaniano remite al silogismo modal de Aristóteles, aquél que refiere al ámbito de lo posible y no ya de lo verdadero o lo falso.

⁵⁰ Platón *apud* C. Jan Swearingen, "Rhetor and *Eiron*: Plato's Defense of Dialogue", *Rhetoric and irony : Western literacy and Western lies* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1991), pág. 67.

diferentes desde su singularidad. Tras “Piedra fundamental” que, como se ha visto, establece las bases sobre las cuales construirá el resto del seguimiento por los poemarios, se encuentra “El deseo de la palabra”, poema que da título a la antología.

Si sólo es posible desear lo que no se tiene, lo que se hace manifiesto con este poema y en el título de la antología es esa misma ausencia. Al utilizar el lenguaje para expresar que falta la palabra —que se desea y por tanto falta— se ponen en marcha una serie de mecanismos cruciales para el desarrollo de la obra.

Se establece, en principio, la ausencia como lugar desde el cual se habla y no ya como condición. Una suerte de oposición irónica frente al *locus amoenus* que entra en correlación con los “jardines prohibidos” en que su poesía abreva. Allí, en ese sitio que es, en tanto ausencia, posibilidad, sucede también lo imposible, lo indeterminado. Allí lo que *es* y lo que *no es* coexisten, como sucede en el poema “El deseo de la palabra”: “No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos” o bien “Si no vino es porque no vino”.⁵¹

Bajo ese parámetro y si se considera que el arte abre la posibilidad de preguntarse por cosas que no tienen fundamentación, Pizarnik escribe sobre lo que es al tiempo que no es, es decir, escribe sobre escribir. Así, en tanto construcción activa, no se trata de un mero producto final, del objeto acabado; se trata del proceso como parte de la misma obra de arte. Incluso, se trata de una obra de arte en tanto proceso inacabado. La experiencia, en su calidad inaprensible y contradictoria permite dar cuenta de la presencia-ausencia y se materializa al hacerla vívida mediante el decir: “Solamente hablan las doradas y de éstas no hay ninguna por aquí.”⁵² La voz de las imágenes de papel doradas aparece al mencionar que sólo ellas hablan y por tanto, aparecen ellas también aunque en seguida se les anula al decir “no hay ninguna por aquí”. Sin embargo,

⁵¹ *EDP*, pág. 16.

⁵² *Ibidem*.

aparecen nuevamente si se repara en la latente contradicción de esa frase cotidiana en la cual se niega la anulación. Así, el sitio limítrofe que ha partido de la ausencia, deja de percibirse como falta y se muestra como entidad completa. El deseo es en tanto no es; su ausencia *es* y por ello, lo trae a escena.

La última parte del poema exalta el anhelo de escribir sobre —en su acepción espacial y propositiva— el mundo y el anhelo de crear un mundo. Se introduce, no casualmente, el cuerpo como elemento de lo real.⁵³ Lo que se desea es, así, la presencia que se manifiesta cuando la ausencia se vive como totalidad y que, en ese desear, vuelve a vaciarse. Si se tiene en cuenta lo anterior, en esa zona indeterminada entre una y otra condición, se ponen en cuestionamiento también los límites entre el objeto y el no-objeto, entre lo que *es* y lo que *no es*, y de ese modo se abren zanjas que transforman tanto al objeto como lo que queda fuera de él.

Tras “El deseo de la palabra”, el horizonte que se prevé en *El deseo de la palabra* es, por decir lo menos, inquietante. Puede esperarse de la antología un constante juego de ausencias y presencias, que des-dibujan la ¿totalidad? de la obra pizarnikiana. En otras palabras cabe esperar: “un volumen que rompiera las estructuras formales y ortodoxas y en el que viéramos [cómo es imposible ver] a Alejandra Pizarnik íntegra”⁵⁴

“La palabra del deseo” aparece inmediatamente después de “El deseo de la palabra” como inversión del poema anterior, pero no como simple oposición, y en ese sentido retroceso,

⁵³ Desde una aproximación lacaniana, lo real es el registro que implica lo material, la biología y el cuerpo en su materialidad bruta. Es uno de los tres registros que permiten —junto con el simbólico, del orden del lenguaje, y el imaginario, vinculado al ámbito de las imágenes— describir todo fenómeno psicoanalítico. En ese sentido, el real se opone al imaginario y va más allá de lo simbólico. A diferencia de este último, en lo real no hay ausencia, está siempre en su lugar. Lo real es, en sí mismo, indiferenciado, no posee fisuras. Es desde lo simbólico que se introducen fisuras en lo real. *Vid.* Dylan Evans, "Real", *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, págs. 162-163.

⁵⁴ “Epílogo” de Antonio Beneyto en *EDP*, pág. 253.

sino como nueva torsión de los temas tratados. Si se partió de la palabra como ausencia detonadora del deseo, en “La palabra del deseo” la condición preexistente detona la palabra, o bien, la emite: “yo no quiero decir, yo quiero entrar”.⁵⁵ La imposibilidad frente a lo tangible, la perenne “inminencia sin destinatario” aísla a la voz poética en su búsqueda constante de lo corpóreo. El incansable sujeto deseante —cuya manifestación es la palabra— permanece ensimismado tratando de encontrar las formas de aquello que desea: “Ya no soy más que un adentro”,⁵⁶ dirá en “Los de lo oculto” la voz poética. Nuevamente, en “La palabra del deseo” se sugiere que decir, si bien no crea, permite seguir el contorno de lo deseado: “La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases”⁵⁷ ¿Será entonces que bajo esa misma introyección se genera un lenguaje inaccesible para cualquier otro, algo así como el lenguaje de la experiencia que se muestra y se ordena en el quiebre de esas frases rotas?

En “Nombres y figuras” la identidad se duplica, se vuelve lenguaje y el discurso se interioriza en un escenario immaculado y por tanto estático que promueve un “doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso.”⁵⁸ La imagen, en efecto, bien concuerda con una penitencia a través de la cual se escinde esa “primera persona del singular”⁵⁹ y lo deseante aparece como lujurioso en un entorno que se rige por el estatismo de las muñecas. ¿No se dibuja cierta semejanza entre la figura de la penitente con aquella poeta que buscaba la palabra exacta? ¿No hay en aquellos

⁵⁵ *EDP*, pág. 18.

⁵⁶ *EDP*, pág. 21.

⁵⁷ *EDP*, pág. 18.

⁵⁸ En “Nombres y figuras” se lee: “La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas, mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular” *EDP*, pág. 19.

⁵⁹ *Ibidem*.

pequeños poemas preciosos un “sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas”?⁶⁰
Alrededor de la “primera persona”, habla y se mueven otras: la que la honra y su sombra.

La metamorfosis comienza a hacerse presente y vale la pena detenerse a revisar ciertos aspectos que interesan a tal efecto.⁶¹ Hasta ahora, hemos visto únicamente poemas en prosa que en esta primera parte, correspondiente a *El infierno musical*, serán predominantes. Gradualmente se incorporarán poemas en verso libre que a partir de la selección de *Los trabajos y las noches*, como ocurre en la trayectoria pizarnikiana, serán casi por completo la única forma de sus poemas. Aparecerán también textos más reducidos y formas que oscilan entre el fragmento y el poema como unidad cerrada sobre sí misma, una puesta en práctica quizá del “doble monólogo”.⁶²

El último poema de la selección da cuenta de ello. “Cold in hand blues” parece vaticinar —en la trayectoria que se sigue en *El deseo de la palabra*— la forma que dominará más tarde la poesía de Alejandra Pizarnik. Es decir, poemas que son breves con vastas resonancias musicales por un lado y por otro, condensaciones de significados conseguidos por un lenguaje minuciosamente seleccionado que si bien detonan numerosas imágenes poéticas, se encuentran en función de cierta restricción de significados. El campo semántico así, parece acotado por la misma poeta que busca construir un espacio controlado para el lector, precioso pero dentro de los márgenes que permitan llegar a lo que la poeta quiere que se muestre y no a otra cosa.

La selección y distribución de poemas de *El infierno musical* parte de un espacio poético abierto. Los motivos y temas que en cierto modo se establecen a modo de concentración de sentidos principalmente en los tres primeros poemas, se dibujan en adelante como formas

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Utilizo la palabra metamorfosis porque en ella se mantiene también lo otro. Es decir, no se trata simplemente de un cambio, sino de una transformación lo cual hace implícita la necesidad de lo anterior para conseguir lo que se genera después.

⁶² Ver nota 58.

singulares de experiencias semejantes donde, como se lee en “La palabra que sana”, ese “lugar en que se forma el silencio”⁶³ —¿el deseo? ¿la soledad? ¿la ausencia?— comienza a ser cantado por Pizarnik. Cuando “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”,⁶⁴ lo que se desata es la posibilidad infinita frente al lenguaje y por tanto, el alcance de cada uno de los poemas.

Así, se establecen vínculos entre los poemas que permiten construir un escenario que en su definición se destruye. El templo al que se entra en “Piedra fundamental” aparecerá más adelante en *El infierno musical* como “un circo y el silencio un tambor”⁶⁵. En la conciencia manifiesta en “El deseo de la palabra” —la conciencia de que es “imposible narrar mi día, mi vía”⁶⁶— se efectúa un desdoblamiento por medio del cual la conciencia de un *yo* cautivo se hace patente, como en “Endechas”: “Aprisionada: deja que se cante como se pueda y se quiera. Hasta que en la merecida noche se cierna la brusca desocultada. A exceso de sufrimiento exceso de noche y de silencio”⁶⁷ Esta exhortación a una modificación tan crítica —en el sentido de revisión y también de situación límite— como la que se realiza en la forma de creación, se vio anteriormente en “Piedra fundamental” y aparece de modo más explícito en “Gesto para un objeto”: “Antiguamente mis ojos buscaron refugio en las cosas humilladas, desamparadas, pero en amistad con mis ojos he visto, he visto y no aprobé.”⁶⁸ Ver da sentido a los ojos, aunque ello implique la desaprobación de lo visto.

⁶³ *EDP*, pág. 19.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ “Signos” en *EDP*, pág. 21.

⁶⁶ *EDP*, pág. 16.

⁶⁷ *EDP*, pág. 25.

⁶⁸ *EDP*, pág. 22.

EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA

Así como “Cold in hand blues” anticipa las formas por venir, “Sortilegios”, poema con el que se abre el apartado de *Extracción de la piedra de locura*, lleva en el mismo título la forma adivinatoria de lo que habrá de venir y por tanto, genera una expectativa hacia el futuro. El texto, sin embargo, debido a la casi total falta de signos de puntuación, da la impresión de ser el discurso de un autómatas que da cuenta de un suceso traumático, es decir, en tiempo pretérito. Así, como sucede en el ordenamiento que Pizarnik sigue de sus poemas —de los más recientes a los que fueron escritos con anterioridad— se lee el futuro como experiencia pasada y la búsqueda se llevará a cabo ya no en los confines de una linealidad histórica, sino en un modo más cercano a la lectura que Foucault hace de la genealogía nietzscheana:

... no será por tanto partir a la búsqueda de su ‘origen’, minusvalorando como inaccesibles todos los episodios de la historia; será por el contrario ocuparse en las meticulosidades y en los azares de los comienzos; prestar una escrupulosa atención a su derrisoria malevolencia; prestarse a verlas surgir quitadas las máscaras, con el rostro del otro; no tener pudor para ir a buscarlas allí donde están —“revolviendo los bajos fondos”— ; dejarles el tiempo para remontar el laberinto en el que ninguna verdad nunca jamás las ha mantenido bajo su protección.⁶⁹

Ahora bien, en una lectura interpretativa de los “Sortilegios”, las damas de rojo “insumidas en mi soplo”⁷⁰ bien podrían ser formas materializadas de esas voces tan presentes en la poesía de Pizarnik —en los poemarios más tardíos de la poeta— y el rey, asesinado por ellas, el deseo. Arriesgo tal interpretación en la medida en que Pizarnik dice quedar en perpetua posesión. Si son las voces las que la poseen, es en tanto carece del deseo que la conduzca a una búsqueda y por tanto, hacia una voz propia.

⁶⁹ Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia", *Microfísica del poder*, (Madrid: La Piqueta, 1980), pág. 11.

⁷⁰ *EDP*, pág. 31.

A partir de la primera mitad de los años sesenta, cuando Alejandra Pizarnik trabajaba simultáneamente en *Los trabajos y las noches*, en *La condesa sangrienta* y en los textos aislados que llamaría después “malditos”, empieza a aparecer en las anotaciones de la poeta y en sus mismos poemas, la figura de las voces como poseedoras de la voz poética: “Así ahora, me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe.”⁷¹ Las referencias registran a estas voces como las que hasta entonces habían configurado y ocupado el espacio poético de tal suerte que el deseo se mantenía mitigado en función de la voluntad de aquéllas. Ahora bien, si se acepta la interpretación propuesta anteriormente acerca de las damas rojas, se verá que, en la lectura de *El deseo de la palabra*, “Sortilegios” anticipa la futura presencia de esas voces de manera predominante en los poemas que vendrán. Ese “por venir”, sin embargo, está constituido por poemas que fueron escritos con anterioridad a “Sortilegios” de tal suerte que el mismo mecanismo que utiliza dicho poema para leer el futuro a partir de una experiencia pasada, se pone en marcha en *El deseo de la palabra*. Al trastocar los tiempos relacionados al futuro y al pasado, lo que se modifica es la esencia misma de un momento y otro. Tanto el futuro se construye de pasado como el pasado de futuro y ambos convergen en un mismo instante y así, como se muestra en “Fragmentos para dominar el silencio”, se suspende brevemente la contradicción, incluso la que existe entre decir y no decir: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.”⁷²

De una u otra manera, los poemas seleccionados de *Extracción de la piedra de locura* constituyen lo que cabe llamar fragmentos. Los más evidentes en ese sentido son aquellos que en

⁷¹ Entrada del 26 de junio de 1962. En Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 225.

⁷² *EDP*, pág. 32.

el mismo título llevan la aclaración de que se trata de pequeñas partes de una totalidad determinada, como sucede con “Noche compartida en el recuerdo de una huida (fragmentos)”, o bien, de una totalidad inexistente o al menos indeterminada como sucede con “Fragmentos para dominar el silencio”, cuya forma total no es un texto más extenso sino el lenguaje mismo. Su fragmentariedad se establece en tanto forma indeterminada y discontinua y, a pesar de ello, se sostiene en tanto se hace posible establecer vínculos entre las partes más allá de lo dicho.

Hay otros textos que poseen un título independiente pero a los que, al cotejarlos con el poemario del que provienen, cabe identificar como segmentos de un poema más extenso llamado “Extracción de la piedra de locura”. Tal es el caso de “El hermoso delirio”, “La consagración de la inocencia”, “Como una voz” y “Extracción de la piedra de la locura”. Así, el poema a partir del cual se titula el poemario en cuestión, se reelabora en *El deseo de la palabra* a partir del fragmento. No se trata, como en *Extracción de la piedra de locura* de una totalidad enunciativa aunque delirante, sino de *extractos* de esta totalidad a los cuales se les otorga un título propio y así, se les atribuye cierta unidad que no pierde, por ello, lo fragmentario. Una vez más, se trata de simultaneidad: fragmento y totalidad, ausencia y entidad completa, pasado y futuro: “Te deseas otra. La otra que eres se desea otra”⁷³, dirá la poeta en “El hermoso delirio”.

Al igual que en la selección que correspondía a *El infierno musical*, en estos poemas persiste la reflexión sobre la escritura *in situ*. Pizarnik siempre abordará el tema del lenguaje y de la poesía como parte de sus preocupaciones recurrentes; sin embargo, es en estos textos en los que la reflexión sucede en el momento en que se escribe como parte generadora de lo escrito y no como reflexión general que participa más de lo teórico que de lo práctico:

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

⁷³ EDP, pág. 33.

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.⁷⁴

En esta fracción de “El hermoso delirio”, Pizarnik lleva a cabo dos procesos cruciales para el desarrollo de su escritura. Por un lado, reconoce una forma tradicional de creación poética de la que ha participado y probablemente seguirá participando. Tanto los jardines, la luna y el mar son imágenes que aparecen recurrentemente en los poemas de Alejandra Pizarnik; por otra parte, la mención de la rosa permite al lector vincular ese mundo de la poeta con el de la poesía tradicional, la que nos llega a través de los siglos y que nos ha enseñado a interpretar la rosa como símbolo y, a estas alturas, como lugar común, con que designar la belleza. Así, al evocar la rosa, Pizarnik dialoga irónicamente no sólo con la tradición, sino con su propio quehacer en tanto poeta. En este ejercicio, lo que hace es jugar a favor de una poesía performativa. “Habla de lo que sabes”, afirma, y con ello actualiza, transgrede y da cuerpo —en toda experiencia hay un cuerpo involucrado— a una tradición que parte cuando menos del Renacimiento.

En ese sentido, Alejandra Pizarnik no se limita a repetir la tradición que la antecede, no permanece inmóvil ante ella ni la inmortaliza teóricamente. La poeta da cuenta del malestar que vive frente a la condición abstracta de la poesía y, en ese sentido, ofrece un posible testimonio de la índole irónica de su tentativa: “En el fondo yo odio la poesía. Es, para mí, una condena a la abstracción. Y además me recuerda esa condena. Y además me recuerda que no puedo ‘hincar el diente’ en lo concreto.”⁷⁵ Probablemente a causa de tal malestar, hace práctica la herencia y su herencia, en parte, proviene de los escritores románticos, aquellos que en cierto momento se preguntaron cómo entrar en contacto con lo infinito a través de una práctica finita. Aquellos que, como harían más tarde los surrealistas, llevaron la práctica estética al extremo y la homologaron

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ Alejandra Pizarnik, *Semblanza* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), pág. 271.

con la vida misma. En un procedimiento semejante, en “La consagración de la inocencia” de Pizarnik se lee:

[...] he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.⁷⁶

La poeta pone de manifiesto el riesgo de estas prácticas: “tengo miedo a causa de todas las cosas que guardo”, dirá, “no un cofre de piratas, no un tesoro bien enterrado, sino cuantas cosas en movimiento, cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan.”⁷⁷ No se trata entonces del temor a lo tangible (la noche, el mar, el jardín), sino a aquello que se desplaza, se transforma, retrocede, se adapta y modifica. En el siguiente poema, “Como una voz”, se lee: “Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte.”⁷⁸ Alejandra Pizarnik no reproduce ni se sostiene en el discurso clásico con un *yo* idealizado. La poeta se debate en y con el lenguaje a partir de la identidad que se forja en la literatura. El segundo grado que se establece al escribir sobre escribir, produce una liberación radical que la aleja de la lectura ingenua. Las discontinuidades que quedan abiertas moldean en ese sentido tanto al objeto como a ella misma:

Trabajé arduamente en estos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería.⁷⁹

⁷⁶ *EDP*, pág. 34.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *EDP*, pág. 35.

⁷⁹ Acerca de *Los trabajos y las noches* en “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” en *EDP*, págs. 249-250.

Si bien tal afirmación se refiere a la conformación de *Los trabajos y las noches*, es claro que ese proceso continuó en los poemarios que escribió después. En *El deseo de la palabra* donde, cronológicamente hablando se lee en el sentido inverso, la escritura de Alejandra Pizarnik aparece liberada antes de lo que la poeta señala y así, no será posible, en los poemas posteriores, volver a apresarla. Se puede ver entonces, que esta cronología invertida antes que regresión, implica otra forma de liberar sus textos. La libertad, propia de un sujeto deseante y no ya la exaltación del mero objeto poseído o la posibilidad de servir como intermediario de un deseo ajeno, se esparce y empapa la poesía de los primeros tiempos, inclusive si ésta no era plenamente libre al momento de su creación.

En el caso de los poemas obtenidos de la fragmentación de “Extracción de la piedra de locura” el objeto del deseo es transformado de manera tangible. La relectura y revisión del texto probablemente permite a la poeta identificar aspectos prioritarios y resaltarlos otorgándole otra orientación a cada uno de ellos.

Los poemas que no participan de ninguno de los casos antes mencionados, es decir, que no contienen en el título la indicación de que se trata de un fragmento y que tampoco formaban parte de un texto previo de la poeta, poseen en su estructura (ya sea a nivel formal o vinculados al contenido) rasgos que los colocan también dentro del perfil de los fragmentos. “Tête de jeune fille (Odilon Redon)” por ejemplo, muestra desde el título su condición fragmentaria. Al colocar entre la cabeza y el cuerpo ciertos elementos, la poeta parte la totalidad del individuo y lo abre:

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse⁸⁰

⁸⁰ EDP, pág. 38.

Así, caben en él música, lluvia, silencio y años sin dejar de lado ni a la cabeza ni al cuerpo pues, aunque este último no se recuerda a sí mismo, es recordado y por tanto está presente. En este poema se hace patente que, no por tratarse de fragmentos, se trata de entidades menores — incluso si se traslada esa idea a la literatura. Me atrevería a decir que, por el contrario, su disposición abierta le permite abarcar aspectos que, como en “Continuidad”, difuminan los “bordes dentados” que se dibujan entre el objeto y el sujeto que escribe o que lee. Aspectos como, por ejemplo, lo no dicho. Estos fragmentos, más que romper un discurso dan pie a la continuidad a través de la misma apertura que los constituye y que les permite “no nombrar las cosas por sus nombres.”⁸¹

Aquello ambivalente, contradictorio e inasible que se postuló como espacio en los poemas seleccionados de *El infierno musical* encuentra en estos siguientes una realización. En los poemas tomados de *Extracción de la piedra de locura* se enaltece el fragmento en tanto posibilidad y proceso. En tanto “parte de” podría considerarse inacabado, abierto y en ese sentido, activo; por ello la práctica adquiere un lugar como parte del discurso y, por ello, también modifica tanto al objeto como al sujeto.

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES

Según se vio anteriormente, la creación de este poemario transformó a la poeta. En *Los trabajos y las noches* dicha transformación queda reflejada en la decisión de establecer tres secciones que hacen explícita la transición poética en orden cronológico por la que atraviesa Alejandra Pizarnik.

⁸¹ EDP, pág. 45.

En la primera, los poemas poseen un tono semejante al de los poemarios escritos previamente. El mismo poema titulado “Poema”⁸² da cuenta de ello al exponer una determinada concepción del poema en donde predomina la solemnidad pero en donde, sobre todo, el *yo* se mantiene como entidad separada o independiente del lenguaje a pesar de padecer sus efectos.

Se trata de textos evocativos y misteriosos cercanos a la melancolía que, en tanto forma de duelo, se vincula con la muerte, la cual rondará el poemario completo.

La siguiente sección de *Los trabajos y las noches* contiene únicamente tres poemas que sirven a modo de transición; una suerte de réquiem por la poeta pasada como aquel que es abordado ya en “Verde paraíso”:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios⁸³

Finalmente, la tercera parte despliega las formas de una poesía liberada de la necesidad de nombrar, referir y aprehender un mundo que, en su búsqueda, crea un objeto y un sujeto nuevos.

Ejemplo de ello puede encontrarse en “Comunicaciones”:

El viento me había comido
parte de la cara y las manos.
Me llamaban ángel harapiento.
Yo esperaba.⁸⁴

La exposición del cuerpo permite al viento llevarse parte de éste y la poeta recibe a cambio el epíteto de ángel; figura sublime pero, sobre todo, dotada de las alas necesarias para desplazarse en el viento. El intercambio en que cuerpo y viento se muestran comprometidos está signado con

⁸² Ver nota 21.

⁸³ *EDP*, pág. 65.

⁸⁴ *EDP*, pág. 54.

la palabra “comunicaciones”. ¿No será entonces ese viento algo semejante al lenguaje? Pizarnik deja abiertas las posibilidades, quizá para que el lector decida si comprometerse o no.

En el apartado que contiene los poemas seleccionados de dicho poemario, tales divisiones no se hacen explícitas. La sección que abre *Los trabajos y las noches*, conformada por poemas semejantes a aquellos de la primera etapa de la carrera de Pizarnik, se encuentra —la mayor parte y siguiendo la inversión cronológica que guía la recopilación poética— al final de la sección dedicada a dicho poemario en la antología. Los poemas de la tercera sección del poemario, al recogerse en *El deseo de la palabra*, se encuentran, por tanto, al inicio de la selección. Sin embargo, aquellos poemas del apartado intermedio del poemario, en la antología aparecen desperdigados entre otros de carácter más tradicional (en la medida en que la obra de Pizarnik permite utilizar dicho término) mientras que otros más fueron reubicados. Al considerar que sólo cuatro textos fueron excluidos de la selección,⁸⁵ estas variaciones cobran mayor importancia. A través de ellas se identifican rasgos del procedimiento e intereses de la poeta, pues la redistribución de tales poemas implica una relectura en función de la ya mencionada coherencia interna.

Por un lado, la desaparición de las secciones explícitas y la dispersión de aquellos poemas de la zona intermedia, difuminan la transición al hacerla suceder a partir de los poemas mismos y no en función de marcas impresas por la poeta. Claro que, como se mencionó anteriormente, la forma en que Pizarnik nos conduce a leer en la antología difiere de la del plan de cada poemario, de tal suerte que la transición, que en *Los trabajos y las noches* funciona a modo de punto de quiebre, en *El deseo de la palabra* amplía el alcance de los poemas. Así, la experiencia escritural de la poeta en la antología sugiere una transición desde la “aprisionada” de

⁸⁵ “Quien alumbra”, “Los pasos perdidos”, “Donde circunda lo ávido” y “Despedida” formaban parte de la primera sección en el poemario.

las “Endechas” de *El infierno musical* hacia la libertad poética que en la experiencia de lectura se muestra como una forma de apertura.⁸⁶ Los poemas que se leen después del apartado de *Los trabajos y las noches* no permanecen cerrados a modo de “piedras preciosas” pues los mecanismos han sido expuestos y con ello, se ha puesto en crisis la imagen consagrada de Alejandra Pizarnik.

Por otro lado, en relación con los cambios entre poemario y antología, se encuentran escritos como “En tu aniversario” y “Revelaciones” que son reubicados entre los poemas que, por identificarlos de alguna manera, se escriben como quieren escribirse, mientras “Del otro lado”, “Mendiga voz” y “Silencios” son trasladados al sector más mesurado. Baste el caso de “Revelaciones” para revisar ciertos mecanismos de las relecturas mencionadas. Cabe señalar que en estos poemas la forma predominante es la del verso libre y el poema en prosa ha quedado atrás. En dicho texto, el espacio ocupado adquiere un lugar crucial para la realización del poema:

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.⁸⁷

El espacio entre las dos estrofas podría sugerir la silueta de una llave. Más allá de si se trata de un elemento intencional o no, ello dota al poema de un carácter casi ritual donde enunciar, *revela* la reciente creación. En relación con lo anterior, conviene tener presente algo que Pizarnik menciona al respecto de la pintura en la entrevista con Moia:

⁸⁶ “Aprisionada: alguna vez se olvidarán las culpas, se emparentarán los vivos y los muertos./ Aprisionada: no has sabido prever que su final iría a ser la gruta a donde iban los malos en los cuentos para niños./ Aprisionada: deja que se cante como se pueda y se quiera. Hasta que en la merecida noche se cierna la brusca desocultada. A exceso de sufrimiento exceso de noche y de silencio.” En *EDP*, págs. 24 y 25.

⁸⁷ *EDP*, pág. 57.

Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar mis palabras, implica una tensión que no existe al pintar.⁸⁸

En su ensayo sobre *Los trabajos y las noches*, Enrique Pezzoni acierta al señalar: “Alejandra Pizarnik está muy cerca del proverbio oriental: ‘La pintura es un poema callado y el poema es una pintura dotada de voz’. Sólo cabe un temor en el lector más adicto a sus versos: es el de que, cuando sea más intensa la visión lograda, la voz enmudezca.”⁸⁹ Lo que se manifiesta en esta afirmación es que existe en estos poemas un riesgo que no había sido tan claramente identificado. La voz poética se desplaza entre las zanjas que se abren al llevar la literatura hacia lo visual y en cuyas revelaciones se inserta la clave (o llave). Tras revisar el poema, no sorprende que la poeta haya trasladado las “Revelaciones” en la recopilación de *Los trabajos y las noches*.

Ahora bien, en el caso de los poemas que se ubicaron en sentido inverso, se trata por un lado de “Del otro lado” y “Mendiga voz”, que mantienen el afán por nombrar las cosas aún cuando se habla del silencio o de la pérdida. “Silencio”, en cambio, hace las veces de lazarillo hacia la siguiente selección poética. El poema no sólo participa de la forma sucinta y condensada que será predominante en *Árbol de Diana*, sino que anuncia, y en ese sentido casi explica, lo que le habrá de suceder.

⁸⁸ “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” en *EDP*, pág. 251.

⁸⁹ “Alejandra Pizarnik: La poesía como destino”, *Sur* (Buenos Aires) 297 (1965): 101-104. Recopilado en Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986), págs. 156-161. Valga señalar que el proverbio utilizado por el escritor y crítico argentino sería posteriormente retomado por Alejandra Pizarnik como epígrafe en “Prólogos a la Antología consultada de la joven poesía argentina” en *Quince poetas*, selec. y pról. de César Magrini (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1968) y reproducido en “Algunos ensayos” en *EDP*, págs. 243-245.

ÁRBOL DE DIANA

Como se mencionó en otro momento, *Árbol de Diana* fue la obra que catapultó a Alejandra Pizarnik dentro de las esferas literarias de la época, de tal suerte que gran parte de la imagen que se tenía de ella como poeta tiene su origen en estos escritos. Su publicación dio por terminada la época de formación de la poeta y marcó el comienzo de una búsqueda poética vital:

Pero cómo hacer real mi monólogo obsesionante, cómo transmutar en lenguaje este deseo de ser.

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura.⁹⁰

Lo anterior tiene lugar en una revisión cronológica de la trayectoria de la poeta; sin embargo, en *El deseo de la palabra* lo que sucede con los poemas de *Árbol de Diana* es que se revierte aquello que César Aira señalaba de dichos textos al decir que era como si: “se los hubiera podado de todo lo superfluo para dejar sólo lo mejor, lo que los hace poéticos, sin el andamiaje discursivo, de progresión o desarrollo”.⁹¹ La imagen de poesía encantada y exótica que prevaleció acerca de tales poemas hasta entonces —en gran medida en consecuencia del prólogo de Octavio Paz— se disipa en la lectura de *El deseo de la palabra*. Cuando se revisa “te alejas de los nombres/ que hilan el silencio de las cosas”⁹² de *Árbol de Diana* ¿no resuena ahora la propuesta de no nombrar las cosas por sus nombres? En “Extracción de la piedra de locura” la poeta mencionó: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.” De tal suerte, cuando en los poemas pertenecientes a *Árbol de Diana* se lee “explicar con palabras de este mundo/ que partió

⁹⁰ Entrada del 11 de abril de 1961, Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 200.

⁹¹ Aira, *op. cit.*, págs. 21 y 22.

⁹² *EDP*, pág. 81.

de mí un barco llevándome”⁹³, la imagen fascinante y paradójica se yuxtapone a aquella de “la imaginada pajarita”⁹⁴. La poeta había dicho antes “hablo como en mí se habla”; de tal suerte el texto de este poemario se inviste de tal afirmación y pierde el carácter condicionado para establecerse como la expresión —aunque sea contradictoria— de cierta identidad.

Con el antecedente de los poemas previos en la antología, con la figura de la “aprisionada” constantemente evocada, llegar al apartado de *Árbol de Diana* no sólo vincula al lector con esa “otra que fui”, sino que la actualiza y en ese proceso, como se ha mencionado ya, no se vuelve una presencia pasada, sino presente y poseedora, además, de las características de los otros escritos. Los textos de *Árbol de Diana* se muestran así, no ya como obras acabadas o cerradas joyas poéticas, sino como parte del proceso creativo, como andamiaje y construcción continua. De ahí quizá que los versos que en la publicación inicial aparecieron agrupados en poemas encabezados por números, aparezcan sueltos en *El deseo de la palabra*, agrupados únicamente en la medida en que el espacio en blanco acerca más a unos con otros.

LAS AVENTURAS PERDIDAS

Se ha mencionado ya que *Árbol de Diana* dio por terminada una primera etapa de formación. Habrá que entender con ello, que la poeta estableció ciertos ejes e inquietudes principales, se aproximó hacia ciertas formas poéticas y abandonó otras. Así, en *Las aventuras perdidas* pueden observarse caracteres y temas existentes en la poesía de Alejandra Pizarnik, pero que ella desatendió en pro de otras inquietudes. En ese sentido, llegar a este apartado en la lectura de la

⁹³ *EDP*, pág. 80.

⁹⁴ “La imaginada pajarita cree cantar; en verdad sólo murmura como un sauce inclinado sobre el río.” En “Noche compartida en el recuerdo de una herida” en *EDP*, pág. 41.

antología es en cierto modo recobrar “un lenguaje perdido” desde “Piedra fundamental”.⁹⁵ Los poemas seleccionados por la poeta, aunque poseen menos soltura y dominio del lenguaje, mantienen viva la incertidumbre que da pie al principal rasgo de estos textos: la posibilidad. Esto se ve enfatizado ante las modificaciones a las que muchos de ellos son sometidos. En la mayoría de los casos, se trata de la eliminación de una última estrofa de carácter conclusivo o determinante. “Tiempo”, por ejemplo, se presenta de la siguiente manera:

Ya [*sic*] no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.⁹⁶

Al poema que aparece en *Las aventuras perdidas* se le ha eliminado lo siguiente: “Mi infancia y su perfume/ a pájaro acariciado.” Por un lado, el poema se vuelve más contundente en esta nueva forma y por otro, mantiene abiertos los horizontes lo mismo que esa “otra orilla”.

Los textos seleccionados de *Las aventuras perdidas* recuperan los primeros planteamientos que se vieron en los textos procedentes de *El infierno musical* o de *Extracción de la piedra de la locura*. Así, en “La carencia”, la poeta hace efectivo ese lenguaje propio de quien ha habitado en el bosque:

Yo no sé de pájaros,
no conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.⁹⁷

Como puede observarse, la libertad es también un elemento importante del poema y en general, del todo el compendio de este poemario. En la lectura de la antología, previo a estos textos, se encuentra “Antes” como parte de los textos de *Los trabajos y las noches*:

⁹⁵ EDP, pág. 14.

⁹⁶ EDP, pág. 88. El primer verso debería ser: “Yo no sé de la infancia”; así aparece en Alejandra Pizarnik, *La última inocencia y Las aventuras perdidas* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1976), pág. 36.

⁹⁷ EDP, pág. 87.

bosque musical

los pájaros dibujaban en mis ojos
pequeñas jaulas⁹⁸

Al continuar la lectura, cuando se llega a los textos tomados de *Las aventuras perdidas* —que cronológicamente se escribieron *antes*—, la condición cambia. En “El despertar”, “la jaula se ha vuelto pájaro / y se ha volado”.⁹⁹ Surge en consecuencia, el miedo y la desesperanza del riesgo —quizá el riesgo de observar— que conlleva la libertad, misma que a su vez le permite “hablar como en ella se habla”. Los poemas de este apartado muestran todavía la inocencia frente al lenguaje de una poeta en ciernes y, con ello, se lleva a cabo otra propuesta dentro de los “Caminos del espejo”, texto previamente leído en la antología: “Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.”¹⁰⁰

LA ÚLTIMA INOCENCIA

Sólo cuatro poemas fueron tomados de este poemario: “Sólo un nombre”, “La enamorada”, “Noche” y “A la espera de la oscuridad”. Durante el proceso de corrección de sus poemas “Alejandra solía hablar de imágenes ciertas e imágenes falsas y aplicaba el hacha del Juicio Final sin misericordia a estas últimas”; por imágenes falsas entiéndase “fraguadas, desarraigadas, en falsa escuadra, disfrazadas.”¹⁰¹ Menciono esto pues creo que, con excepción de “Sólo un nombre”, los demás poemas fueron seleccionados por ser considerados imágenes ciertas y, en

⁹⁸ *EDP*, pág. 66.

⁹⁹ “El despertar”, vv. 2 y 3 en *EDP*, pág. 90. También aparece “La jaula se ha vuelto pájaro/ y ha devorado mis esperanzas” y “La jaula se ha vuelto pájaro/ Qué haré con el miedo” vv. 37 y 38 y 40 y 41 respectivamente en *EDP*, pág. 91.

¹⁰⁰ *EDP*, pág. 43.

¹⁰¹ Ivonne Bordelois *apud* Piña, *op. cit.*, pág. 100.

ese sentido, una faceta más de la poesía pizarnikiana. Entre ellos, tomo “Sólo un nombre” que, así como “Piedra fundamental”, contiene varios de los elementos que pondrán en funcionamiento la maquinaria pizarnikiana.

alejandra, alejandra
debajo estoy yo
alejandra¹⁰²

En este poema queda explícita la apuesta a favor del lenguaje, pues se ha colocado la identidad misma —el nombre— en el territorio del texto. La búsqueda de la poeta, el anhelo por encontrarse a sí misma, se recrea desarrollándose en el campo de la literatura. En “Sólo un nombre” es evidente la relevancia del espacio. La colocación de los versos sugiere, al tiempo que lo enuncia, un camino descendente hacia las profundidades del lenguaje en donde, aún por debajo de su propio nombre, en el fondo, se encuentra “alejandra”. Quizá ese fondo responda al lenguaje en estado puro que se refiere a sí mismo; casi un lenguaje objeto o, al menos, en práctica, performativo.¹⁰³ En ese sentido, no resulta extraño que “alejandra” aparezca siempre en letras minúsculas, pues se trata no ya de un nombre propio sino del sustantivo. Alejandra objeto, pero también Alejandra lenguaje.¹⁰⁴ Ese decir que va más allá de lo dicho y emite algo de su existencia.¹⁰⁵ Guiados por la sugerencia formulada en el título del poemario, podemos plantearnos, entonces, la posibilidad de que estamos ante lo que Alejandra Pizarnik más tarde

¹⁰² *EDP*, pág. 95.

¹⁰³ En el apartado “Otros textos” en “Una traición mística” se lee: “¿Y por qué no me quedé allí y no morí? Era el sueño de la más alta muerte, el sueño de morir haciendo el poema en un espacio ceremonial donde palabras como *amor*, *poesía* y *libertad* eran actos en cuerpo vivo.” En *EDP*, pág. 143.

¹⁰⁴ Cabe mencionar que Alejandra es el nombre que la poeta eligió para sí, de tal suerte que se invistió, en ese nombrarse, de su propio lenguaje.

¹⁰⁵ Ver nota 49.

evocaría como “la inocencia detrás de mi mirada.”¹⁰⁶ Una inocencia que responde al fondo último del *yo* y que es, por tanto, esencial: “Ni como luz ni como sombra. Una inocencia total.”¹⁰⁷

La duplicación del nombre en el primer verso podría responder a la escisión entre las diversas voces que habitan su poesía y, en ese sentido, la duplicación de “alejandra” insinúa tanto un mecanismo especular como la relevancia de la mirada. El poema completo terminará por establecer como base ese juego frente al espejo cuando la “alejandra” del fondo obtiene —en la “superficie” o el primer verso— un reflejo duplicado.

Así, en “Sólo un nombre” se encuentran varios aspectos que serán recurrentes en la obra de Pizarnik: el juego con el lenguaje que, por su parte, da pie en esta ocasión a un problema ontológico donde la identidad del sujeto lírico es puesta en tela de juicio ante la multiplicidad de voces que lo habitan; la presencia de reflejos que harán posible la identificación del sujeto; la importancia del aspecto visual del poema a través de una forma breve y fuertemente condensada y —quizá como consecuencia de la combinación de los aspectos mencionados— una tendencia hacia la reducción que está apuntando siempre hacia el silencio, en el sentido no ya del silencio como fin, sino como elemento siempre en tensión con las palabras. El silencio hace posible la estructura, ya que es gracias a esa tensión que la estructura se sostiene.

A medida que se avanza en la lectura de los poemas seleccionados por la poeta, el lector va encontrando resonancias de lo ya leído en lo que se está leyendo. Los vínculos que se establecen entre los poemas leídos anteriormente y éstos, más que un retorno al origen, muestran una y otra vez puntos de fuga de donde estallan diferentes vertientes de la escritura de Alejandra Pizarnik y la combinación entre pasado y futuro a través de la inversión cronológica genera un

¹⁰⁶ Entrada del 9 de enero de 1961 en Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 190.

¹⁰⁷ Entrada del 19 de julio de 1962 en *ibid.*, pág. 228.

espacio de intermitencias tan aceleradas, que pareciera tratarse de la presencia simultánea de ambos. Así, tanto la obsesión por emplear la palabra precisa en el momento adecuado como el anhelo de dejar que el poema se rija por su voluntad propia, forman parte simultáneamente de la poética pizarnikiana.

OTROS TEXTOS: LA CAJITA DE MÚSICA

*Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio
en la realidad verdadera. Entretanto
¿puedo decir hasta qué punto estoy en
contra?*

A. PIZARNIK

Al estudiar la poesía de Alejandra Pizarnik de forma cronológica, puede verse que hasta 1965 ésta mostraba una clara progresión estilística consecuente con los temas y motivos que la poeta iba desarrollando, a saber: el amor, la soledad, la poesía, entre otros.¹⁰⁸ En esa fecha la poeta publicó “La libertad absoluta y el horror”,¹⁰⁹ obra en prosa pensada inicialmente como reseña de *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose. Durante el proceso de creación, comenzado en 1962 cuando Pizarnik había empezado a estudiar el libro de Penrose, la poeta centró su atención en temas como el Mal, la melancolía, la locura y la muerte. De manera paralela, Alejandra Pizarnik elaboraba *Los trabajos y las noches*, donde, como se mencionó anteriormente, se hacía explícita la transformación poética a partir de tres diferentes apartados: uno de revisión a modo de mirada hacia el pasado, otro de transición y el último donde se esbozaban nuevas preocupaciones.

Desde el principio de este proceso de cambio —aproximadamente en 1962, cuando comenzó la lectura de *La comtesse sanglante*— los textos escritos por Alejandra Pizarnik presentan cada vez más un tono sarcástico, patético y grotesco, que alude siempre a la muerte o a

¹⁰⁸ Compréndase en este grupo los poemas incluidos en *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1959) y *Árbol de Diana* (1962).

¹⁰⁹ *Diálogos* (México), 1965. Las ediciones siguientes circularon bajo el título de *La condesa sangrienta*, aunque en *El deseo de la palabra* aparece como “Acerca de La condesa sangrienta”.

la locura.¹¹⁰ Coincide con ello que los textos “malditos”, aquellos que conforman el apartado de “Otros textos”, hayan sido creados casi en su totalidad, a partir de 1962. Lo anterior nos lleva a preguntarnos por el efecto que tendrían estos textos en el desarrollo o transformación poética de Alejandra Pizarnik. Si bien dentro de la obra canónica de la poeta los poemarios posteriores a 1965 registran severas modificaciones en su aproximación a los temas en contraste con las publicaciones precedentes, lo cierto es que en ellos la poeta también procura esa misma pureza a la que se hizo referencia anteriormente, al menos en cuanto al estilo y el tono.

En los textos “malditos”, Alejandra Pizarnik parece ensayar diferentes formas del lenguaje y como parte de dicha experimentación, aparecen frecuentemente expresiones señaladas como soeces, sin embargo, no pierde solidez en el camino. El rigor que antes se abocaba a la incansable búsqueda de la palabra precisa en el lugar adecuado para apuntar exactamente lo que la poeta quería señalar, se enfoca ahora a lo que en “La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa” se define como “escribir para la mierda”¹¹¹. Según Carolina Depetris: “esta nueva rutina de escritura definida por la fórmula ‘escribir para la mierda’ disloca la convención del signo y subraya el carácter imprevisible de la arbitrariedad que une significado y significante y que define cada palabra”.¹¹²

Los textos que se recogen en esta sección no responden únicamente a la obra poética publicada anteriormente (como se espera en una antología), sino que un gran número de ellos son de

¹¹⁰ Me refiero sólo a *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), dado que considero que *Los trabajos y las noches* (1965) es donde se observa la transformación de su poesía. En adelante me referiré a todos estos poemarios (desde *La tierra más ajena* hasta *El infierno musical*) como poesía canónica.

¹¹¹

¹¹² Carolina Depetris, "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética", *Iberoamericana*. (Frankfurt), núm. 31 (2008), pág. 68.

carácter inédito y, por tanto, novedosos. Como mencioné anteriormente, las antologías funcionan también como un mecanismo de preservación editorial; se canoniza y se perpetúa ese canon a través de ellas. En este caso, cuando los textos ven por primera vez la luz en una antología, su inclusión puede leerse como una deslegitimación del canon o de las autoridades que lo establecen, de suerte que se permite —con la autoridad con que la autoría (valga la redundancia) la inviste— definir el canon al interior de su poesía, aun si no ha sido avalada por la crítica. Vale la pena tener presente dicha posibilidad al leer “Otros textos”.

Ahora bien, en la misma carta en la que la poeta menciona estos escritos como malditos, se expone la forma en que serán divididas las partes de la antología. Allí, Alejandra Pizarnik separa los textos que formaron parte de poemarios anteriores de estos otros que aparecieron antes en revistas de manera aislada o en pequeños grupos. Así, se configura un bloque profundamente llamativo no sólo por el hecho de tratarse de textos inéditos y en ese sentido contradecir los “principios” de una antología, sino también por su contenido y carácter sumamente distinto al de la poesía pizarnikiana difundida hasta entonces. Es tan llamativa la disonancia de estos textos frente a los poemas que se leyeron hasta entonces en *El deseo de la palabra*, que esta sección funciona casi a modo de alerta de lectura. Aquí resuena aquello que aparece en “Algunas claves...” y permite pensar que, quizá, en estos textos se lleva a cabo de manera más contundente la premisa de que “el poema se escriba como quiera escribirse.”

A pesar de que el diseño de esta sección, como el del resto de la antología, responde a un plan minuciosamente estructurado, por razones de tiempo y espacio centraré mi atención en los textos que, creo, permiten identificar de forma más decisiva la coherencia a la que responde esta sección.

“EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO”

“En esta noche, en este mundo” aparece al principio de la sección de “Otros textos”. Además de su ubicación inaugural, son varios los elementos que apoyan aquello que señala César Aira cuando apunta el “valor de manifiesto” de este texto.¹¹³

La primera parte del poema sitúa las condiciones y conflictos de la escritura que habrá de venir. Se establece allí una situación que, como en gran parte de la poesía pizarnikiana, está narrada en tiempo presente. Comienza pues, a construirse una imagen abismal por el encadenamiento de palabras que de inmediato se anulan: “las palabras del sueño de la infancia de la muerte/ nunca es eso lo que uno quiere decir”.¹¹⁴ La forma frecuente de la poesía anterior, esa de imágenes imposibles que parecen apuntar hacia una profundidad generada por ellas mismas, es desechada en un ejercicio de negación que se perfila como nueva forma creativa: “de algo a modo de negación/ de mi horizonte de maldoror [*sic*] con su perro/ y nada es promesa/ entre lo decible/ que equivale a mentir”.¹¹⁵ Se opera una doble inversión, pues si todo lo decible equivale a mentir, también aquel verso escrito con la forma anterior es ahora parte de esta mentira premeditada; la transformación reside, entonces, en tener conciencia de ello. La aparición de Maldoror no es casual en ese sentido, pues en varias ocasiones su presencia —explícita o velada— ampara la presencia de ausencias fantasmales; invita al equívoco y a la desorientación entre lo que es y lo que no es.¹¹⁶ Quizá por eso se evoque después a uno de los personajes de la

¹¹³ Aira, *op. cit.*, pág. 41. El comentario del escritor hace referencia al manifiesto como declaración de intenciones artísticas, pero considero igualmente pertinente la acepción de manifiesto como algo que queda mostrado, en este caso, el deseo de la palabra.

¹¹⁴ “En esta noche, en este mundo”, I, vv. 2 y 3 en *EDP*, pág. 101.

¹¹⁵ *EDP*, I, vv. 11-15, pág. 101.

¹¹⁶ Esta idea se desarrollará más adelante, en relación con los textos de Sombra y en el ensayo acerca de “El otro cielo”.

literatura universal más reconocidos por ser asediado por fantasmas: el príncipe Hamlet. “El resto es silencio” —reescibe Pizarnik— “sólo que el silencio no existe”.¹¹⁷ Una vez más la tradición funciona como plataforma para llegar a un nuevo lugar. No se trata sólo de la negación, sino de la revisión y la reescritura. La convivencia entre lo existente y lo inexistente, entre lo dicho y lo no dicho y, simultáneamente, la puesta en duda de todo lo anterior.

A continuación, tenemos una suerte de *intermezzo* que sirve para sembrar un cuestionamiento:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo *agua* ¿beberé?
si digo *pan* ¿comeré?¹¹⁸

De la negativa inicial se desprenden las posibilidades a que da lugar la incertidumbre. La materialidad de un objeto, de un cuerpo (opaco), desaparece en su cualidad de palabra y configura, en su lugar, una ausencia. Decir no es, entonces, crear; decir es desear. Entre la imagen del objeto y lo inasible de su evocación, se pone en juego el deseo —la sed, el hambre— que se suscita en quien enuncia lo real ausente. Si bien no aparece el objeto, éste queda delineado no tanto por la palabra que a él refiere, sino por el marco que delinea el hueco de su ausencia.

Y entonces desarrolla la ausencia que configura el lenguaje. En esta parte de “En esta noche en este mundo” Alejandra Pizarnik evoca entidades inmateriales (alma, mente, espíritu) a las que reúne en una “conspiración de invisibilidades”.¹¹⁹ Pero de inmediato señala “ninguna palabra es visible”.¹²⁰ Esta cercanía enunciativa permite dos movimientos simultáneos y

¹¹⁷ “En esta noche, en este mundo”, I, vv. 17 y 18 en *EDP*, pág. 101.

¹¹⁸ *EDP*, II, pág. 101.

¹¹⁹ *EDP*, III, v. 6, pág. 102.

¹²⁰ *EDP*, III, v. 7, pág. 102.

aparentemente contradictorios. Por un lado, el verso final de esta estrofa puede leerse como resolución de la pregunta que le antecede. En ese sentido, alma, mente y espíritu abandonan su carácter fáptico y se yerguen como agentes lingüísticos de esa conspiración que dicta el lenguaje. Por el otro, si se coloca la palabra en un lugar semejante al de las otras entidades invisibles, se cuestiona la falsedad de la palabra, pues si la palabra es una mentira, también lo han de ser el alma, la mente y el espíritu. De lo anterior puede rescatarse una premisa esencial: Alejandra Pizarnik tiene claro que detrás de una verdad que se descubre como mentira no hay una nueva verdad, sino otra cosa. Verdad y mentira no son temas que preocupen a la poeta sino las posibilidades que abre el espacio de ambigüedades que se gesta entre, debajo, en y sobre esos dos fantasmas conceptuales.

Aparecen así las sombras, esos “recintos viscosos donde se oculta/ la piedra de la locura”¹²¹ y que llaman al *yo* del poema. Sólo ahí, en la oscuridad, al amparo del eco visual de una materialidad: “mi primera persona está herida/ mi primera persona del singular”.¹²² El *yo*, por supuesto, queda expuesto en el poema. Cuerpo y palabra se confrontan como un “cuchillo alzado en la oscuridad” que no se sabe si se empuña contra el causante de la herida o desde lo alto contra sí mismo. Víctima y agresor bien podrían ser el mismo sujeto. ¿Sujeto de qué? Tal vez de la tradición, de las sombras de obras previas que se proyectan sobre el escritor.¹²³ Y tal vez, arriesgo, el causante sea un cuchillo de doble punta y de bordes afilados imposible de asir sin herida de por medio. En seguida la súplica de una voz que proviene del *yo* del poema y sin embargo aparentemente externa: “¡oh quédate un poco más entre nosotros!” ¿Cuál es la

¹²¹ *EDP.*, III, vv. 9 y 10, pág. 102.

¹²² *EDP.*, III, vv. 14 y 15, pág. 102.

¹²³ *Vid.* Harold Bloom, "Introduction", *The anxiety of influence : a theory of poetry*, (New York: Oxford University Press, 1997), págs. 5-19.

exterioridad? ¿Será que la herida cada vez ocupa más espacio de esa primera persona? La zanja se extiende sobre las orillas que la limitan y el cuerpo cede lugar al poema que se inscribe en la materialidad de un libro. De un libro que no es sino deseo.

En esa con-fusión de cuerpo y ausencia (la ausencia que se manifiesta en el lenguaje), se producen “los deterioros de las palabras”,¹²⁴ el vértigo erótico ante la muerte. Al mismo tiempo, se reubica el lugar del conocimiento y se traslada entre las piernas, de tal suerte que recuerda que la experiencia es también una forma de conocer. “Oh mis muertos” —dice a continuación— “me los comí me atraganté”.¹²⁵ En ese conocer por la experiencia, las tradiciones pasadas son procesadas, ya no repetidas. No se debe ignorar que Pizarnik habla de “muertos”. En ese sentido, la tradición estaría representada por aquellos que vivieron en un tiempo pasado las experiencias anotadas anteriormente (la sexualidad, la escritura y la muerte); sin embargo, al día en que escribe la poeta argentina, no tienen ya vida y quizá sea por esta razón que la repetición no tenga sentido y sí la incorporación. Esta postura de la poeta ante la tradición se pone en práctica en el siguiente verso: “no puedo más de no poder más”.¹²⁶ La repetición aunque en principio parece un reflejo, lo que genera es un trayecto hacia un más allá en la profundidad del lenguaje, hacia la diversidad de voces que, como sucedió antes entre cuerpo y lenguaje, se con-funden en una “negra licuefacción”¹²⁷ y en la desujeción de esa sombra que ciertos autores proyectan sobre sus herederos.

Así, aparece una vez más Maldoror (evocado por la presencia de su perro), con lo cual se introduce, irremediabilmente, el Mal en escena. Se trata de uno de los personajes predilectos de

¹²⁴ “En esta noche, en este mundo”, IV, v. 1, pág. 102.

¹²⁵ *EDP*, IV, vv. 5 y 6, pág. 102.

¹²⁶ *EDP*, IV, v. 7, pág. 102.

¹²⁷ *EDP*, IV, v. 10, pág. 103.

la tradición literaria de los malditos y, en lo que concierne directamente a la obra pizarnikiana, quizá su relevancia y su mayor elemento de maldad consista en tratarse de un sujeto sin sujeción que no reconoce ni a Dios ni al hombre ni a ninguna de las leyes éticas o morales. Desde ese punto de vista, puede entenderse también la niña que aparece en el fragmento específico protagonizado por Maldoror y el perro. Ella, a quien Maldoror “prit d’abord pour une rose”,¹²⁸ permanece dormida ante la violación, pero despierta y trata de escapar cuando el perro repite la acción de su amo. ¿Sería pertinente esa primera impresión de Maldoror para relacionar al personaje femenino con la poesía, la rosa? De cualquier modo, poesía o no, la “niñita lautreamontiana” aparece en otros momentos de la obra de Alejandra Pizarnik y se sugiere en una serie de personajes recurrentes como la autómatas, las muñecas, la misma A. de “El hombre del antifaz azul”. En “En esta noche, en este mundo” aparece al principio Maldoror con su perro y se establece así un horizonte determinado donde Pizarnik parece tomar el lugar de la niña. La segunda vez aparece sólo el perro (quien da muerte a la niña) y con él se anula la posibilidad del poema o bien se le salva: “y el perro de maldoror [*sic*]/ en esta noche en este mundo/ donde todo es posible/ salvo/ el poema”¹²⁹

Al final, Alejandra Pizarnik parece recuperar el principio residual del arte y su carácter prescindible:

hablo en fácil hablo en difícil
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirva ni para
ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche en este mundo¹³⁰

¹²⁸ “Canto III” en Lautréamont, *Obra completa : bilingüe*, (Torrejón de Ardoz: Akal, 1988), pág. 264.

¹²⁹ “En esta noche, en este mundo”, V en *EDP*, pág. 103.

¹³⁰ *EDP*, VI, pág. 103.

Una vez más la confrontación frente a la materialidad. Al referirse a hablar fácil o difícil, se alude a la posibilidad de cierto entendimiento y, con ello, al riesgo de cerrar entidades, de tomar como cuerpo opaco el texto en una totalidad explícita. Ante este peligro latente, la voz recupera el carácter prescindible del arte y así evita cualquier impacto de la ley de mercado sobre las palabras. Lo mismo sucede con el *yo*. La herida que antes se presentó como territorio creciente de una ausencia, se manifiesta en la palabra de esa primera persona.¹³¹ El cuerpo del que provienen las palabras no está; está la voz a modo de sombra sonora y en esa aparente fragilidad perpetúa la posibilidad de ser quien es. De otra manera, el cuerpo textual, en tanto cuerpo, peligra frente a la propiedad, frente a la manipulación de los bienes materiales y frente a un canon que pudiera acapararlo. Elude el peligro gracias a la evanescencia de las palabras, a su movimiento constante, que le permite sostener las ausencias que se desplazan por el lenguaje.

Así, parece necesario que el proyecto de la antología sea inasible: sólo así se puede lograr que *El deseo de la palabra*, como libro puesto a circular en el mercado editorial y literario, no sea restringido a un espacio o a una forma. Ni siquiera por la crítica que usualmente pretende cierto dominio de los textos.

“PRESENCIA DE SOMBRA”, “ESCRITO CUANDO SOMBRA” Y “EL ENTENDIMIENTO”

Anticipadas por “En esta noche, en este mundo” y la presencia de Maldoror, aparecen las sombras; son entidades análogas al texto en tanto partícipes del conflicto entre materialidad y ausencia.¹³² Alejandra Pizarnik incluye en “Otros textos”, tres escritos de los seis que dedicó al

¹³¹ “hablo en fácil hablo en difícil”

¹³² En ese sentido la sombra se mantiene como mediador entre material e inmaterial a través de la visión, mientras el texto lo hace desde su sonoridad.

tema de las sombras y cuyo protagonista es Sombra. Estos son “Presencia de sombra”, “Escrito cuando sombra” y “El entendimiento”.

Como se revisó al respecto de “En esta noche, en este mundo”, la voz poética podría pensarse como una sombra sonora y, en ese sentido, el ser que la proyecta se juega el cuerpo que lo sostiene. Aparece así la muerte, junto con la herida y el vértigo de la zanja que abre —o al menos, se intuye su cercanía. Al respecto, Beth Zeiss cita a Julia Kristeva a la hora de organizar la intermitencia de presencias y ausencias en los poemas de Sombra a partir de la figura del fantasma, porque es allí donde sucede

... une permutation incessante des shifters. C'est dire que le procès signifiant est exploré selon toutes ses possibilités de se structurer en tant qu'acte d'énonciation (allocation), et qu'en conséquence le "je" qui normalement transcende cet acte, à force de shiftérisation et de permutation, cesse d'être une point fixe localisable mais devient multipliable selon les situations de discours.¹³³

Aunque la obra pizarnikiana está plagada de la presencia del fantasma, considero que hablar de éste como el elemento que articula lo asible y lo inasible, resulta un tanto riesgoso en la medida en que entorpece los movimientos del *yo* circunscribiendo su desplazamiento —por más amplio que sea el campo de acción— al terreno de lo fantasmal. Por otro lado, habría que atender la precisión que al respecto hace la misma Pizarnik cuando, en “Una traición mística”, escrito que también forma parte del apartado de “Otros textos”, señala: “... yo el holocausto, yo víctima propiciatoria. Su persona es menos que un fantasma, que un nombre, que vacío.”¹³⁴

Ahora bien, por tratarse de Alejandra Pizarnik, el tema de las sombras no puede dejar de aludir al palimpsesto y, por tanto, de dar cuenta de su horizonte de lecturas.¹³⁵ Si bien toda

¹³³ Julia Kristeva *apud* Beth Zeiss, "Texts of Light and Shadow: Dickens and Lautréamont in Alejandra Pizarnik's Sombra Poems", *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature*. (Nebraska), 30 2 (2006), pág. 404.

¹³⁴ “Una traición mística” en *EDP*, pág. 143.

¹³⁵ En el artículo mencionado anteriormente, Beth Zeiss trabaja también algunos de los palimpsestos presentes en los textos de Sombra.

escritura tiene como antecedente un discurso anterior —escrito o no—, este procedimiento adquiere una relevancia constitutiva en la obra pizarnikiana. Cabe mencionar al respecto la serie de cuadernos que la poeta nombró *Palais du vocabulaire*. En ellos transcribía todas aquellas citas o secciones de textos que le parecían interesantes, que le generaban inquietudes o que, por una u otra razón, quería tener a la mano. Ésta última frase puede tomarse de manera literal, pues aquello que la poeta escribía en el *Palais du vocabulaire* solía no sólo funcionar como elemento de reflexión para la posterior creación, sino que integraba, tal cual aparecía en el texto base, un nuevo texto del cual posiblemente dicho fragmento era punto de partida. Así, a pesar de la vasta información que pudiera ofrecer el *Palais du vocabulaire* acerca de las lecturas de Pizarnik y sus reflexiones inmediatas, la mayor aportación de este documento es que da cuenta de un proceso en donde el texto creado se sujeta a discursos ajenos que le preceden conformando juntos un nuevo cuerpo literario.¹³⁶ En otras palabras, a la poeta le parece bien: “que ponga un relato ajeno como modelo —o molde— y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y la misma distribución.”¹³⁷

En los textos de Sombra que aparecen en *El deseo de la palabra* subyace, de forma casi explícita, *A Christmas Carol* de Charles Dickens.¹³⁸ Si bien el orden en que se organizan muestra una progresiva tendencia a la recuperación casi textual —el casi responde sobre todo a las modificaciones a que toda traducción obliga— de fragmentos de la obra de Dickens, ello no funciona en el primero, “Presencia de sombra”.

¹³⁶ Vid. Patricia Venti, "Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html> >

¹³⁷ Entrada del 23 de mayo de 1966. En Pizarnik, *Diarios, ed. cit.*, pág. 416.

¹³⁸ Zeiss anota puntualmente las coincidencias entre el escrito de Dickens y los textos de Sombra. *Vid. Op. cit.*, págs. 423-425.

En ese caso, el hipotexto se encuentra en el canto IV de *Les Chants du Maldoror* de manera apenas sugerida por la poeta cuando menciona: “Alguien proyecta su sombra en la pared de mi cuarto. Alguien me mira con mis ojos que no son los míos.”¹³⁹ La referencia puede encontrarse en el fragmento siguiente:

Sur le mur de ma chambre, quelle ombre dessine, avec une puissance incomparable, la fantasmagorique rejection de sa silhouette racornie? [...] Qui que tu sois, défends-toi; car, je vais diriger vers toi la fronde d’une terrible accusation: ces yeux ne t’appartiennent pas... où les as-tu pris?¹⁴⁰

Basta este guiño para remitir a él y, por extensión, a “El otro cielo” de Julio Cortázar. Es decir, en este primer texto de Sombra, no sólo se plantea una situación en la que se puede percibir otra presencia —o sombra multiplicada— sino también otras tradiciones o ligas literarias a una tradición anterior. Cortázar retoma, en “El otro cielo”, la obra de Lautréamont de quien incluso toma fragmentos como epígrafes de su texto, mientras Pizarnik utiliza lo escrito por Cortázar aunque con la conciencia de la doble presencia que tal extracto implica: “Il est utile de boire un verre d’eau, avant d’entreprendre la suite de mon travail. Je préfère en boire deux, plutôt que de m’en passer.”¹⁴¹

Así, en esta entrada al laberinto especular se instaura la confusión de voces como ley primera. Al continuar la lectura hacia “Escrito cuando sombra”, no sorprenderá encontrar una serie de diálogos que, como las torres de Maldoror o como dos pares de ojos, bien podrían ser dos o cuatro¹⁴² y ante los cuales, como sugiere el poeta, “je continuai ma route, avec la fièvre au

¹³⁹ *EDP*, pág. 104.

¹⁴⁰ “Canto IV” en Lautréamont, *op. cit.*, pág. 338.

¹⁴¹ *Ibid.* pág. 328 y 330.

¹⁴² “Deux tours énormes s’apercevaient dans la vallée; je l’ai dit au commencement. En les multipliant par deux, le produit était quatre... mais je ne distinguai pas très bien la nécessité de cette opération d’arithmétique.” En *ibid.*, pág. 320.

visage, et je m'écriai sans cesse: 'Non... non... je ne distingue pas très bien la nécessité de cette opération d'arithmétique!' ”¹⁴³

El efecto que genera “Escrito cuando sombra” podría resumirse en una de las declaraciones del texto: “Desapareció tras su propia desaparición.”¹⁴⁴ Una forma modificada de hablar de una revelación cuya mostración surge del ocultamiento de su ya oculta presencia; una sombra que oculta un cuerpo, y al hacerlo, sugiere su presencia. Lo anterior puede entenderse desde el personaje que se menciona (Sombra) o bien, desde las voces que aparecen.

Aunado a lo anterior, comienza aquí la resonancia de *A Christmas Carol*. La coincidencia más relevante es aquella en la cual Pizarnik deforma ligeramente el texto de Dickens para crear un efecto diferente, para hacer su historia; para dibujar su sombra y no la de otro. En el fragmento de Dickens, gente con antorchas encendidas corre frente a los carruajes para iluminarles el camino entre la niebla. Pizarnik, en cambio, reutiliza la niebla, reemplaza las antorchas con fósforos y traslada la situación de la calle a la vida de Sombra: “Entretanto, la bruma y la oscuridad hiciéronse tan densas que Sombra caminaba por su gabinete alumbrándose con fósforos.”¹⁴⁵ En esta alusión a la obra del escritor inglés, la poeta no deja de multiplicar las dimensiones de la suya, pues al optar por el reflexivo “se” al final de “alumbrando”, abre la posibilidad no sólo de alumbrar a su alrededor (como está utilizado en *A Christmas Carol*) sino también a sí misma. Una sombra que aparece sólo por contraste con la luz y un entorno tan oscuro, que elimina las sombras. Pizarnik hace énfasis en ello al modificar el pasaje de Dickens y recupera y aprovecha la bruma que viene desde aquel libro para ocultar, tras ella, su Sombra.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *EDP*, pág. 105.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Una vez dispuesta la atmósfera de confusión, aparece “El entendimiento”. En este punto, vale la pena preguntarse a qué podría referirse Pizarnik con “entendimiento” y qué reverses habrá que sortear para entenderlo, sobre todo si consideramos lo que dice en otro poema de esta sección: “Comprendo, de nada sirve comprender, a nadie nunca le ha servido comprender, y sé que ahora necesito remontarme a la raíz de esa fascinación silenciosa...”¹⁴⁶

Para empezar, una vez más la obra de Dickens se hace presente a partir de una paráfrasis sumamente cercana a los fragmentos dickensianos que más bien se modifican en pro de la brevedad del texto de la poeta. A partir de este palimpsesto entran en juego nuevamente la confusión y la ilusión constante entre uno o más personajes y su intercambiabilidad a partir del mismo nombre —que además conlleva por sí mismo la posibilidad de ser más de uno. Sombra-sobreviviente remite al cuerpo que la proyecta, lo mismo que Sombra-que-perece. Quizá incluso sean sombra la una de la otra. Así se explicaría la falta de aflicción de la sobreviviente, pues el deceso de Sombra sólo implica una incorporación de la una en la otra. ¿Sería exagerado encontrar semejante este procedimiento al que realiza la poeta frente a los textos de Dickens?

La múltiples operaciones y direcciones que abre este texto, darían lugar más bien al “mal entendido” y leer ese malentendido quizá genere, como sombra, cierto “entendimiento” del cuerpo mudable que Pizarnik esboza.

“EL HOMBRE DEL ANTIFAZ AZUL”

A continuación, un breve relato llamado “El hombre del antifaz azul” dividido en cuatro secciones —“La caída”, “El centro del mundo”, “Cuando nada pasa” y “Relaciones sociales”— y “La conversadera”. Posiblemente se encuentran aquí las muestras más explícitas de la

¹⁴⁶ “Una traición mística” en *EDP*, pág. 143.

importancia del palimpsesto en la escritura pizarnikiana, ya que es dicha característica la que conduce el relato. A tal punto sucede lo anterior, que sin el diálogo que se establece con *Alice's Adventures in Wonderland*, las variaciones que Alejandra Pizarnik ejecuta en relación a la obra de Carroll no conseguirían el efecto que generan cuando se tiene presente dicho hipotexto.¹⁴⁷ Así, cuando la poeta cambia al conejo blanco por un hombre con antifaz azul que, en lugar de reloj consulta la hora en una pistola, el evento no es lo único que llama la atención del lector, sino también las implicaciones de la alteración.

En la obra de Carroll se cuestionan los límites entre cordura y locura, entre realidad y fantasía. En “El hombre del antifaz azul” también se hace presente tal debate, pero el tono muta hacia una forma más patética —sin que el texto pierda, por supuesto, su carácter delirante. Baste poner atención, por ejemplo, en la pistola del texto pizarnikiano. Será ésta la que determine el tiempo y el momento en que sea demasiado tarde, lo cual concuerda con las preguntas que A. se formula al final de la primera sección: “—Y qué pasa si uno no se muere? ¿Y qué muere si uno no se pasa?”¹⁴⁸

En la pluma de Pizarnik, la crítica social de Carroll regresa, una vez exteriorizada hacia el mundo, para agitar y ridiculizar los prejuicios, sobreentendidos y miedos individuales a partir de la búsqueda de A. —que se orienta por supuesto por el conflicto con la literatura y con el lenguaje. De ahí, quizá, que tome como epígrafe una de las proposiciones del llamado principio de identidad, el que corresponde a las verdades negativas: “Lo que no es, no es”. Pizarnik retuerce una vez más el sentido, pues adjudica a Heráclito una de las premisas centrales de

¹⁴⁷ En Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, pág. 37. En una nota sobre “A tiempo y no”, Ana Becciu explica que el texto “iba a constituir una de las cuatro partes de un libro. Sería, según una notita hallada entre las fichas de A. P., un homenaje a *Alice in Wonderland*.” ¿Será que “El hombre del antifaz azul” y “La conversadera” formaban parte también de ese homenaje?

¹⁴⁸ *EDP*, pág. 108.

Parménides. Aunque ambos se preocuparon por el Ser, Heráclito hablaba de un devenir, de cosas que podían ser y no ser, mientras Parménides apuntaba la existencia de un solo camino a la verdad. Con este sutil giro, lo que no es, es y lo que no es, también es. Así, se delimita lo que es, que por tanto no es. El vértigo de este razonamiento espiral se parece entonces a una caída, tras la cual, se llegará al centro del mundo.

Allí, todas las puertas están cerradas, sólo el deseo de la joven da lugar a la conformación de la paradoja entre las posibilidades que tiene dado su tamaño y la ubicación de la llave. El centro del mundo es “un bosque en miniatura” o bien, un jardín.¹⁴⁹ El deseo por internarse en el bosque la conduce a desear reducirse y por ese deseo bebe de la botella que advierte: “Bébeme y serás la otra que temes ser.”¹⁵⁰ La reducción no consigue satisfacer su deseo, pues ha dejado la llave fuera de su alcance, por lo que toma de una nueva botella cuya inscripción señala: “Bébeme y verás cosas cuyo nombre no es sonido ni silencio.”¹⁵¹ Así tiene lugar ese momento “cuando nada pasa” durante el cual, aunque suceden todo tipo de acciones desorbitadas, ella se alarga “como un poema dedicado al océano”, donde la agitación de las olas se confunde, por la inmensidad, con el estatismo. La analogía entre A. y un poema, recuerda aquello de “a book is not only a fragment of the world but itself a little world. The book is a miniaturization of the

¹⁴⁹ En “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” en *EDP*, págs. 246 y 247 se indica: “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: —“*Sólo vine a ver el jardín*”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*. [...] no quiero hablar del jardín, quiero verlo.”

¹⁵⁰ *EDP*, pág. 110. Vale la pena señalar que en los últimos años de vida, Pizarnik pide que se le llame Sasha, diminutivo ruso para Alejandra, con lo cual ella misma parece sufrir una miniaturización.

¹⁵¹ *EDP*, pág. 111. Esta serie de transformaciones bien puede semejarse a aquello que señalará más adelante en *El deseo de la palabra*: “Es preciso conocer este lugar de metamorfosis para comprender por qué me duelo de una manera tan complicada.” En “Descripción” en *EDP*, pág. 153.

world, which the reader inhabits.”¹⁵² Se hace más comprensible entonces aquello que Alejandra, había advertido y anotado años antes “Acerca de La condesa sangrienta”:

Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya “la farsa que todos tenemos que representar”.¹⁵³

Si en “El centro del mundo” el deseo se perfiló como motor y detonador de acciones, “Cuando nada pasa” trata del hastío y la ausencia de ese deseo que dominan en un ensamble donde rige la disonancia: “—Puesto que se formó por culpa de mi falta de armonía con el suceder de las cosas, la llamaré Laguna de la Disonancia.”¹⁵⁴ No ha de dejarse de lado en este punto y sobre todo en lo que respecta a *El deseo de la palabra*, que A. ha sido comparada con un poema. Un poema donde nada pasa ante la ausencia del deseo y donde “nadie escuchaba sus versos”.¹⁵⁵ Al final, sumergida en la Laguna de la Disonancia, A. se encuentra con la muñeca —personaje recurrente de la poesía pizarnikiana en el que se concentra la figura de la autómatas, del testigo constante y en cierto modo, la muerte (en vida)—, la cual transgrede su condición de observadora durante el naufragio y a continuación establecerá un diálogo con A.

La conversación se desarrolla aparte, en la orilla “donde hablaremos, aún si no se debe ni se puede.”¹⁵⁶ Es en “La conversadera” donde se comienza a desplegar aquello que Alejandra Pizarnik plantea en el poema “Extracción de la piedra de la locura”: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de

¹⁵² Susan Sontag, "Under the sign of Saturn", *Under the sign of Saturn*, (New York: Vintage Books, 1981), pág. 125.

¹⁵³ *EDP*, pág. 190.

¹⁵⁴ “El hombre del antifaz azul” en *EDP*, pág. 112.

¹⁵⁵ *EDP*, pág. 112.

¹⁵⁶ *EDP*, pág. 113.

morar en el bosque.”¹⁵⁷ Este diálogo sin pretensiones hacia un sentido preestablecido que se asienta en una zona limítrofe (la orilla), funciona, en cierto modo, como antesala para el encuentro con los textos siguientes.

Pizarnik tiende, siguiendo un camino paralelo al trazado por Carroll y al que sigue Alice, el trayecto de A. Éste último remite, en su semejanza y funcionamiento especular, a las inversiones que se llevan a cabo del otro lado del espejo en *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, secuela de *Alice’s Adventures in Wonderland*. Así, como se vio en los textos de sombra, queda comprometida una vez más la idea de unidad o totalidad en pro de un texto abierto y cuyo espacio se extiende más allá de sus páginas. Dicha apuesta, aunada a la preponderancia del palimpsesto visto no como herramienta sino como detonador del escrito, pone en duda también la posibilidad de aquello llamado “original”. Lo anterior se ve potenciado por las recurrentes menciones de ciertos textos que se suscitan en la memoria de A. en determinadas circunstancias: ante la valentía experimentada frente a la caída, *Altazor*; ante el acento incrédulamente erótico de la llave en la puertecita verde, “El intruso” de Delmira Agustini; la desolación generada tras el olvido de la llave en alturas inalcanzables, invita a T. S. Eliot desde *The Waste Land* y posteriormente, se hace presente la voz de Nadja a partir de una de las frases donde, como Breton menciona, “je retrouve le mieux le ton de sa voix et dont la résonance en moi demeure si grande.”¹⁵⁸ Los múltiples efectos y ecos que estas incrustaciones poéticas ofrecen al relato son tan amplios que me es imposible abordarlas en esta ocasión. Sin embargo, me interesa mostrar cómo Pizarnik construye una red de lecturas que amplifican el alcance de su propia voz, al tiempo que la funden con otra, que tiene a su vez una red de lecturas que le llevan a otras voces y así sucesivamente.

¹⁵⁷ EDP, pág. 36.

¹⁵⁸ André Breton, *Nadja* (París: Gallimard, 1998), pág. 116.

“LA PÁJARA EN EL OJO AJENO”, “LA BUCANERA DE PERNAMBUCO O HILDA LA POLÍGRAFA”, “EL TEXTÍCULO DE LA CUESTIÓN” Y “UNA MUSIQUITA MUY CACOQUÍMICA”

Justo a la mitad de la sección “Otros textos”, la de los malditos, se ubican estos cuatro textos que reviso en conjunto, no sólo porque se publicarían póstumamente como un solo proyecto bajo el título de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, sino porque constituyen — difícilmente por obra del azar— el centro de la antología y el epicentro del ataque pizarnikiano a la literatura y a todo elemento cultural, por consolidado que éste se encuentre. En ese sentido, resulta pertinente la afirmación de Marta Sierra:

La bucanera de Pizarnik es, como los bucaneros que ocuparon el Noroeste de La Española a mediados del siglo XVII, la más rebelde de todos los piratas. Como los bucaneros busca construir un espacio de civilización (una escritura) paralelo.¹⁵⁹

En estos textos Pizarnik dinamita el lenguaje y anula, por tanto, cualquier ley o autoridad que rigiera sobre él. Tras la explosión, vuelan palabras/pájaros. La poligrafía, por otro lado, se hace necesaria para captar el código que siguen los textos. Aquí vale la pena adelantar ciertas palabras de un ensayo que la poeta incorpora más adelante en la antología:

... lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual.¹⁶⁰

Bajo este procedimiento, “palabra” y “pájara” bien pueden sustituirse y al hacerlo, se obtienen al menos dos grandes efectos que derivarán exponencialmente en otros. Por un lado, las palabras adquieren la libertad para volar de un lugar a otro y una vida de la que carecían en tanto concepto

¹⁵⁹ Marta Sierra, "De caníbales, bucaneras y polígrafas: escritura, obscenidad y mutilación en Alejandra Pizarnik", *Latin American Literary Review* (Pittsburgh), 33 66 (2005), pág. 84.

¹⁶⁰ *EDP*, pág. 244.

(“palabra”). Por otro lado, junto con la vida se les otorga un cuerpo (el de un “pájaro”). Así se hace manifiesta la corporalidad del texto como elemento constitutivo del poema al tiempo que se compromete el cuerpo del lector, como esa mirada sartreana que identifica y se reconoce en el otro.¹⁶¹ La violencia proviene, por tanto, de un mecanismo de sujeción que se ha trabado meticulosamente: si el lector rechaza el texto (el cuerpo del texto), rechaza su propia corporalidad y si lo constata como cuerpo, de inmediato la palabra muda y vuelve a interrogar al lector desde su esencia simbólica. Así, el lector ya no sólo se relaciona a partir de su función como tal, sino también en lo que concierne a lo real, queda comprometido con el texto:

Oyente: permutá tu mastín por un pájaro vigilante. ¿Cómo que no? ¿Te embaraza la imaginería miniaturizante? Bueno, bueno. Inflá el pajarito con un inflador de bicicletas. ¿Preferirías duplicarlo? (Al pajarito, no al inflador). Pon un espejo en el dintel y chau. Claro es que proveerás de sendas dagas al pájaro real y a su reflejo.¹⁶²

El lector/oyente ahora leerá, no desde el ojo lector de sentidos, sino desde la mirada que experimenta aquello que aparece, lo manifiesto. Las derivaciones fluctúan entre relaciones metonímicas, cacofonías, analogías y metáforas y establecen vínculos con figuras cada vez más lejanas. Las palabras empiezan así a aletear y a evocar formas posibles desde su cuerpo; el texto mismo exhorta al lector a liberar las palabras mediante un intercambio mercantil:

Por sólo 22 \$ w/c, usted puede (usted debe) comprar un par de chorlitos, o una docena y media de pájaros bobos, o el hijo del benteveo, o una pestaña de pájaro loco, o una pajarita de papel o un pajolero, o un pijón, o un pijije, o un pájaro transparente, o un

¹⁶¹ Sartre habla de un ser-para-sí, un ser consciente de su propia existencia, que se configura únicamente bajo la mirada de otro. La mirada del otro hace consciente al que es observado de su propia existencia y, por otro lado, lo hace *objeto* de la mirada. Se percibe siendo percibido y llega a objetivarse en la misma forma en que está siendo objetivado. Si bien esta dinámica dio pie a la idea de “el infierno son los otros”, también es posible encontrar que, en el compromiso y la complicidad de la mirada, el ser-para-sí se encuentra confinado a la espacialidad y temporalidad de la simultaneidad con el otro y experimenta la sensación de ser un ser-en-sí. En Jean-Paul Sartre, “La mirada”, *El ser y la nada*, (Buenos Aires: Losada, 1993), págs. 328-395.

¹⁶² EDP, pág. 117.

pájaro aparente, o un pájaro resucitado, o un kilo de canarios (y otro de preservativos de papel picado).¹⁶³

La liberación tendrá efecto no sólo en tanto se permita la continua mutación de palabras, sino que en ese ejercicio el sentido pasa de un lugar primordial prácticamente al último sitio de consideración. Ante este procedimiento los elementos culturales, los saberes fijos, todo lo que se presume estable o central, resultan obsoletos. De ahí la soltura con que Pizarnik atenta contra estos monumentos, desde Chaplin hasta Napoleón.

El epígrafe y la dedicatoria de “La pájara en el ojo ajeno” introducen el nivel de transgresión que se habrá de efectuar en adelante. Se dedica el texto a Pietro Bacci [Aretino], autor de los *Sonetos lujuriosos*, que Alejandra Pizarnik fusiona con [Giorgio] Baffo, el poeta erótico veneciano. Entre ellos y como gesto que aparece en función de la publicación en *El deseo de la palabra*, se suma a la dedicatoria Antonio F. Molina, editor de *Papeles de son Armadans*, donde se publicó por primera vez la separata de “La pájara en el ojo ajeno”. Antes de esta dedicatoria se encuentra el siguiente epígrafe de *El libro del beso* de Ferruccio Rizzatti: “Il danaro, del buon danaro, è indispensabile”. Esta referencia al dinero vinculada con el tema y título de la obra de la que proviene sugiere el intercambio monetario que media en relación a los afectos o al menos a su expresión corporal. ¿Tal vez sea una alusión a la prostitución? Lo cierto es que lo masculino, la poesía, la sexualidad y las publicaciones quedan todos involucrados desde un principio.

Acerca de toda esta descomposición, o composición descompuesta, la misma Pizarnik anota en la separata que envía a Julio Cortázar: “Julio este textículo les parece joda. Solamente vos sabés que el más mínimo chiste se crea en momentos en que la vida est à l’hauteur de la

¹⁶³ EDP, pág. 116.

morte. Muy tuya Alejandra.”¹⁶⁴ La anotación de Pizarnik no es, en modo alguno, irrelevante. A partir de ella, los textos de *El deseo de la palabra* podrían leerse como parte de aquello que Edward W. Said llamó “estilo tardío”, si se considera que

...el estilo tardío no admite las cadencias definitivas de la muerte; sino que la muerte se aparece de un modo refractado, como ironía [...] lo irónico es que a menudo lo tardío como tema y estilo nos recuerda una y otra vez la existencia de la muerte.”¹⁶⁵

Así, el inicio de “La bucanera...” adquiere un tono patético tanto más estremecedor cuanto rebasa la mera burla:

Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad. Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal como un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina —con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda.¹⁶⁶

El lector conoce la rigurosidad con que Alejandra Pizarnik trabaja con el lenguaje, de tal suerte que eso que en ocasiones se ha visto como escritura automática se encuentra, a mi parecer, muy lejos de ésta.¹⁶⁷ Si se asumiera el factor automático de esa escritura, se estaría dejando de lado el trayecto por el cual el lenguaje se decanta en estas formas libres. No es casual que de “palabra” se llegue a “pájara” para después estallar en referencias sexuales, sonoras y aladas de todo tipo. Es cierto que hay una velocidad que remite a lo caótico, pero considero que se trata más bien de una precipitación que responde a la caída vertiginosa de las palabras por esa brecha que se abre a

¹⁶⁴ Alejandra Pizarnik, *Nueva correspondencia*, ed. cit., pág. 366.

¹⁶⁵ Edward W. Said, *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente* (México: Random House Mondadori, 2011), pág. 46.

¹⁶⁶ *EDP*, pág. 122.

¹⁶⁷ Marta Sierra menciona: “Los textos de *La bucanera...* se expresan como experimentos de escritura automática que niegan la autoridad de un sujeto concreto en la producción verbal. De allí que A., AP, representantes de la autora implícita, sean a la vez ‘polígrafas’ y ‘bucaneras’. Éstas funcionan como ‘mediums’ y a través de ellas el lenguaje fluye por el texto como si fuera una sustancia mágica.” en Sierra, *art. cit.*, pág. 81.

la “vagina de Dios” —que coincide, por cierto, con el centro de *El deseo de la palabra* (la zanja entre las hojas del libro)— y que sucede por el carácter performativo del lenguaje hacia formas liberadas, y en ese sentido, puras:

¿Y la literatura? Rotundo fracaso: Odio escribir con un nudo en la garganta pues me obliga a abstraer conceptos y a decir palabras huecas y sonoras. Mi búsqueda de un lenguaje ‘puro’ es una prueba de mi impotencia. No tengo nada que decir y si fuera menos —algo aunque sea— desdichada, no escribiría.¹⁶⁸

También queda sugerido lo anterior, aunque de manera más oscura, en el siguiente fragmento: “¡Qué damnación este oficio de escribir! Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada.”¹⁶⁹ Se vuelve enigmática la aseveración por la indeterminación que imponen las dos apariciones de “nada”. La primera vez, la palabra parece formar parte de una expresión común que prescinde del uso del verbo por su apariencia aparentemente implícita. La segunda, antecedida por “también” modifica el sentido y obliga a repensar el sentido de la primera. De haber querido decir que “no sucede nada” en la primera ocasión, no tendría lugar el uso de “también”. Ese solo movimiento trastoca y refresca las convenciones elocutivas y el sentido del fragmento. ¿Se trata del verbo nadar utilizado como desplazamiento en el fluido del lenguaje? Parece que Pizarnik se mueve en la literatura bajo las mismas formas de las que reprocha pero a consciencia, bajo ese rigor que menciona y al que aludí anteriormente. De tal

¹⁶⁸ Pizarnik coincide en ese sentido con la tradición romántica, pero mientras allí predominaba un carácter religioso referente al Uno y a lo sublime, en la autora de *La bucanera...* es el lenguaje que se muerde la cola en su intento por llegar al fondo del lenguaje: “No quiero ir nada más que hasta el fondo” estaría escrito en una nota, según refiere Cristina Piña al hablar de la muerte de la poeta. *Vid.* Piña, *op. cit.*, págs. 15 y 200. Su filiación se acerca más, por tanto, a los poetas malditos y aquí sigo la lectura de Carolina Depetris cuando señala que Alejandra Pizarnik “busca una palabra depurada de memoria, la palabra blanca, la ‘noción pura’ de Mallarmé, como único camino para alcanzar una expresión esencial del mundo y de las cosas, pero también, al igual que Mallarmé y sus compañeros de aventura, intensamente advierte la dificultad, tal vez insoluble, de tener que buscar la palabra poética ‘pura’ desde las palabras.” En Depetris, *art. cit.*, pág. 63.

¹⁶⁹ “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa” en *EDP*, pág. 123.

suerte que lo que devela es un vínculo simbiótico entre la literatura y la poeta, quien más adelante confesará: “Algunos —yo la primera— me reprochan el ‘realismo’: situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Ciertamente, la verosimilitud torna mi relación intolerable.”¹⁷⁰

El texto recurre ahora más que en ningún otro punto a la ironía como modo de representación y efecto. Al aludir al realismo, Pizarnik permite evocar tanto el realismo en términos literarios como aquel que refiere al ámbito de lo real. En el primer caso, habría que entender que dentro de un constructo literario realista, hay una búsqueda constante por esconder lo indeterminado; se describe lo determinado, pero en el margen de esa descripción, se asoman las ambigüedades que han sido omitidas. El realismo de Pizarnik tiene lugar en un grado mayor de complejidad, pues consiste en exponer eso inasible mediante un —casi podría decirse, falso— intento por esconderlo. Lo que hace realista los textos pizarnikianos es justamente esa puesta en escena de lo obscuro¹⁷¹ y a partir de esa obscenidad, se pone en juego el cuerpo, lo cual conecta y da lugar al otro sentido de “realismo”, lo que alude al ámbito de lo real.

Si se da lugar a aquello que resulta inasible, lo manifiesto queda fuera de escena y en ese sentido, puesto en duda, cuestionado. El cuerpo (tanto el de la poeta como el del lector), en tanto materialidad, queda así comprometido y se impone el cuerpo del texto, su materialidad. De este modo, el texto se hace textículo y sólo quien trabaja con la palabra y su cuerpo (el propio y el de la palabra) puede ser llamado intelectual: “Se dicen intelectuales, gente de letras, cagatintaschinas, y qué sé yo, pero desconocen los avatares de los 280 aspectos de la erotología china— dijo el erotólogo, calígrafo y polígrafo chino Dr. Flor de Edicho Pú.”¹⁷² Así, de acuerdo

¹⁷⁰ *EDP*, págs. 123 y 124.

¹⁷¹ “Obscuro. Nadie sabe qué significa. Supongamos que derivó de *obscena*: aquello que no puede representarse en la escena”. D. H. Lawrence *apud* Cristina Piña, “La palabra obscuro”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, 1990), pág. 17. Los complementarios 5, Alejandra Pizarnik/Violeta Parra.

¹⁷² “El textículo de la cuestión” en *EDP*, pág. 127.

con Depetris, no hay mensaje —textual, apuntaría yo— entre la poeta y el lector, sino “una mera relación de estímulos y respuestas.”¹⁷³ Quizá por ello Alejandra Pizarnik desemboque en “Una musiquita muy cacoquímica” donde se observa una serie de pequeños fragmentos regidos por ese principio de estímulos y reacciones:

La enturbanada
Aunque turbada, la enturbanada se masturbó.
Torva caterva de mastinas pajeras, grutas agrietadas, culos pajareros, ¿sabréis piafar con un pífano?
Dame Coja alzó la manco.
—¿Por qué rutilan tus ojuelos zarcos? —dijo el Zarloro de todas las recias a la coya de verdad, semioviente y constipada intrépida del cantar de una raza.¹⁷⁴

El elemento musical no puede ser casualidad. No sólo por lo que de sonoro aporta la cacofonía a la que se apela en el término “cacoquímica” y se reitera en todos los fragmentos, sino por la aceleración rítmica que dicho recurso genera. De hecho, cuando en uno de los ensayos de la antología, “Acerca de La condesa sangrienta”, la poeta desarrolla el tema de la melancolía, lo adjudica a un ritmo interior muy lento en comparación con el del suceder de “afuera” y a continuación señala:

Pero por un instante —sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia—, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes.¹⁷⁵

Al leer este fragmento, vale la pena retomar el origen etimológico del latín *delirāre*, que refería a salirse del cauce o camino trazado. Es desde esa perspectiva que puede considerarse *El deseo de la palabra* como una obra delirante, y aún más la sección “Otros textos”, donde, por si fuera poco, los textos que habían sido publicados previamente en revistas, se publicaron en el extranjero, fuera del cauce de la poesía canónica pizarnikiana.

¹⁷³ Depetris, *art. cit.*, pág. 65.

¹⁷⁴ *EDP*, pág. 134.

¹⁷⁵ *EDP*, pág. 190-191.

Los textos que se encuentran después de “Una musiquita muy cacoquímica” regresan poco a poco a un ritmo menos frenético y llegarán incluso, una vez más, a la versificación. El cambio puede notarse, por ejemplo, en lo que sucede entre “A tiempo y no” y “Devoción”. Ambos textos, una vez más, tienen a *Alice’s Adventures in Wonderland* como trasfondo. La reescritura de Alejandra Pizarnik le permite desarrollar sus preocupaciones y fascinaciones bajo el modelo del relato carrolliano.

A partir de “Mock turtle’s story”, Pizarnik pone en primer plano la historia de la reina loca y sustituye así el sinsentido que se genera por el carácter falso de la tortuga, por la locura de la reina loca. Los personajes que figuran tanto en “A tiempo y no” como en “Devoción” son parte de los más recurrentes emblemas pizarnikianos, a saber: una niña, la muerte, la reina loca (sólo en “A tiempo y no”) y una muñeca. El diálogo se da principalmente entre los primeros tres mientras la muñeca funge a modo de testigo o autómatas cuyas únicas modificaciones visibles tienen lugar en el rostro. A pesar de ello, en “A tiempo y no”, la muñeca parece ser la presencia más importante. Su mirada se enciende y se apaga en diferentes ocasiones a lo largo del texto de tal suerte que puede trazarse una constante y es que la mirada de la muñeca se aviva ante lo perverso, lo espeluznante o terrible:

La reina loca suspiró profundamente. La muñeca abrió los ojos.

—“Hijo mío, tráeme la preciosa sangre de tu hija, su cabeza y sus entrañas, sus fémures y sus brazos que te dije encerraras en la olla nueva y la taparas, enséñamelo, tengo deseos de mirar todo eso [...]”¹⁷⁶

Sucede algo semejante ante la historia de la reina loca:

—Me he acostado con mi madre. Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi hijo. Me he acostado con mi caballo—
[...]

¹⁷⁶ EDP, pág. 146.

—Qué interesante dijo la niña con temor de que su muñeca hubiese escuchado. Pero la muñeca sonreía, aunque tal vez con demasiado candor.¹⁷⁷

Un acercamiento a este mecanismo podría encontrarse a partir de aquella niña lautreamontiana que permanece dormida ante la violación de Maldoror, la cual aparecerá nuevamente en *El deseo de la palabra* en el ensayo que hace Alejandra Pizarnik sobre *Nadja* de André Breton. Así, cuando al final de “A tiempo y no” se espera a Maldoror con su nuevo perro y la muñeca abre una vez más los ojos, ¿no queda el lector en el lugar de la muñeca, con los ojos abiertos y expectante de una crueldad semejante a la que sucede en el Canto III de la obra del conde de Lautréamont? Si arriesgamos un poco más ¿no queda el relato de Lautréamont en un lugar semejante a aquel que cuenta la reina loca? Así como modifica los personajes de Carroll y trastoca sus discursos, Pizarnik parece modificar también los lugares y funciones habituales del lector, la tradición y el escritor al poner a todos a operar simultáneamente en un texto. Éste, por cierto, aunque ya no participa del carácter dislocado entre significado y significante, mantiene todavía un tono maniaco y violento cercano a lo que se vio en los textos inmediatamente anteriores.

“Devoción”, en cambio, se ubica casi al final de “Otros textos”. Aunque el episodio que retoma es uno de los más enloquecidos de *Alice’s Adventures*, “A Mad Tea-Party”, la escritura de Pizarnik rescata del sinsentido y el malentendido lo que de desolador tiene como trasfondo. Ante el ofrecimiento de la muerte de un vino que no hay, la niña señala:

—Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo —respondió la niña muy enojada.

—Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada—se disculpó la muerte.

La muñeca abrió los ojos.¹⁷⁸

¹⁷⁷ EDP, pág. 147.

¹⁷⁸ “Devoción” en EDP, pág. 169.

Pizarnik reúne la orfandad y el decir en este breve escrito. Por un lado se trata de la devoción de la niña que cree fervientemente en las formas del lenguaje y en la correspondencia entre lo referido y el referente, y por otro lado, la muerte revela, en la enunciación (podría decirse, en el acto de vociferar o de-voción), su más intrínseca verdad, pues ¿quién puede ser más huérfana que la muerte? Alejandra Pizarnik sitúa estratégicamente en esa voz el tema del desarraigo que ya antes había comenzado a trabajar en “Otros textos”.¹⁷⁹ Habría que anotar la pertinencia de abordar este tema en este apartado pues aunque se trata del centro de la antología, es por mucho la sección más excéntrica de todo el conjunto y establece por ello un espacio susceptible a la “Desconfianza”:

Mamá nos hablaba de un blanco bosque de Rusia: ‘... y hacíamos hombrecitos de nieve y les poníamos sombreros que robábamos al bisabuelo...’
Yo la miraba con desconfianza. ¿Qué era la nieve? ¿Para qué hacían hombrecitos? y ante todo, ¿qué significa un bisabuelo?¹⁸⁰

Así, Pizarnik hace de la expectativa del centro —lo mismo que sucede en A. con el bosque— un espacio que puede vislumbrarse, pero nunca abarcar o habitar, y de lo marginal, un centro.¹⁸¹ En palabras de Pizarnik: “Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro.”¹⁸² Esta orfandad bien puede responder también, en el ámbito de la literatura, al resultado obtenido tras

¹⁷⁹ “La abuela dio a luz a mi madre quien a su vez me dio a tierra, y todo gracias a mi imaginación. Pero allí, en mi pequeño teatro, el lobo las devoró. En cuanto al lobo, lo recorté y lo pegué en mi cuaderno escolar.” En “La verdad del bosque” en *EDP*, pág. 164.

¹⁸⁰ *EDP*, pág. 168.

¹⁸¹ Al revisar las relaciones entre los diarios de Franz Kafka y los de Pizarnik, Contreras Ríos exalta el común interés de ambos autores por las “literaturas pequeñas”: “Ese sentido de la desterritorialización se desplegará hasta la obra misma; el reconocimiento de la posición marginal en el seno de la sociedad argentina que envuelve a Pizarnik, tan similar a la de Kafka en Praga, es apenas una de las aristas que tiene como trasfondo otro correlato: la configuración de una literatura ‘inédita’ o marginal en el marco de una literatura dominante.” En Isaura Contreras Ríos, *op. cit.*, pág. 78.

¹⁸² “Piedra fundamental” en *EDP*, pág. 14.

dinamitar el canon que le precede con lo cual se explica “Caroline de Gunderode”, el último poema de la sección, y el epígrafe correspondiente:

“en nostalgique je vagabondais par l’infini”
C. de G.

La mano de la enamorada del viento
acaricia la piel del ausente.
La alucinada “con su maleta de piel de pájaro”
huye de sí misma con un cuchillo en la memoria.
La que fue devorada por el espejo entra en un cofre de cenizas
y apacigua a las bestias del olvido.¹⁸³

Como se sugirió anteriormente, “Otros textos” se perfila como esa cajita de música de la melancolía.¹⁸⁴ Bajo ese orden, los cuatro textos que luego aparecerían en *La bucanera de Pernambuco...* constituyen la “desmesura indeciblemente dichosa”¹⁸⁵, mientras los escritos que les preceden y los que les siguen forman las laderas crecientes y decrecientes respectivamente del delirio de los textos.

Ahora bien, dentro de “Otros textos” hay un escrito que llama la atención por su particularidad al interior de la obra de Alejandra Pizarnik, como también por las implicaciones y repercusiones que tiene como parte de la antología. Me refiero a “Los poseídos entre lilas”, fragmento de una obra de teatro más extensa cuyo nombre aparecería más tarde como *Los perturbados entre lilas* y cuyo hipotexto se encuentra en *Fin de partie* de Samuel Beckett.¹⁸⁶

¹⁸³ EDP, pág. 175.

¹⁸⁴ “La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado.” En “Acerca de La condesa sangrienta” en EDP, pág. 190.

¹⁸⁵ “Acerca de La condesa sangrienta” en EDP, pág. 191.

¹⁸⁶ “Los poseídos entre lilas” es también la última sección de *El infierno musical*. Ésta carece del perfil obscuro y grotesco del texto dramático. En *El deseo de la palabra*, Pizarnik incluye en “Fragmentos” algunas partes de “Los poseídos entre lilas” de *El infierno musical*.

“LOS POSEÍDOS ENTRE LILAS”

Los perturbados entre lilas adhiere, como la obra de Beckett, a la línea del teatro del absurdo donde los diálogos son incongruentes y la trama parece ser aleatoria. La reescritura de Pizarnik es, como en muchas otras de sus creaciones, frecuentemente cercana a la referencia textual. Sin embargo, reestructura el texto base e integra a él elementos necesarios para construir una atmósfera grotesca donde literalmente se manifiesta lo obscuro. En “Los poseídos entre lilas”, el fragmento que aparece en *El deseo de la palabra*, el lector-observador no participa de toda la relación entre Carol y Segismunda, únicamente de la disolución de la subjetividad en la que ésta deviene. No hay rastro de lo escatológico ni de lo grotesco, aunque se mantiene lo absurdo.¹⁸⁷ Parecería que la obra de Beckett le ofrece la posibilidad de hacer patente lo absurdo de las relaciones que se establecen no sólo entre los seres humanos, sino también de éstos con el lenguaje:

Seg.: ¿Qué pasó?

Car.: ¿Qué?

Seg.: No pasó nada, Eso pasó. Cerré la ventana.

Car cierra la ventana.

Seg.: Es curioso cuánto se habla para tan sólo no llegar al fondo de la cuestión.

Car.: Estoy cansado de nuestros diálogos.

Seg.: Tan nuestros no son. (*Recitando*): Soy el silencio, el pensamiento, la lengua y el eco. Soy el mástil, el timón, el timonero del barco y la roca donde se estrella el barco.

Car.: Estoy cansado.¹⁸⁸

Aunque ello permite comprender las razones por las cuales Pizarnik eligió dicha obra (una obra del teatro del absurdo, con personajes susceptibles de ser adaptados a las preocupaciones pizarnikianas y cuyo desenlace coincide con la anulación del *yo*), aún más relevante, creo, es la

¹⁸⁷ Retomo una somera definición de lo absurdo de Camus: “este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo.” En Albert Camus, “Los muros absurdos” en *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada, 1967, pág. 21.

¹⁸⁸ “Los poseídos entre lilas” en *EDP*, pág. 151.

forma, el modelo que encuentra en la obra de Beckett y que le permite trabajar todo lo que se ha señalado, pero desde el teatro. Coincide con ello el acercamiento de Alejandra Pizarnik al teatro de la crueldad de Antonin Artaud.¹⁸⁹

El teatro y su doble. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata. Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de Artaud. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible, visible.

Y pocos días después:

Se aproxima a lo que deseo escribir, si bien me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible. [...] La importancia del fragm[ento] del 15/VIII consiste en que nombra mi herida. Creo que mis lecturas debieran orientarse hacia eso torcido acerca de lo cual quiero escribir. Pero no quiero que el lenguaje con que hable de él lo sea también [...]¹⁹⁰

La reflexión de Alejandra Pizarnik podría vincularse con la mayoría de los textos de este apartado; sin embargo, en la representación de “Los poseídos entre lilas” el lenguaje con el que habla se investiría de esa “realidad viva, tangible, audible, visible”.¹⁹¹ La disolución que el lector presencia en el fragmento incluido en *El deseo de la palabra* permite comprender una de las propuestas que plantea Artaud:

El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida.¹⁹²

¹⁸⁹ De manera previa a la escritura de “Los poseídos entre lilas”, Alejandra Pizarnik había escrito en 1964: “El verbo encarnado. Prólogo a ‘Textos de Antonin Artaud’”, el cual aparece en *El deseo de la palabra* bajo el subtítulo de dicho artículo. En él, a pesar de la corporalidad del lenguaje a la que se alude constantemente, según registros del diario de la poeta, parecería que Pizarnik aún no había hecho una primera lectura de *El teatro y su doble*.

¹⁹⁰ Entrada del 15 y 18 de agosto de 1968, respectivamente. En Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., págs. 455 y 456.

¹⁹¹ *Los poseídos entre lilas* resulta, según señala Cristina Piña, “irrepresentable no sólo por dificultades casi insalvables de producción, sino por ese carácter de *fuera de escena* que la signa.” En Piña, *art. cit.*, pág. 27.

¹⁹² Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 2006), pág. 15.

Resulta sumamente plástico el comentario que hace el escritor francés cuando sugiere que el teatro “prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida.” ¿No es cada función un nuevo nacimiento de sombras? De ser así, ese “alrededor” no sería sino el público, víctima de la inversión a través de la cual se convierte ahora en el “verdadero espectáculo”. Si, como se ha planteado anteriormente, las sombras pudieran responder también a esas líneas trazadas anteriormente por otros autores y tradiciones, la propuesta de Artaud podría arrojar luces sobre el proyecto pizarnikiano. Una vez destruidos por “Otros textos” los grandes estandartes de arte y cultura, se prepara el escenario para nuevas sombras, pero alrededor, del lado del lector, permanecería el espectáculo verdadero y se llevaría a cabo, por fin, el deseo pizarnikiano de llevar la poesía a la vida: “la irrupción de la poesía y de lo maravilloso en lo que nos dan como realidad”¹⁹³

¹⁹³ “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: ‘Historias de cronopios y de famas’” en *EDP*, pág. 211.

ALGUNOS ENSAYOS

Esta sección de *El deseo de la palabra* corresponde a una serie de escritos que Alejandra Pizarnik redactó a partir de la lectura de obras de otros autores. Hasta cierto punto podría considerarse entonces, que se trata de escritos de crítica o reseñas literarias, pero, sin afán de catalogar los textos ni de abrir un debate acerca del género al que más convendría atribuirlos, lo cierto es que la poeta decidió llamarlos ensayos y tras ese sólo gesto subyace una toma de posición, no sólo ante sus escritos, sino también en relación con la crítica literaria y con aquellos que la realizan.

A lo largo de *El deseo de la palabra*, la poeta abre constantemente lecturas nuevas que constantemente llevan al lector a leer y *desleer* posibles definiciones o clasificaciones. No ha de sorprender, entonces, que la poeta se introduzca en el terreno del ensayo en la medida en que éste posee un carácter abierto y, por tanto, indeterminado. Si bien llama la atención la inclusión de estos textos en prosa dentro de una antología poética, acercarse someramente al ensayo hace posible experimentar el vértigo que implica tanto en su escritura como en su lectura. Una revisión de los escritos pizarnikianos demostrará que “Algunos ensayos” no es una sección que se haya incorporado a *El deseo de la palabra* con un mero afán de acopio exhaustivo del trabajo de Alejandra Pizarnik sino como parte de un constructo tan preciso como el del ensayo mismo.

“... car c’est moi que je peins [...] Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre”¹⁹⁴, diría Montaigne en su advertencia al lector, con lo cual, dejó sembrada la simiente de una serie de características de los ensayos que se desarrollarían a lo largo de la historia. A partir de ese sólo pronunciamiento, se hace inteligible, por ejemplo, que antes de estructura, en el

¹⁹⁴ Michel De Montaigne. "Au lecteur" en *Essais*, trad. Guy de Pernon, Léoceans, 2011, [Ebook, epub] Pant. 89/1017.

ensayo hay un sujeto fiel a sí mismo y a su verdad. Ello no implica en ningún modo que se trate de una forma inflexible; por el contrario, en tanto responde al *yo*, sujeto cambiante, se trata de la escritura en proceso: “je ne peins pas l’être, je peins la trace de son passage”.¹⁹⁵ El ensayista, entonces, trabaja con el lenguaje, pero es en el mismo lenguaje en donde se construye a sí mismo, a partir de la reflexión y gracias al diálogo que entable con otros sujetos, tradiciones, objetos concretos o lo que ellos representan. Al respecto menciona Adorno: “el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho.”¹⁹⁶ Ese ocio sin propósito, ese vagar sin rumbo, permite entender por qué “el ensayo provoca a la defensa porque recuerda y exhorta a la libertad de espíritu”.¹⁹⁷

En tanto escritura constructiva, particular y ociosa, el ensayo pone en crisis el concepto de autoridad, pues funda un sistema basado en su propia autoridad y, por tanto, una reflexión sobre su quehacer que en mayor o menor medida criticará a la misma crítica literaria y la literatura. De tal suerte que la defensa a la que alude Adorno corre a cargo, en mayor medida, de aquellos que conforman o sostienen el canon literario, aunque cualquiera que se apegue a las estructuras y jerarquías del sistema social en general, sentirá amenazada su estabilidad frente al ensayo. En cierta medida, el ensayo puede considerarse una nueva concepción de la labor intelectual, pues no se trata ya de originalidad ni de verdades absolutas, sino de reflexionar, asimilar, asociar, apropiarse, organizar, discriminar y transformar a partir de una verdad particular. Estos procesos, lo mismo que el *yo* que se construye en el transcurso, de algún modo quedan plasmados en el ensayo que configura este campo de fuerzas:

En el ensayo se reúnen en un todo legible elementos discretos, separados y contrapuestos; no es el ensayo andamiaje ni construcción. Pero, como configuraciones,

¹⁹⁵ Michel De Montaigne. "Se montrer tel que l'on est" en *Essais*, LéoGeats, 2011, [Ebook, epub] Pant. 51/983.

¹⁹⁶ Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma", *Notas de literatura*, (Barcelona: Ediciones Ariel, 1962), pág. 12.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

los elementos cristalizan por su movimiento. La configuración es un campo de fuerzas, como en general, bajo la mirada del ensayo toda formación espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas.¹⁹⁸

Tras lo anterior, “Algunos ensayos” se presenta también como una provocación. Desde el título de la sección queda clara la ambigüedad que predominará en el tono de los textos, no sólo por tratarse de la escritura abierta que propone el ensayo, sino también porque el adjetivo, aparentemente innecesario, justo en su cualidad de dispensable, lleva a pensar en la razón de su presencia. “Algunos” pone los ensayos en relación con una totalidad; esto puede leerse no sólo como una fracción de escritos de un conjunto mayor, sino también como una serie de ejercicios teatrales orientados hacia una obra que quizá nunca se represente, pues ¿cuál es la obra que se habría de estrenar posteriormente?

Los autores que Alejandra Pizarnik trabaja en estos ensayos claramente apuestan por la transgresión: Valentine Penrose, Julio Cortázar, Antonin Artaud, entre otros. La poeta entabla el diálogo con el lector y con dichos autores a partir de los textos que éstos crearon. Expone así sus pensamientos y el proceso por el cual, paulatinamente, dibuja ese transcurrir del que hablaba Montaigne. Ahora bien, si cada ensayo es un campo de fuerzas, “Algunos ensayos” repite a mayor escala dicha configuración y posibilita la analogía con la comparación que propone Walter Benjamin entre idea y constelación:

La panoplia de conceptos que sirve sin duda a la exposición de una idea hace a ésta presente como configuración de aquellos conceptos. Pues los fenómenos no están incorporados como tales en ideas, ni están tampoco en ellas contenidos. Las ideas son más bien su virtual ordenamiento objetivo, su interpretación objetiva [...] Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibid*, pág. 24.

¹⁹⁹ Walter Benjamin, "Prólogo epistemocrítico", *Obras*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), (Madrid: Abada, 2006), pág. 230.

Revisados desde la metáfora benjaminiana, los ensayos de esta sección organizan una poética que no es el suceso mismo del pensamiento pizarnikiano, pero a través de la constelación “los fenómenos son al tiempo divididos y salvados.”²⁰⁰ “Algunos ensayos” deslumbra en tanto variedad de libros, asuntos, perspectivas, tiempos diferentes entre un ensayo y otro y por supuesto, los distintos niveles de profundidad en los que es posible adentrarse. Sin embargo, gracias a esta constelación, es posible orientarse en la oscuridad de la noche a pesar de que se esté en un terreno abierto y móvil.

“ACERCA DE LA CONDESA SANGRIENTA”

Este ensayo está conformado por doce secciones, cada una encabezada por un título y un epígrafe propio —a excepción de la primera que comparte título y epígrafe con los de la totalidad de la obra. De todos los escritos de “Algunos ensayos” este es, quizás, el más cercano al ensayo en tanto reelaboración de un discurso ajeno. En él, Pizarnik echa mano nuevamente del palimpsesto, procedimiento que en principio consideró ridículo: “Falta el libro sobre la condesa que tanto me hizo sufrir pues me obligaba a ceñirme, a limitarme [...] que ponga un relato ajeno como modelo —o molde— y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y la misma distribución. Ridículo.”²⁰¹

Así, la poeta reelabora la biografía novelada que escribiría Valentine Penrose sobre Erzébet Báthory, una aristócrata húngara que, dotada de un poder apenas por debajo de la autoridad del rey, asesinó impunemente durante largos años a un gran número de mujeres. La selección, reproducción (ya sea parafraseando o reproduciendo tan textualmente como la

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Entrada del 23 de mayo de 1966. En *Pizarnik, Diarios, ed. cit.*, pág. 416. Ya antes aludí a esta cita pero no con el juicio que Pizarnik hace sobre este proceso.

traducción del francés se lo permitiera) y redistribución que hace Pizarnik de la obra de la poeta francesa responde a los intereses e inquietudes que el texto despertó en ella. Pizarnik concentra el desarrollo de los sucesos en un lugar: el castillo de Csejthe. De este modo, circunscritas a este único y bien delimitado espacio, las formas de tortura que la condesa utilizaba con sus víctimas y la personalidad de la misma Erzébet —elementos en los que la poeta pondrá todo el énfasis—, ponen de relieve un procedimiento que se lleva a cabo desde el epígrafe de Sartre seleccionado para abrir el ensayo: “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza.”

En su ubicación inicial, la frase que Pizarnik toma como epígrafe continúa del siguiente modo: “con cada uno de sus actos se convierte en lo que es, y uno de los principales aspectos de la belleza consiste en el acomodamiento perfecto del acto a la esencia, en la subordinación del devenir al ser”.²⁰² Es decir, el ser en libertad, el ser que es quien realmente es, actúa y en la violencia de ese acto que lo impulsa, arrasa con el otro. La belleza radica en la realización del criminal en tanto criminal. Erzébet Báthory, al cometer sus crímenes, realiza su ser criminal del mismo modo en que “Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito”, tarea minuciosa que le permitirá escribir *La comtesse sanglante* y en esa escritura, consolidarse como escritora. El procedimiento que lleva a cabo Penrose para escribir su novela bien puede analogarse con el proceso por el que Pizarnik hace pasar al lenguaje al escribir. En relación con ese proceso creativo, la misma poeta anotó:

Poema o exorcismo. Corregirlo es anularlo. Es abolir la energía inconsciente. [...] Salvo que acepte los poemas veloces, internos, venidos de lejos sin tratar de detenerlos, sin matarlos, sin cosificarlos. No soy una poeta profesional. No tener para quien escribir desemboca en dos formas poéticas: la del exorcismo, inteligible o no, y la detenida, asfixiante, esteticista que consiste en un pequeño poema mil veces corregido.²⁰³

²⁰² Jean-Paul Sartre, *San Genet. Comediante y mártir* (Buenos Aires: Losada, 1967), pág. 113.

²⁰³ Entrada del 5 de enero de 1964, Pizarnik, *Diarios, ed. cit.*, pág. 355.

De manera externa y más pragmática, Bordelois llegó a explicar: “Alejandra solía hablar de imágenes ciertas e imágenes falsas y aplicaba el hacha del Juicio Final sin misericordia a estas últimas”.²⁰⁴

Así, a partir de la relación que establece Sartre entre libertad, violencia y belleza, Alejandra Pizarnik encuentra un vínculo entre la criminal, Erzébet Báthory, Valentine Penrose y por extensión, ella misma. En “Acerca de La condesa sangrienta”, estos sujetos se vuelven susceptibles de ser sustituidos entre sí en función de la belleza, el crimen y la poesía. Alejandra Pizarnik “juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia”²⁰⁵ y de ese modo revisa paralelamente la obra de Penrose, la vida de Erzébet Báthory, y los procesos de escritura cuyos vínculos Alejandra Pizarnik se aboca a evidenciar y aún más, a crear. Parecería, que de esta manera el palimpsesto funciona no sólo como herramienta para escribir sobre una escritura anterior, sino también como forma que la poeta argentina aprovecha para investirse de la poeta francesa, Penrose, y a su vez, de la condesa sangrienta.

Una vez sugerida la intercambiabilidad entre Pizarnik y la condesa, la narración fluye en torno a Erzébet Báthory y sus prácticas, aunque de manera metafórica el texto parece referir siempre a los procesos creativos y al trabajo con el lenguaje. Así, cuando Pizarnik menciona que “salvo algunas interferencias *barrocas* tales como ‘la Virgen de hierro’, la muerte por agua o la jaula, la condesa adhería a un estilo de torturar monótonamente clásico”,²⁰⁶ podría leerse, apoyado por el guiño hacia las artes barrocas, que de lo que se habla es del proceso creativo y el frecuente uso de la corrección —a pesar del ocasional uso de uno u otro recurso alternativo.²⁰⁷

²⁰⁴ Ver nota 101.

²⁰⁵ “Acerca de La condesa sangrienta” en *EDP*, pág. 179.

²⁰⁶ *EDP*, pág. 183. Las cursivas con más.

²⁰⁷ Recuérdese el fragmento ya citado: “[...] adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces,

Alejandra Pizarnik, en efecto, es el contenido de su ensayo que, como los versos adheridos en el muro, se hace manifiesta en el ritual que se lleva a cabo no sólo *con* el lenguaje, sino *desde* éste mismo. A medida que escribe *se* escribe y, en ese proceder, la poeta parece pasearse por la delgada cuerda que ha tensado en el vacío como “el silencio que queda entre dos palabras”.²⁰⁸ Esa forma de escritura en el límite, esa intromisión esencial de la ironía, pone de relieve la relación de la escritura con la muerte y en seguida, con el goce. El vínculo con la condesa también se refuerza: “Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo.”²⁰⁹

La condesa creía que la sangre de las muchachas perpetuaría su belleza, alejando la vejez, y probablemente así era, pues la obtención del fluido le generaba, además, el placer de saber qué la mantenía a salvo —por más riesgosa que fuera dicha actividad o quizá, justamente a causa del riesgo mismo.²¹⁰ Alejandra Pizarnik obtiene un placer equiparable al que gozó al escribir “Acerca de La condesa sangrienta”, un texto que no participa de la estaticidad de “cristal de roca” de algunos poemas, sino por el contrario, resulta un escrito en constante movimiento, una “belleza

a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual” reproducido en *EDP*, pág. 244.

²⁰⁸ Roberto Juarroz, *Poesía vertical, 1958-1975*, (México: UNAM, 1988), pág. 29. Por cierto, al respecto de Juarroz, Octavio Paz utilizaría la misma forma de “cristalización verbal” que usaría en sus “Palabras iniciales”, en relación con la obra de Pizarnik. *Cfr. EDP*, pág. 7.

²⁰⁹ *EDP*, pág. 185.

²¹⁰ Habría que recordar en este sentido el epígrafe de Sartre. Por “a salvo”, me refiero a la condición que se opone a una posible divergencia frente a la constitución de sí misma. La condesa se mantiene a salvo de *no ser* la criminal que es, al cometer crímenes. Podría establecerse un vínculo temprano también con el ensayo acerca de “El otro cielo” cuando menciona: “el corredor de bolsa logra eximirse de las más temibles confrontaciones con la locura y con la muerte; sin embargo, entiende que con ello dejó la ocasión de salvarse de no sabe qué cosa.” En “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: ‘El otro cielo’” en *EDP*, págs. 220 y 221.

convulsiva”.²¹¹ El erotismo no aparece como un nuevo tema o como una herramienta más: el erotismo es el residuo que aparece como consecuencia del placer de la escritura pizarnikiana. Lo mismo sucede con Erzébet Báthory: “porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos.”²¹²

“RELECTURA DE NADJA, DE ANDRÉ BRETON”

En “Relectura de *Nadja*, de André Breton” pueden identificarse ciertos mecanismos semejantes a los que se vieron en “Acerca de la condesa sangrienta”. Sin embargo, en esta ocasión la poeta no consigue alejar del texto que se aborda la autoridad de Breton, posiblemente debido a que se trata de un “articulito demasiado intimidado por el amor al poeta.”²¹³ Por lo anterior, podría decirse que si bien el artículo se yergue como “una creación crítica paralela a la obra criticada”,²¹⁴ difícilmente podría apreciarse un nivel de autonomía semejante al que se observa en “Acerca de

²¹¹ Esta frase da cierre a *Nadja*, un texto que motivó otro de los ensayos de este apartado: “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”, en Breton, *op. cit.*, pág. 160. En *L’amour fou*, obra escrita posteriormente por el autor e inspirada en aquella obra, Breton vuelve a desarrollar la misma idea: “La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas”. En André Breton, *L’amour fou*, (París: Gallimard, 1989), pág. 26. Alejandra Pizarnik retoma la frase al principio de “Acerca de La condesa sangrienta” para referirse a la belleza de la Erzébet.

²¹² *EDP*, pág. 189.

²¹³ Pizarnik envía a Silvina Ocampo la separata de “Relectura de *Nadja*, de André Breton” publicada en *Testigo* (Buenos Aires), 5 (enero-marzo de 1970) con la siguiente dedicatoria: “Para Silvina un articulito demasiado intimidado por el amor al poeta (lo escribí para la NRF ‘en ocasión’ de la desaparición (*palabra encuadrada en fucsia*) de André Breton (*la ‘A’ de André es muy alta y dibujada en fucsia y verde*), un señor desconocido, por cierto). No lo leas: te aburrirás porque *es* aburrido. *Tu* muy *Alejandra Alejandra Alejandra*.” Reproducido en Pizarnik, *Nueva correspondencia*, *ed. cit.*, pág. 195.

²¹⁴ En entrada del 16 de julio de 1968 menciona: “Terminé el artículo de Starob.[inski]. Bello pero algo inútil, como toda crítica que tiende a esclarecer. (Yo espero una creación crítica paralela a la obra criticada.)” Pizarnik, *Diarios*, *ed. cit.*, pág. 453.

La condesa sangrienta”, que incluso, algunos años después, sería publicado de manera independiente.²¹⁵

El ejercicio, como se mencionó antes, es similar: una obra como base sobre la cual trabajará y fragmentos de ésta que la poeta considera imprescindibles y que retoma como sustento para su propio decir. De este modo, Pizarnik orienta sus reflexiones y organiza una serie de líneas que le permitirá tejer una red que terminará por configurar su *relectura*. En esta ocasión “se trata —como señala Ivonne Bordelois— de uno de los más personales textos escritos por Pizarnik, que se identifica con Nadja y Breton simultáneamente en la aventura de rondar de noche un bosque impenetrable”.²¹⁶

A través de la identificación con el texto, Alejandra Pizarnik busca apropiarse de él y retomar lo como propio en su creación. De ahí la importancia de la selección de asuntos y su disposición —lo mismo que puede observarse en la preparación de la antología completa. La apropiación tiene lugar en “Acerca de La condesa sangrienta” y por momentos en la “Relectura de *Nadja*” donde lo dicho por la poeta argentina y lo que corresponde al texto de Breton son difícilmente identificables a no ser por la indicación tipográfica que anota la misma Pizarnik:

La que descifra los mensajes que emite el tiempo: El tiempo es quisquilloso. *El tiempo es quisquilloso porque es necesario que todo llegue a su hora*. Deseosa de proporcionar a su frase un sentido límite, Nadja la reitera minuciosamente.²¹⁷

Esa misma confusión entre el autor de *Nadja* y ella, como autora de “Relectura de *Nadja*, de André Breton”, pone en evidencia el montaje que la poeta articula. Aquél donde vida y literatura, escritura y lectura forman parte de un juego en el que, sin previo aviso, el lector en tanto tal es ya también partícipe. Al respecto, César Aira señala:

²¹⁵ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Textos marginales. Buenos Aires: López Crespo, 1976.

²¹⁶ Pizarnik, *Nueva correspondencia*, ed. cit., pág. 102.

²¹⁷ *EDP*, pág. 203.

En el momento en que A.P. comenzó a escribir, con el surrealismo ya hecho, lo mejor de su legajo estaba en la documentación de los combates por fundir vida y poesía. Y en este sentido el paradigma era *Nadja*, que fue su libro favorito —al punto que bien podría verse toda la poesía de A.P. como una *Nadja* en primera persona, escrita por su personaje, no por el autor.²¹⁸

Alejandra Pizarnik da inicio a su ensayo con la evocación de una mirada perpetua e imperturbable que pronto recupera una pregunta de Breton: *¿Qué puede haber de extraordinario en esos ojos?*²¹⁹ Si se parte de lo dicho por Aira, cuando Pizarnik pregunta por los ojos de Nadja, la mirada de la poeta argentina parece reflejarse en aquello que ha captado su atención, de tal suerte que a medida que indague en ellos, lo hará también en los suyos, construyendo simultáneamente —aunque refractadas, debido a la diferencia de medios en que se hallan inmersas— su imagen y la de Nadja. *¿Qué hay —entonces— en la mirada que se pregunta por lo extraordinario de esos ojos?*

En *Nadja*, Breton sigue la hebra inmaterial que conecta a las mujeres de su relato, es decir —y a estas alturas, no sorprenderá a nadie—: la mirada. Pizarnik identifica este trazo y lo refiere con total agudeza: “Los ojos que ceden su hechizo a Solange se cierran con los que alumbraron Nantes apenas se abren los ojos de Nadja”.²²⁰ Pero Pizarnik teje sobre esa red y a partir de Nadja, las líneas que trazan mundo y literatura: “Ella es la noche; es el poema que sólo se atiene a la muerte.”²²¹

A través de la mirada, presente no sólo en la narración, sino también en los elementos visuales que incorpora Breton en su libro y en los planos que Pizarnik despliega a través de su relectura, lo que se establece es la consistencia y los alcances del mundo de la ficción —que, de

²¹⁸ Aira, *op. cit.*, pág. 36.

²¹⁹ EDP, pág. 199. En Breton, *Nadja, op. cit.*, pág. 65: *Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux ?*

²²⁰ EDP, pág. 199.

²²¹ EDP, pág. 200.

paso, coquetea con la preocupación bretoniana por la locura... ¿es una locura creer que la ficción no es tal? Solange se coloca en la misma postura en que se nos ha dicho que se encuentra la mujer de cera y, una vez establecido el trazo que dibuja los ojos de las mujeres mencionadas, otra mujer que observa —esta vez Pizarnik— menciona: “No hay motivo para que no sea el fantasma real de la irreal Solange,²²² o el reflejo de Nadja o de la figura del museo Grévin, en algún oculto espejo.”²²³

Cabe hacer hincapié ahora en el epígrafe del ensayo, el cual pertenece a “Le Surréalisme et la peinture” de Breton: “J’ai délaissé sans remords d’adorables suppliants.” El texto extraído refiere a las salas de los museos como una excesiva acumulación de escenas y cuyo carácter alegórico-religioso (en tanto lugar *cuasi* sagrado e imperturbable) expulsaban a Breton de su espacio, al tiempo que él mismo abandonaba sin mayor remordimiento dicho sitio. Esas salas, a diferencia de los cuadros como ventanas de los que se habla en el mismo artículo, no provocaban en el artista el deseo de profundizar en alguna de las pinturas. Al ver a Nadja —como se ve una obra de arte—, en cambio, el impulso fue inmediato. Pizarnik cierra el círculo entre las mujeres estableciendo el lazo que va de Nadja, pasando por Solange, hasta la estatua del museo. Consigue también dar cuenta de que aquello que Nadja despierta en el autor es lo mismo que la lectura de *Nadja* ha suscitado en Pizarnik.

Revelada la existencia inmaterial de Solange, de la estatua en el museo Grévin e incluso de Nadja, su materialidad converge en una mujer de cera cuya fotografía —obtenida con trabajo por el autor por la falta de autorización para fotografiarla— se observa en un libro y así, en efecto, aparece.²²⁴ Al respecto la poeta diría: “ella sería la suma de las figuras femeninas que

²²² Solange es una de las *détraqués* de la obra *Les détraqués*, cuyo argumento desarrolla Breton en *Nadja*.

²²³ *EDP*, pág. 203.

²²⁴ Breton, *Nadja*, *op. cit.*, pág. 150.

atraviesan este libro, figuras del presentimiento de la mujer verdadera, la insustituible que aparece al final.”²²⁵ Hasta aquí el juego de Breton.

Pizarnik va más allá y establece una partida más larga a la que incorpora una niña lautreamontiana y también una Nadja a destiempo. El despliegue de ausencias es aún más explícito en el texto de Pizarnik: “La que descifra los mensajes que emite el silencio, intempestivamente define el tiempo.”²²⁶ Parecería que no queda nada a qué sujetarse. Parecería también haberse roto la conexión entre las miradas; sin embargo, la desaparición de la niña tiene un objeto²²⁷ y el retraso de Nadja —ese a partir del cual “ya no es más que una sombra, ni amable ni hostil: el recuerdo de un deseo”—²²⁸ hace posible el libro. Una ausencia, digamos, en segundo grado que resulta afortunada, pues “si una noche, por la gracia de un azar maravilloso, hubiese encontrado a la bella desnuda del bosque (si se hubiese efectuado el tránsito del deseo a la realidad), Breton no se hallaría escribiendo *Nadja*.”²²⁹

El juego entre presencias y ausencias permea como la mirada de la niña lautreamontiana, desde el mundo hasta la literatura y así, todos los textos. Desde *Nadja*, con esas figuras femeninas aglutinadas en una estatua de cera que da cuenta de ellas en el silencio de una postura, de una mera sugerencia, hasta “Relectura de *Nadja*” donde una mujer entra y sale del libro dejando tras de sí las huellas de su paso por si acaso alguien quiere seguir esa ausencia. Así, el texto de Pizarnik no parece conseguir escabullirse fácilmente de la trampa que ha ido forjando él mismo, finalmente, ¿no se hace patente en “Relectura de *Nadja*” su propia evanescencia? La

²²⁵ EDP, pág. 202.

²²⁶ EDP, pág. 203.

²²⁷ “Una niñita lautreamontiana atraviesa una página de *Nadja* y desaparece con esta idea de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás.” EDP, pág. 199.

²²⁸ EDP, pág. 204.

²²⁹ EDP, pág. 205.

misma poeta señala: “Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma.”²³⁰ Cabe preguntarse entonces, ¿no ejerce Pizarnik ese papel cuando decide titular su ensayo “Relectura de *Nadja*, de André Breton”? ¿No funge como fantasma también cuando se cuela entre las miradas y se confunde con ellas a partir de niñas lautreamontianas y autómatas, propias de sus poemas? La ausencia allí es también una presencia. Escritura como transparencia a través del vaho en un espejo.

Así, la escritura de Pizarnik, al seguir los entrecruces de la obra de Breton, no sólo permite transitar por los espacios inaprensibles de *Nadja*, sino que exhibe su propio andamiaje. Si *Nadja* se muestra como el medio a partir del cual es posible recordar una ausencia (deseo) — ausencia de la ausencia—, “Relectura de *Nadja*” lleva a cabo un desplazamiento más y con ello, parece reventar las posibilidades de conceptualización de una búsqueda, sin por ello desaparecerla.

“HUMOR Y POESÍA EN UN LIBRO DE JULIO CORTÁZAR: HISTORIAS DE CRONOPIOS Y FAMAS”

Cuando Alejandra Pizarnik revisa “Historias de cronopios y de famas”, el acercamiento de la poeta es menor que en los dos ensayos que se han visto hasta ahora. En esta ocasión, la autora del artículo mantiene distancia frente a la obra de tal suerte que su *yo* no se entremezcla con la materia de estudio; podría decirse que se lleva a cabo una lectura y no una reelaboración.

Pizarnik, tras una breve introducción, revisa escuetamente las características de los famas, de las esperanzas y centra su atención en los cronopios en este pequeño ensayo cuyo tema principal será el humor en sus diferentes manifestaciones, principalmente el humor de lo absurdo:

²³⁰ EDP, pág. 205.

Actualmente, el humor literario es de un “realismo” que sobrecoge. Reconocido el absurdo del mundo se hablará en su mismo lenguaje: el del absurdo. O sea: realiza una incisión en la llamada *realidad* y engarza un espejo.²³¹

Se mencionó anteriormente el procedimiento mediante el cual Pizarnik planteó la escritura de “Acerca de la condesa” y su inicial valoración del mismo como ridícula. Tras la anterior declaración en relación con *lo absurdo*, la conformación de un estilo propio a partir de un texto previo y ajeno no cabe ya dentro de lo ridículo, sino que se acompasa en perfecta sincronía con ese mundo al que la poeta hace alusión y del cual forma parte. Tan es así, que poco después podría decir:

¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. [...] Uno de mis deseos es escribir en una prosa como la de mi artículo sobre la condesa. Creo que la necesidad de interrumpir el exceso de profundidad —obligarme a detallar circunstancias externas de la condesa— me dio una libertad (y una profundidad) que jamás me conceden mis propias fantasías, desligadas de todo detalle concreto.²³²

Así, los apuntes de Alejandra Pizarnik en torno al absurdo son, en cierta medida, antesala de la adopción de dicho tono como parte constitutiva de sus escritos, pero también como uno de los elementos que le permitirá alejar y extender los límites establecidos por la norma y las imposiciones sociales expresadas en la literatura. En concordancia con la naciente identificación de la figura de los cronopios y su confrontación con los famas, la poeta aprovecha la oportunidad no sólo para enaltecer la excentricidad de los primeros, sino también para hacer un guiño a tradiciones y autores anteriores que pugnaban por difuminar los márgenes entre literatura y vida:

Esta familia, con su inocencia obcecada, decide concretar la imposible empresa de la poesía: encarnar, transformar en acción lo que por no sé qué error sólo habita en las páginas de los libros, en las canciones, en los sueños y en los deseos más lejanos.²³³

²³¹ EDP, pág. 208.

²³² En entrada de diciembre de 1968. Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, págs. 464 y 465.

²³³ EDP, pág. 211.

Pero los guiños no sólo señalan identificación. Alejandra Pizarnik toma al vuelo la posibilidad de absurdo que Julio Cortázar echa a andar, con lo cual se asoma a los difusos bordes de la realidad para criticarla desde el particular lugar que posibilita el chiste. Desde ahí, haciendo uso de la misma herramienta a la que alude, ridiculiza el ensayo de Freud sobre el chiste: “magnífico ensayo que no nos ayuda en nada a introducirnos (si es que el humor o la poesía admiten el aprendizaje) en el humor practicado por los escritores contemporáneos”.²³⁴

Aparece así, por primera vez en las palabras de Pizarnik, el registro de una forma de humor particular y que, según señaló, responde al humor contemporáneo. ¿Qué implicaciones tendría la emergencia de este nuevo matiz en el espectro del humor? La poeta lo llama humor metafísico y lo considera —según indica— indiscernible de la poesía. Si bien no hay mayor explicación al respecto de tal carácter, el ejemplo que selecciona acerca de la experiencia del tiempo da cuenta de “un frágil *cronopio* que cambia los términos”²³⁵. Lo que diferencia a un cronopio de una fama o de una esperanza es el dominio que tienen de ese humor metafísico y éste es, por tanto, un instrumento subversivo frente al hábito y la norma. Pizarnik identifica no sólo la relación entre humor y poesía, sino el efecto de insurrección que su ejercicio tiene en la vida cotidiana. Como resultado de dicha insurrección aparecen los cronopios. La poeta se refiere a ello como “el revés de la trama”²³⁶ y con esa mínima acción lleva a cabo un desacato más: plantea la posibilidad de voltear el tejido que, una vez dado vuelta, tendrá un nuevo revés y así sucesivamente. Pizarnik, entonces, echa a andar una revuelta irrefrenable cuya premisa responde a uno de los fragmentos que seleccionó del texto de Cortázar: “Negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de

²³⁴ EDP, pág. 208.

²³⁵ EDP, pág. 209.

²³⁶ EDP, pág. 214.

un reflejo cotidiano.”²³⁷ Aparece entonces la posibilidad de que por un segundo —quizá el mismo que separe una puerta abierta de una cerrada— anverso y reverso de la trama se encuentren, pues a través del humor puede acaso vislumbrarse la borrosa zona entre uno y otro, o bien “la distancia que nos separa de la realidad”.²³⁸

“NOTA SOBRE UN CUENTO DE JULIO CORTÁZAR: ‘EL OTRO CIELO’ ”

Como ha sucedido en los ensayos anteriores, Pizarnik hace énfasis en la arquitectura de los textos a fin de identificar el espacio y conexión que los sucesos establecen entre sí, y de tal manera, percibir el “centro magnético” que mantiene el edificio en pie. Así, cuando señala que “el esquema de la narración participa de la singular estructura del laberinto”, no ha de tomarse a la ligera sino como el centro mismo de su apunte —laberíntico también. Pizarnik trabaja “El otro cielo” desde las mismas “discontinuidades de tiempo y espacio” que, como sugiere, conforman el texto en cuestión. Así, transita por el cuento de Cortázar pendiente de las implicaciones del *döppelgänger* lo mismo que de la dependencia de las partes y la incertidumbre que las constituye.

En primer lugar, hace manifiesta la importancia que la inserción de los epígrafes tienen en un texto, no sólo por lo que puedan sugerir en sí mismos, sino por los ecos que los acompañan del texto del que provienen y el carácter elemental que consiguen. De tal forma y dado que “El otro cielo” está dividido en dos partes, cada una de ellas encabezada por un epígrafe de *Les Chants de Maldoror*, la poeta se permite desvariar hacia la obra de Lautréamont sin que por este desvío quede en un mero paréntesis. De hecho, la forma en que Pizarnik confronta el texto de Cortázar con el de Ducasse —quien de por sí encarna la experiencia del *döppelgänger* con su

²³⁷ Cortázar *apud* Pizarnik en *EDP*, pág. 213.

²³⁸ “Fragmentos de ‘Sabios y poetas’ (acerca de *El gato de Cheshire* de E. Anderson Imbert)” en *EDP*, pág. 233.

pseudónimo— permite verlos como interconectados por tantos motivos que más que una desviación, *Les Chants de Maldoror* parece, en determinado momento, una parte constitutiva de “El otro cielo”. En segundo lugar, la poeta identifica cómo elementos inefables, efímeros o mutables potencian la confusión; sombras, memorias, reflejos, fantasmas, dobles y, por supuesto, el deseo, recorren los pasajes (el de Güemes, por ejemplo), recortando y añadiendo hebras al hilo de Ariadna presupuesto en la escritura de Cortázar.

La relación entre el Buenos Aires del Pasaje Güemes (“lugar prohibido que se desea y a la vez se teme franquear”²³⁹ de ambiente parisino) y aquél donde el corredor de bolsa es retenido por su madre y su novia, es advertida por Alejandra Pizarnik, que no tarda en añadir nuevos desvíos a la estructura ya de por sí, engañosa: “el soñador entra en la noche interna o, lo que es igual, sale de sí mismo, se emancipa del propio personaje, y se pierde en el encuentro.”²⁴⁰ Esta rebelión es para la poeta semejante al momento de inspiración que vive como escritor la experiencia del escritor: “su llamamiento o reclamo incluye meras fantasías, pero en cambio son muy reales la soledad y el sentimiento de exilio de estas criaturas que exigen de lo imaginario aquello mismo que un poeta del lenguaje, esto es: que sea su verdadera patria.”²⁴¹

Pizarnik hace evidente el lazo que existe entre los espacios que conforman “El otro cielo” el cual se une, de forma semejante, con “este cielo”. Una vez más, Pizarnik encuentra en la obra de Cortázar formas a través de las cuales se funden vida y poesía. Ello sucede cuando descubre que “Laurent es él, Lautréamont”²⁴² identificación sobre la cual ya había comentado lo siguiente: “Hay, en *la patria secreta*, alguien extraño y ajeno que se destaca por estar presente y ausente al

²³⁹ “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: ‘El otro cielo’” en *EDP*, pág. 217.

²⁴⁰ *EDP*, pág. 218.

²⁴¹ *EDP*, pág. 218.

²⁴² *EDP*, pág. 220.

mismo tiempo. Se trata de un asesino a quien llaman Laurent (cuando algo —incluso la nada— tiene un nombre, parece menos hostil), cuya singularidad consiste en convertir ‘mujeres de la vida’ en mujeres de la muerte.”²⁴³ A esta idea, se suma la ya mencionada afirmación del poeta como fantasma, mientras que en la fantasmagoría de *El otro cielo* tiene lugar no sólo la querrela de Lautréamont con “una sombra que resulta ser su sombra”²⁴⁴, sino también la aparición del fantasma que se olvida de la renuncia de un deseo: “Declara haberse olvidado *lo que sentí al renunciar a mi impulso*, si bien recuerda que su olvidado sentimiento se parecía a la transgresión y al ingreso en un *territorio inseguro*.”²⁴⁵ En el despliegue de reflejos y en las múltiples duplicaciones que comienzan a prefigurarse, Pizarnik señala: “no importa si [el corredor de bolsa] no se animó a dar el paso definitivo porque alguien lo ha dado en su lugar. Ese alguien es su doble: un poeta que se extravió en la busca de cosas que nos conciernen fundamentalmente.”²⁴⁶ A estas alturas, ya no es fácil determinar a qué poeta se refiere, si al montevideano, a Cortázar o incluso a sí misma. Lo que parece apuntalar es que a partir de esas duplicidades y del tránsito por todos esos espacios se recupera la “ocasión de salvarse de no sabe qué cosa”²⁴⁷, en la medida en que ello equivale a seguir frecuentando ese “territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado.”²⁴⁸

“Resulta alentador saber que nunca descubriremos quién es *el otro* que acosa al pronombre personal y secreto que cuenta un cuento donde lo más real es el drama filosófico.”²⁴⁹

²⁴³ EDP, pág. 215.

²⁴⁴ EDP, pág. 220.

²⁴⁵ EDP, pág. 220.

²⁴⁶ EDP, pág. 221.

²⁴⁷ EDP, pág. 221.

²⁴⁸ “El otro cielo” en Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1975), pág. 168.

²⁴⁹ EDP, págs. 222 y 223.

“DOMINIOS ILÍCITOS”

Como se ha visto anteriormente, César Aira utiliza la idea de pureza para referirse al trabajo poético de Alejandra Pizarnik, pero dicho concepto está ligado, en la concepción del escritor, a la limitación espacial: “la brevedad, asociada a la idea de joya o mecanismo de precisión, el control férreo de la calidad.” Y más adelante: “la brevedad garantiza la pureza, y ésta garantiza la calidad.”²⁵⁰ Coinciden así, lo que anota el escritor acerca de los poemas de Pizarnik y lo que dicha escritora señala de los relatos de *El pecado mortal* de Silvina Ocampo en “Dominios ilícitos”: “la estructura de estas narraciones: pequeña y perfecta; acabada como una flor o como una piedra.”²⁵¹ En general, las apreciaciones de Pizarnik sobre los textos de la antología de Ocampo, bien podrían encontrarse como parte de una revisión de la poesía de la creadora de *Árbol de Diana*. Es decir, que en este texto de Alejandra Pizarnik, los comentarios frecuentemente apuntan más a sus propias inquietudes que a la obra de Ocampo. En la lectura de *El deseo de la palabra*, por ejemplo, cuando dice que “la dialéctica del desamparo y del humor es inherente a todos los cuentos”²⁵², ello remite, casi inmediatamente, al apartado de “Otros textos”, que bien podría leerse desde esa óptica.

Alejandra Pizarnik identifica un “centro magnético” de *El pecado mortal* a partir del cual orientará su ensayo: las pasiones infantiles; una suerte de mundo miniaturizado y despojado de convenciones y prejuicios que dan pie a que sea “‘todo más claro’, y a la vez, todo más peligroso.”²⁵³ En ese despojo de formas atenuantes y de convenciones habituales, los códigos se trastocan y el lenguaje adquiere mayor alcance al tiempo que se incrementa el riesgo ante textos

²⁵⁰ Aira, *op. cit.*, págs. 20 y 24 respectivamente.

²⁵¹ *EDP*, pág. 224.

²⁵² *EDP*, pág. 228.

²⁵³ *EDP*, pág. 224.

que “dicen incesantemente algo más, otra cosa que no dicen.”²⁵⁴ Para ello, acude a los diferentes relatos que, como los personajes, se sostienen en una tensión entre “el deseo irrefrenable y el terror a transgredir, [que] confieren un prestigio desesperado y deslumbrador a esos actos sencillos que ejecutan con idéntica maestría un minúsculo salvaje y cualquier pequeño hijo de rey.”²⁵⁵ En esa tensión Pizarnik encuentra el resplandor de cada texto —propio de las joyas mencionadas por Aira.

Entre el deseo y el temor a transgredir, Pizarnik inserta la muerte y el erotismo en un orden subordinado. De dicha tensión, a su vez, nace la muñeca. Lo anterior se observa cuando Pizarnik señala: “muñeca inseparable de su muñeca, testigo —acaso participe— de prácticas sensuales asaz fieles a *l'école du voyeurisme*”²⁵⁶ o bien cuando apunta que “el espléndido y erótico simulacro que llamamos muñeca aparece, aquí, como el *döppelgänger* de la Muñeca que representa un espléndido simulacro erótico.”²⁵⁷ Pizarnik da cuenta no sólo del lugar de la muñeca en los textos de Silvina Ocampo, sino del lugar que ocupa, como antes se ha visto, uno de los personajes recurrentes de su propia poesía. La muñeca entonces, miniatura o representación reducida e inerte de la figura humana, tiene una doble función erótica: por un lado se somete a los caprichos de quien la posee y, por otro, ejerce como testigo infalible de tales acciones.

Otro rasgo que la poeta señala y que coincide con su propia obra aparece en relación con el tiempo y el espacio: “la idea del espacio implica, por supuesto, la del propio cuerpo [...] el tiempo es transformado en espacio.”²⁵⁸ En relación con *El deseo de la palabra*, tal proposición

²⁵⁴ La misma Pizarnik escribió: “Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.” En “La palabra que sana” en *EDP*, pág. 19.

²⁵⁵ *EDP*, pág. 225.

²⁵⁶ *EDP*, pág. 226.

²⁵⁷ *EDP*, pág. 226.

²⁵⁸ *EDP*, pág. 227.

podría resultar reveladora, pues el espacio que ocupan los textos en el *cuerpo* de la antología señala también el tiempo en el que son leídos, anulando las referencias hacia el momento de escritura o publicación. Así, el tiempo que se transforma en espacio da pie a evocar, como se sucedió en relación con los poemas de *Extracción de la piedra de locura*, el funcionamiento genealógico propuesto por Foucault en tanto permite revisar la “singularidad de los sucesos [...] pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles”.²⁵⁹

La lectura de los cuentos de Silvina Ocampo se ve notoriamente enriquecida por las aportaciones pizarnikianas. De hecho, en ocasiones los comentarios resultan mucho más sagaces de lo que parece sugerir el texto, lo cual da pie a sospechar del esforzado encumbramiento que hace Pizarnik de los textos de su amiga.²⁶⁰

“FRAGMENTOS DE ‘SABIOS Y POETAS’ (ACERCA DE ‘EL GATO DE CHESHIRE [SIC]’ DE E. ANDERSON IMBERT)”

En el mismo mundo dado vuelta que habitan los cronopios de Cortázar, se halla el gato de Cheshire o quizá sólo su sonrisa: “A ese cuerpo lo dibujo a dos tintas, una deleble y otra indeleble, para que cuando se borre la materia quede el trazo de la intuición como una sonrisa en el aire. La sonrisa del gato de Cheshire.”²⁶¹ Como sucede con *Alice’s Adventures in Wonderland*, los breves relatos que conforman el libro de Enrique Anderson Imbert generan una sonrisa que

²⁵⁹ Foucault, *op. cit.* pág. 7.

²⁶⁰ Alejandra Pizarnik fue gran amiga de Silvina Ocampo, por quien, además, profesaba una gran admiración y un profundo amor: “Silvie, mi vida (en el sentido literal) le escribí a Adolfo para que nuestra amistad no se duerma. Me atreví a rogarle que te bese (poco: 5 o 6 veces) de mi parte y creo que se dio cuenta de que te amo SIN FONDO.” En Pizarnik, *Nueva correspondencia*, *op. cit.*, pág. 181.

²⁶¹ Enrique Anderson Imbert, *El gato de Cheshire* [Ebook, prc], 1965. Pant. 9.3/290.

no responde a un único tipo de humor, sino que éste posee un amplio espectro de formas que van desde el sinsentido hasta lo patético, pasando por lo ingenuo. Por tanto, el mecanismo que expone el autor de *El gato de Cheshire* bien puede dar cuenta de la estela que permanece entre texto y texto en la constelación pizarnikiana de *El deseo de la palabra*, pues la sospecha, el borramiento y el malentendido operan por toda la antología.

La poeta no tarda en señalar el mismo elemento revolucionario que permite sostener el vértigo de lo absurdo de la realidad: el humor. Para éste, Pizarnik establece un sistema de categorías (categorías que son, por supuesto, flexibles y multiplicables, pues así como habla de un humor negro, lo hace de uno rosa y podría abarcar, como señala en relación con “Historias de cronopios y de famas”, “toda la gama de colores”²⁶² con sus respectivas variaciones de tonos, intensidades y matices) que le permitirán armar una suerte de cartografía a partir del efecto que el humor tiene en uno u otro caso. En este sentido, lo que se postula como teoría en la reflexión acerca de “Historia de cronopios y famas”, se hace aún más explícito en el texto referente a “El gato de Cheshire”. El humor —y por tanto la poesía— incide en la realidad no sólo en el largo plazo de aquel que cultiva la lectura y adquiere determinados hábitos y conocimiento y las modificaciones que ello implica en la formación de una cierta personalidad, sino también en la inmediatez del enfrentamiento con él. El humor en estos textos es una herramienta intelectual que genera, a partir de la descomposición o desorden de la realidad, un efecto perceptible sensorialmente: risa. “Puede suceder —y no deja de suceder— que el humorismo se vuelva en contra del humorista; y la risa, en contra del lector o del espectador.”²⁶³ Ahora bien, la risa podría considerarse no sólo un efecto de los procedimientos cómicos, sino también una suerte de evidencia de la eficacia del humor. Así, los efectos son muchos más y operan de diversos modos.

²⁶² *EDP*, pág. 212.

²⁶³ “Fragmentos de ‘Sabios y poetas’ (acerca de *El gato de Cheshire* de E. Anderson Imbert)” en *EDP*, pág. 233.

El riesgo se hace extensivo a todo aquel que se enfrenta al humor y el peligro consiste en la imposibilidad de determinar exactamente el alcance que tendrá.

Pizarnik corre un riesgo más y devela un mecanismo que suscita la comicidad de Anderson Imbert: “afectar olvido de la ambigüedad del lenguaje a fin de mantenerse, inexorable, al pie de la letra.”²⁶⁴ Es decir, hacer de las formas figuradas o de los lugares comunes del lenguaje, oraciones literales. Así, cuando un hombre dice “Seré una tumba”, no es porque guardará un secreto, sino porque, en efecto, en un futuro sería “de veras una tumba”²⁶⁵. Así, la poeta identifica otra forma de rebelión que será crucial para su trabajo, ya que permite abandonar la idea tan sostenida del lenguaje como suceso meramente intelectual. Ya antes había mencionado cómo la familia de cronopios *vivía* la poesía, pero es aquí donde lo hace explícito como premisa, método y herramienta. El lenguaje debe entenderse como locución, pero también desde su faceta performativa. Así, cuando sucede ese “revés de la trama” del que se habló en función de los cronopios, no sólo se tiene la experiencia del humor tras el resultado, sino que, al mantenerse inexorable, se percibe la vuelta misma y se suscita el deseo ante una ausencia que se hace presente.

“Atestiguar el horror latente detrás del mundo prosaico”, “inferir la alusión a una verdad inquietante” que a su vez puede ser dada vuelta son algunos de los efectos que Pizarnik menciona dentro del marco de lo maravilloso: “la irrupción enteramente inesperada de alguien —de algo— que suprime la distancia que separa el deseo de la realidad.” ¿No realiza Pizarnik ese mismo procedimiento al *realizar* el libro que llamaría *El deseo de la palabra*?

²⁶⁴ EDP, pág. 234.

²⁶⁵ Anderson Imbert, *op. cit.*, pant. 20.5/290.

“PRÓLOGO A ‘TEXTOS DE ANTONIN ARTAUD’ ”

La primera publicación del ensayo de Alejandra Pizarnik acerca de la obra de Artaud se publicó por primera vez bajo el título de “El verbo encarnado” en la revista *Sur*²⁶⁶; más tarde, figura como el prólogo de una antología de textos de Artaud traducida por la misma Pizarnik y por Antonio López Crespo.

El ensayo, de apenas un par de cuartillas a lo sumo, da cuenta de la admiración que la poeta sentía por Artaud, pero sobre todo de los estrechos vínculos que los unían. Así, por ejemplo, el primer párrafo inscribe al poeta en una tradición literaria próxima a aquellas figuras que la misma Pizarnik seguiría, pero sobre todo hace hincapié en una premisa esencial tanto para Artaud como para ella:

Aquella afirmación de Hölderlin, de que “la poesía es un juego peligroso” tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...

Estos poetas, y unos pocos más tienen en común el haber anulado —o querido anular— la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida.

En relación al teatro de la crueldad Jacques Derrida comenta: “El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación.”²⁶⁷ Es probable, como se mencionó anteriormente, que al escribir “El verbo encarnado”, Pizarnik no hubiera hecho aún una primera lectura de *El teatro y su doble*; sin embargo, la poeta comprende el estado de vulnerabilidad al que se somete Artaud en pro de su concepción del arte: “El Arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación.”²⁶⁸

²⁶⁶ “El verbo encarnado: prólogo a ‘Textos de Antonin Artaud’” en *Sur*, 294 (1965), págs. 35-39.

²⁶⁷ Jacques Derrida, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *La escritura y la diferencia*, (Barcelona: Anthropos, 1989), pág. 320.

²⁶⁸ Inédito de Artaud, reproducido en *ibid.*, pág. 321.

En ese recorrido de sacrificios que Pizarnik plantea, lo que queda expuesto es el necesario abandono del cuerpo del autor en favor del arte. Esa necesidad sería leída como crueldad en *El teatro y su doble* y, aunque la poeta no la nombra como tal, alude a ella por el sólo hecho de recuperar, desde André Gide, la presentación de Artaud en el teatro de Vieux-Colombier. A propósito de ese evento, Georges Charbonnier diría: “the only time when the Theater of Cruelty has ever really existed — ‘that day when Antonin Artaud gave his own body as the spectacle.’ ”²⁶⁹

En su ensayo Pizarnik no trata a Artaud como el poeta consagrado, sino que lo sitúa en el papel que el mismo Artaud asigna a Van Gogh: es otro “suicidado por la sociedad.” Una vez establecida la perspectiva, la poeta se interna en el comentario sobre la obra. Para ello recupera la idea de un primer periodo blanco y uno negro en los escritos de Artaud. Por el primero pasa rápidamente, pues sería, según señala, preámbulo para el segundo, donde “cristalizan” las necesidades del primero.

Así, Pizarnik centra su atención en el llamado periodo negro de Artaud, que corresponde a los textos posteriores a *Les Nouvelles Révélations de l’Etre* (1937). La poeta recupera allí una de las angustias principales de Artaud y desde ahí desarrolla el resto del ensayo, que versa sobre la desposesión de su ser a causa del cuerpo. Sobre este tema escribe Artaud:

Bajo esta costra de hueso y piel, que es mi cabeza, hay una constancia de angustias, no como un punto moral, como los razonamientos de una naturaleza imbécilmente puntillosa, o habitada por un germen de inquietudes dirigidas a su altura, sino como una (decantación).

en el interior,
como la desposeción [*sic*] de mi sustancia vital,
como la pérdida física y esencial
(quiero decir pérdida de la esencia)

²⁶⁹ T.F. Driver, *Romantic quest and modern query: a history of the modern theatre*, (New York: Delacorte Press, 1970), pág. 356.

de un sentido.²⁷⁰

Algo de esa angustia original hace cimbrar la conciencia de la poeta que anotaré en su diario:

He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento —en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido—; y también habla de los periodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia.²⁷¹

Quizá Pizarnik encuentra las obras de Artaud indefinibles por esa irrepresentabilidad del aullido en el lenguaje. Apunta así la inutilidad de la teorización acerca del pensamiento del artista, pues “no es pensando que se forjó Artaud”. Y a la pregunta inevitable de cómo sucedió entonces, responderá: “del más grande sufrimiento físico y moral.”²⁷² Es así como Pizarnik trae a colación la “eficacia”, o bien, la crueldad, pues, como señala Derrida:

Artaud nos invita a que bajo esa palabra no pensemos sino “rigor, aplicación y decisión implacable”, “determinación irreversible”, “determinismo”, “sumisión a la necesidad”, etc., y no necesariamente “sadismo”, “horror”, “sangre derramada”, “enemigo crucificado”, etc.²⁷³

Sólo por medio de la crueldad Artaud accede a ese principio trascendente a partir del cual “el cuerpo se hizo verbo”.²⁷⁴ De ahí el comentario de Charbonniere; de ahí también la fina inteligencia con que Pizarnik relaciona la encarnación del verbo a partir de la velada en el teatro de Vieux-Colombier.

En su ensayo sobre Artaud, Alejandra Pizarnik da con varias de las claves esenciales para la lectura del artista de la crueldad; sin embargo, me atrevo a decir que la admiración que le genera y la profunda identificación que siente, le impiden ir más allá del mero comentario. La empatía, aventuro, la causa común, es la razón por la que Pizarnik incorpora este ensayo en *El*

²⁷⁰ Antonin Artaud, *El pesa-nervios* (Madrid: Visor Libros, 2002), pág. 56.

²⁷¹

²⁷² “Prólogo a ‘Textos de Antonin Artaud’” en *EDP*, pág. 241.

²⁷³ Derrida, *op. cit.*, pág. 327.

²⁷⁴ *EDP*, pág. 242.

deseo de la palabra y no la construcción que ha hecho alrededor de Artaud: “Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. Pero sin retórica, por favor, sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir; la semejanza de nuestras heridas.”²⁷⁵

“PRÓLOGOS A LA ANTOLOGÍA CONSULTADA DE LA JOVEN POESÍA ARGENTINA”

Como parte de *El deseo de la palabra*, antología personal, Alejandra Pizarnik incluye un muy pequeño texto publicado anteriormente en dos antologías poéticas: *Quince poetas* y *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Probablemente haya sido en relación con esta última que la poeta señaló su rechazo de la imagen de “poeta, galardonada y considerada como representativa de la poesía argentina.”²⁷⁶ De ser así —como lo sugiere la concordancia entre las fechas y la relación entre el comentario y el título de la antología— ¿por qué habrá decidido Pizarnik incluir este texto en *El deseo de la palabra* donde buscaba mostrar una Alejandra Pizarnik “íntegra”?

La primera parte, titulada “El poeta y su poema”, refiere al proceso poético, donde hace manifiesta la relación entre su escritura y las artes plásticas, y donde también subraya la condición de libertad que acompaña todo poema. Con ello, da cuenta asimismo de la importancia que concede a la materialidad de los textos al construir a partir del contorno de las palabras, a partir del espacio que ocupan en la hoja en blanco, y no del referente al que aluden.²⁷⁷ Pero sobre todo, al construir a partir del deseo que surge ante ese espacio que ha quedado vacante. En ese

²⁷⁵ Entrada del 19 de octubre de 1964. En Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 383. A propósito de las heridas, señala en “Prólogo a ‘Textos de Antonin Artaud’”: “Su herida central es la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje humano.” *EDP*, pág. 240.

²⁷⁶ Ver nota 26.

²⁷⁷ Ver nota 160.

sentido, la construcción de una antología cobra mayor relevancia en tanto libro (cuerpo material) que reúne una determinada selección de su obra desde la libertad de criterio para formarla. Así, podría leerse la propuesta que Beneyto le envió a Pizarnik como un libro lleno de hojas en blanco que la poeta fue ocupando con diferentes formas de su deseo hasta conformar *El deseo de la palabra*.

En “El poema y su lector”, segunda parte del ensayo, la poeta examina la relación que se instaura entre el poeta y aquel que lee su obra. Al aludir al lector, abandona la responsabilidad frente al poema, pues sólo el lector puede “rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos.”²⁷⁸

Las reflexiones de Alejandra Pizarnik alrededor del poeta, el poema y el lector distan mucho de una concepción cerrada de la literatura. En ese sentido, la libertad que refleja su visión de tales relaciones, suelta las posibles ataduras de quien fue membretada como parte de la “joven poesía argentina” y al mismo tiempo recuerda, en su negación, el membrete. Pizarnik íntegra, por tanto, es tanto la poeta galardonada, como aquella que incorpora “Prólogos a la Antología consultada de la joven poesía argentina” en *El deseo de la palabra*.

La crítica que lleva a cabo Pizarnik en cada uno de sus ensayos es flexible y abierta en la medida en que permite a la obra desarrollarse sin pretender limitar o acotar sus alcances. “Algunos ensayos” no responde a un criterio cronológico pues entra al diseño de *El deseo de la palabra* con el fin de multiplicar los espacios y perspectivas que en las secciones anteriores se ponen en cuestión, de modo que el orden responde a los vínculos que la poeta va estableciendo con los textos. Ello no elimina la posibilidad de que se trate también, en tanto constructo artificial

²⁷⁸ EDP, pág. 245.

(aunque personal), de crear unas sombras diferentes —nuevamente Artaud— alrededor de las cuales se congregará “el verdadero espectáculo de la vida”.²⁷⁹

Los temas que se plantean en esta sección responden, claro, a los intereses de la poeta, pero esta vez el diálogo con otros textos y otros autores despliega un sinfín de lecturas y abre las vías para vínculos que se multiplican apenas se les trata de aprehender. En este sentido, “Algunos ensayos” nos enseña cómo “lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen —es la discordia de las otras cosas, es el disparate.”²⁸⁰ Tratar de circunscribir los alcances o significados es limitar la obra; sin embargo, los ensayos permiten identificar una zona por donde la poeta se desplaza para recuperar, ampliar y expandir sus propuestas al tiempo que sostienen y promueven el humor que se experimenta desde la sección anterior. Así, la obra de Pizarnik “aprende también a reírse de las solemnidades.”²⁸¹

Cabe ahora traer a colación que “el escritor o el poeta elaboran con su obra literaria una poética, y en igual medida —aunque en otro orden— la elabora el antólogo, pues la escritura y la reescritura tienen por esencia originaria el proceso antológico.”²⁸² Así, los ensayos incorporan a la poética pizarnikiana sus referentes literarios, sus obras y lecturas con lo que se complejiza el entramado de la obra. Pizarnik escribe ensayos abiertos que amplían exponencialmente los alcances de la antología a tal punto, que resulta casi imposible dimensionar los límites de los textos y se refuerza la sospecha de que no se puede mostrar todo porque tal cosa no existe.

²⁷⁹ Artaud, *El teatro y su doble*, ed. cit., pág. 15.

²⁸⁰ Foucault, *op. cit.*, pág. 10.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Ruiz Casanova, *op. cit.*, pág. 23.

POSTFACIOS. LA MIRADA DEL LECTOR

Al final de la antología deberíamos encontrar algunos postfacios, según el proyecto inicial de *El deseo de la palabra*: “Al final —postfacios— fragmentos acerca de mi obra por Jean Starobinski, Octavio Paz, Mandiargues, Olga Orozco, y —si querés— vos, Antonio.”²⁸³ Al leer esta propuesta de la poeta, llaman la atención varios detalles. Por un lado, no figura en esta lista la entrevista con Martha I. Moia, que en la antología sí aparece después del recorrido por la obra de Alejandra Pizarnik, cuando debería haber servido de puerta de entrada al libro. Por otro lado, al final de la antología no figura ningún texto de otro mientras que el de Octavio Paz está colocado al principio de la antología. En el epílogo Antonio Beneyto ofrece una explicación al respecto:

En *El deseo de la palabra*, por tener que ajustarse a la línea que tiene marcada Ocnos, se han realizado ligeras modificaciones que no dañan —pienso— al original que entrelazaron entre Alejandra Pizarnik y Martha Moia. Me explico: Desaparecen los textos *Acerca de Alejandra Pizarnik* que firmaban André Pieyre de Mandiargues, Enrique Molina, Olga Orozco y Guillermo Sucre, y sin embargo, se traslada como prólogo el escrito de Octavio Paz. Tampoco se incluyen los dibujos y fotografías y todo aquello que iban a hacer de la antología un volumen heterodoxo, plenamente. Sin embargo, ahora, tal como lo edita Ocnos creo —y quizás sin el creo— que *El deseo de la palabra* sigue siendo una antología heterodoxa porque lo escribió Alejandra Pizarnik.²⁸⁴

Resulta sorprendente que el editor, aquel que propuso y buscó la heterodoxia y el retrato pizarnikiano en primera instancia, no valore la importancia de detalles como la disposición y relevancia de los textos escogidos, ni tampoco repare en el efecto que generan las modificaciones.

²⁸³ Beneyto y Pizarnik, *op. cit.*, pant. 822/1510.

²⁸⁴ “Epílogo” de Beneyto en *EDP*, pág. 256.

ALGUNAS CLAVES DE ALEJANDRA PIZARNIK

Para empezar, la entrevista realizada por Martha I. Moia arroja, como señala el título, “Algunas claves de Alejandra Pizarnik” para leer o aproximarse, al menos, a *El deseo de la palabra*. Tal es el caso del siguiente fragmento:

A.P.- Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado mis poemas.

M.I.M.- Sin embargo, ahora ya no buscas esa exactitud.

A.P.- Es cierto; busco que el poema se escriba como quiera escribirse...²⁸⁵

Con este tipo de “claves” debía abrir el volumen, y con ello se establecería fácilmente una analogía con el exordio de un discurso. Este primer planteamiento del tema habría sido el momento idóneo para exponer los elementos que entrarían en juego y a los cuales habría que prestar atención. Como bien diría Pizarnik a Beneyto, se trata de una entrevista “llena de Alice in Wonderland”²⁸⁶ que, como se habrá visto, es un rasgo que permanece a lo largo de todo *El deseo de la palabra*. Se trataba entonces, de una suerte de hilo de Ariadna que conduciría al lector a través del laberinto simbólico y textual que se materializa en la antología. Sin embargo, Pizarnik hace del hilo una voz y de esa voz el laberinto mismo en cuyos muros reverbera el eco de múltiples voces. Sólo a través de la experiencia del texto es posible acercarse a él. En ese sentido, la entrevista sirve para plantear los problemas que la antología suscita y no para ofrecer supuestas soluciones, lo que reduce la distancia con el objeto. Gracias a ella el lector podrá entrar en el texto como quien entra en un laberinto, dispuesto a perderse. Pero al colocarse al final ya no sirve para ello. Es decir, relegada al final, no sirve para plantear algo, sino para ofrecer una suerte de conclusión de algo ya planteado.

²⁸⁵ EDP, pág. 249.

²⁸⁶ Beneyto y Pizarnik, *op. cit.*, pant. 825/1510.

POSTFACIOS

Ahora bien, los postfacios que Pizarnik quería incluir no respondían a un mero capricho ni a un simple ataque de vanidad. Por tratarse de textos escritos sobre ella por otros autores, su inclusión en una antología personal habría sido una rareza; sin embargo, la propuesta adquiere sentido si se considera la intención de la poeta de mostrar a “Alejandra Pizarnik íntegra”. La mirada externa sobre la obra pizarnikiana hubiera ofrecido otras líneas o perspectivas posibles desde donde observar los escritos. Por otra parte, y aún más importante, los postfacios hubieran enfatizado la puesta en práctica de Alejandra Pizarnik como obra, “como el verdadero espectáculo de la vida”²⁸⁷ y no sólo como autora —aunque tomados desde su singularidad, desde su condición de fragmento de la obra de otro autor, los postfacios no dejan de ser, a su vez, sino una sombra.

Como se ha visto, el proceso creativo de Pizarnik no sería posible sin la lectura. La lectura de textos que le despiertan dudas o que la maravillan, pero también de aquellos otros que recupera a partir del palimpsesto o la reescritura: “Absurdo. Iniciación en el oficio de copista. Bartleby. Deseos de copiar *le récit* de Poe, los *récits* de Julio y partes de Artaud. ¿Para qué?”²⁸⁸

Así como Alejandra Pizarnik leía a los autores que admiraba y construía una subjetividad a partir de sus obras,²⁸⁹ así, en su antología, pretendía ofrecer la lectura que otros —a quienes admiraba y leía— habían realizado de sus obras para de esta manera ampliar la imagen que el lector de la antología pudiera crearse de ella. Todo ello es congruente con la organización de *El deseo de la palabra*, que tiene que ver no sólo con la configuración de una Alejandra íntegra, sino también con la creación de entidades abiertas y cambiantes. Finalmente, la construcción de

²⁸⁷ Artaud, *El teatro y su doble*, ed. cit., pág. 15.

²⁸⁸ Entrada del 1 de agosto de 1966 en Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pág. 422.

²⁸⁹ Por ejemplo: “Mi deuda con A[ndré]. B[reton]. es inenarrable. Tal vez es aquel que nada me enseñó y no obstante es aquel que más influyó en mí.” Entrada del 3 de diciembre de 1966 en *ibidem*.

su personalidad como escritora no puede sustentarse sino en la lectura de su obra que hace su público.

Como se indicó previamente, los textos que Pizarnik señala como posibles postfacios corresponden a Jean Starobinski, Octavio Paz, Mandiargues, Olga Orozco, y Antonio Beneyto. Sin embargo, en el epílogo, el editor señala que no pudieron incluirse los comentarios de André Pieyre de Mandiargues, Enrique Molina, Olga Orozco y Guillermo Sucre. Parecería por ello que en una versión preliminar de la antología serían éstos últimos los que hubieran figurado en *El deseo de la palabra*, si bien con la información que se tiene, no ha sido posible determinar si dicha selección era propuesta por Alejandra Pizarnik o si en cambio, eran los textos que Beneyto pretendía incluir como postfacios una vez que se vio como único responsable de la publicación de la obra. Por lo anterior, resulta también complicado determinar cuáles serían los textos precisos que se hubieran incluido.²⁹⁰

Ahora bien, lo que sí queda claro es la intención de Pizarnik de incluir el texto de Octavio Paz que, sin embargo, sería uno más entre el resto de los comentarios. Llama la atención que, a

²⁹⁰ Se han identificado como posibles opciones los siguientes artículos: Guillermo Sucre, “Alejandra Pizarnik: La ceremonia poética pura”, *Zona franca* 23-24 (1965): 31; Enrique Molina, “Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*”, Cuadernos París, 1960: 89-90 y un texto de André Pieyre de Mandiargues al que Pizarnik alude en una carta de 1969 al respecto de *Nombres y figuras*: “Si quieres poner el texto de Mandiargues, yo acepto encantada (y sin duda también él, a quien puedes pedirle un texto —si te interesa— escribiéndole de mi parte...” El texto registrado en Beneyto y Pizarnik, *op. cit.*, pant. 1223/1510 es el siguiente: “Releo con frecuencia tus poemas y los doy a leer a otros y les tengo amor. Son lindos animales un poco crueles, un poco neurasténicos y tiernos, son lindísimos animales: hay que alimentarlos y mimarlos, son preciosas fierecillas cubiertas de piel, quizá una especie de chinchillas: hay que darles sangre de lujo y caricias. Tengo amor a tus poemas, querría que hicieras muchos y que tus poemas difundieran por todas partes el amor y el terror.”

Si los textos a incluirse dataran de una fecha posterior a la muerte de la poeta, podría pensarse también en “La hija del insomnio”, prólogo de Enrique Molina a la reedición de los libros *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, publicados por Botella al Mar (Buenos Aires, 1976), y en “Pavana del hoy para una infanta difunta que amo y lloro” de Olga Orozco.

pesar de que los textos del resto de los escritores “desaparecen”, permanece el de Octavio Paz y se le otorga una relevancia exagerada.

“PALABRAS INICIALES”

Al principio de la antología, apenas después de un epígrafe de Pizarnik, se encuentran las “Palabras iniciales” de Octavio Paz. Este escrito fue el prólogo de la primera edición de *Árbol de Diana*, aquel poemario que haría de Alejandra Pizarnik una poeta consagrada. Si bien en aquel momento el texto coadyuvó en dar a conocer la obra de la poeta, cuando se coloca con el mismo fin en *El deseo de la palabra*, interfiere con el proyecto y el planteamiento que el libro entero parece proponer.

La figura de Octavio Paz ya era una autoridad entre la intelectualidad internacional cuando se publica *El deseo de la palabra*. Por esta razón, no sorprende que una editorial como Barral (más tarde Seix Barral), encargada entonces en gran medida de distribuir y conformar el canon de las letras hispánicas, accediera a publicar ese texto y no todos los que estaban planeados. Ahora bien, ubicar como prólogo las “palabras iniciales” de Paz y trasladar la entrevista al fin de la antología, instaura una autoridad —una voz externa— sobre la voz misma de la poeta de la que ésta busca liberarse a lo largo del libro. El ejercicio de liberación de la palabra se ve póstumamente frustrado a partir de ese prólogo que, como tal, tiene ya implicaciones particulares frente al texto que precede. Esta acción, aunada a la eliminación de los otros comentarios acerca de la autora, erigen la voz de Paz como sustento y línea de lectura de la antología. Así, se otorga a las “Palabra iniciales” un máximo alcance. Ya no sólo ejercen su poder sobre *Árbol de Diana*, sino sobre el libro completo.

Las palabras de Octavio Paz se organizan como diversas definiciones que se estructuran a partir de una interpretación poetizada de diferentes áreas del conocimiento: química, botánica, mitología y etnografía, blasón y física. Propone atrapar al objeto por distintos frentes de tal suerte que éste quede incluido dentro del conocimiento, de lo conocido. Como atenuante de este procedimiento, metáforas y analogías llevan la obra hacia el terreno de lo extraordinario.²⁹¹

Dentro de la primera definición, la que corresponde a la definición química, Paz habla de una “cristalización verbal” a partir de elementos definidos aunque inefables: “insomnio pasional y lucidez meridiana”. Esta forma se encuentra, posiblemente más que ninguna, limitada y restringida a un espacio y a una composición determinada. Por si fuera poco, el escritor añade: “El producto no contiene una sola partícula de mentira”. Así queda conformado, en su carácter “molecular”, un compuesto definido, sólido y sin misterio posible. En otras palabras, un cuerpo cerrado.

Desde el acercamiento botánico, se habla de un cuerpo transparente y de un cuerpo que no da sombra, lo cual causará en el lector una impresión muy distinta de la que podría tener al leer la antología, la cual, además de estar plagada de sombras, fantasmas, apariciones y espejismos, constituye un esfuerzo sostenido por materializar lo inefable. La transparencia atenta de este modo contra el carácter opaco de los cuerpos materiales y, por tanto, contra uno de los planteamientos de *El deseo de la palabra*.

A continuación se indica:

²⁹¹ Las anotaciones que se hacen en adelante acerca de “Palabras iniciales” se llevan a cabo bajo el entendido de que el lugar que ocupan en *El deseo de la palabra* las dota de responsabilidad frente a todo el libro. Es muy posible que, en ocasiones, lo que resulta impertinente en relación con *El deseo de la palabra* no lo sea con respecto a *Árbol de Diana*. Valga este caso como ejemplo, pues si bien *El deseo de la palabra* se sostiene en lo insostenible del lenguaje, *Árbol de Diana* se formó todavía bajo la premisa de encontrar la palabra exacta en el espacio adecuado para decir algo preciso.

Tiene luz propia, centelleante y breve. Nace en las tierras resacas de América. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta.²⁹²

El deseo de la palabra se ha constituido y desarrollado frente al lector como una forma contrastante, la cual, si bien tiene zonas deslumbrantemente luminosas, tiene otras tan oscuras que “Sombra caminaba por su gabinete alumbrándose con fósforos.”²⁹³ En ese sentido, habría que hacer hincapié en que la luminosidad en *El deseo de la palabra* implica siempre una oscuridad que —como sucede en la pintura con el claroscuro— se combina con la luz en tanto que se oponen y se complementan simultáneamente. Los elementos que Paz contrasta con las características de los escritos, son parte de los escritos mismos, de tal suerte que esa oscuridad no deja de ser pizarnikiana. Las zonas luminosas de la antología adquieren una fuerza mayor por contraste con lo opaco que, por su parte, genera una atmósfera de tinieblas y en conjunto, un constante deslumbramiento del lector.

Otro asunto parece llamar la atención de Octavio Paz: lo masculino y lo femenino del texto. El escritor refiere a tal dicotomía en varios puntos. Sucede así cuando señala: “las flores son diáfanas, separadas las femeninas de las masculinas, las primeras axilares, casi sonámbulas y solitarias, las segundas en espigas, espoletas y, más raras veces, púas.” O bien: “El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva [...]”²⁹⁴ Más adelante apunta:

El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de *todas* las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la

²⁹² “Palabras iniciales” en *EDP*, pág. 7.

²⁹³ “Escrito cuando sombra” en *EDP*, pág. 105.

²⁹⁴ *EDP*, págs. 7 y 8 respectivamente.

sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial.²⁹⁵

Parecería que en el afán de referir la fusión de la palabra pizarnikiana con lo sublime, Octavio Paz busca la analogía con el acto sexual y para ello no concibe sino una entidad masculina y otra femenina, ambas —aunque en mayor medida la primera— ajenas a categorías planteadas por *El deseo de la palabra*, pues en principio lo que el libro parece sugerir es la aniquilación de cualquier categoría preestablecida o universal.

Paz también atenta contra *El deseo de la palabra* cuando anota: “no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión.”²⁹⁶ Con esta simple acotación, *El deseo de la palabra* queda en calidad de *médium* y, con ello, la misma condición del deseo —su perpetua insatisfacción, el constante movimiento— parece truncarse frente a otro objetivo, que está fijo. Se otorga prioridad a lo deseado y no al deseo mismo. Al mismo tiempo, el *médium* no dista mucho de esas autómatas y muñecas perversas que no actúan y que si ofrecen una apariencia de vida, es una apariencia que pertenece al registro de la muerte, lo cual dista mucho del deseo y por tanto de la obra pizarnikiana, donde estos personajes aparecen más frecuentemente a modo de síntomas.

En cambio, Paz establece de forma muy atinada el perfil necesario del lector de la obra:

Soledad, concentración y un afinamiento general de la sensibilidad son requisitos indispensables para la visión. Algunas personas, con reputación de inteligencia, se quejan de que, a pesar de su preparación *no ven nada*.

A lo anterior, me tomaría la libertad de añadir que se exige al lector la perspicacia de quien sabe que no hay dicotomías inalterables o categorías fijas. Es decir, la ironía es también una herramienta sustancial para una plena aproximación a *El deseo de la palabra*.

²⁹⁵ EDP, pág. 8.

²⁹⁶ EDP, pág. 8.

Finalmente, Paz menciona la capacidad de la obra para reflejar los rayos de sol y reunirlos “en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos.”²⁹⁷ Cuando se trata de *El deseo de la palabra* cabría preguntarse si ese foco, que ilumina y quema simultáneamente, no constituye la totalidad del libro.

²⁹⁷ *EDP*, pág. 8.

CONCLUSIÓN

El deseo de la palabra está marcado por la búsqueda de la restitución ante un duelo. A la pérdida de la lengua materna y de sus familiares, Alejandra Pizarnik habría de sumar la pérdida de identificación con la imagen que de ella se tenía como poeta. En ese espacio se inscribe la antología, que disloca y revierte dicha imagen a favor de otra nueva, indeterminada, abierta y mutable.

El duelo inicia su trayectoria por la poética pizarnikiana que se organiza en *El deseo de la palabra* a modo de constelación textual. Así, los “otros textos” se vinculan con temas que se desarrollan en los ensayos, mientras que poemas escritos en la adolescencia de la poeta repercuten en textos de su último poemario de ésta. La consecuencia de todo ello es que la intermitencia que separa un texto de otro se va acortando cada vez más, a tal punto que parecerían coexistir simultáneamente unos con otros. La liberación poética no se ve frenada por la organización del libro en secciones, puesto que éstas permiten transitar desde las formas más usuales de la voz pizarnikiana, hasta las que se acercan a otros autores, pasando por las estridencias de los textos malditos.

Son varios los mecanismos mediante los cuales se consiguen liberar los textos. La ironía es uno de los principales, pues a partir de ella el lenguaje se escapa, paradójicamente, de cualquier posible gobierno que los lectores podamos pretender ejercer sobre los escritos. Así, por ejemplo, sucede con el realismo al que alude la poeta, pues al tiempo que expone lo que se pretende ocultar en el realismo literario, también apela a lo corpóreo en tanto materialidad del texto. Ambas vertientes pueden desembocar por caminos diferentes en un mismo sitio: lo obsceno.

La marca más clara de obscenidad se registra en el centro del libro en los textos que pertenecerían después a *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Allí se consolida la destrucción de la relación entre significado y significante y el lenguaje fluctúa entre la sonoridad, la repercusión y la materialidad de su trazo, dando expresión incluso a lo soez o lo absurdo.

Ahora bien, la orfandad a que están sometidos estos escritos permite por un lado, que la misma voz creativa sea aquella que dictamine el canon al interior de la obra. Pero si, por otro, el palimpsesto se introduce en la antología como herencia de un texto anterior, ello no implica ninguna sujeción a la tradición; por el contrario, se trata de una reelaboración, que resulta en algo nuevo: los textos de Alejandra Pizarnik.

Parece así, que ante la ausencia que implica la pérdida, se ha identificado el deseo con ese decir, de tal suerte que no se trata ya de algo que falta, sino de una entidad completa que integra al deseo —ausencia por excelencia— en *El deseo de la palabra*.

Las modificaciones editoriales a las que se ve sometido el libro una vez fallecida la poeta son tanto prueba de las operaciones autoritarias que se imponen sobre los textos, como confirmación de que en efecto era necesario oponer a éstas lo inasible, lo irónico. Es mediante el constante empeño en borrar lo escrito, en poner en duda lo recién decretado, cómo *El deseo de la palabra* consigue mantener su carácter heterodoxo a pesar de las modificaciones perpetradas a expensas suyas. Parecería que Beneyto, sin saberlo a ciencia cierta, hubiera abierto la posibilidad de dispersar las premisas e ideologías propias del espacio no consagrado de Alejandra, aquel donde su poesía se encuentra aún en formación y en constante movimiento.

La antología es en sí una opción política y *El deseo de la palabra*, a pesar de lo mucho que se ha dicho acerca del perfil apolítico de Alejandra Pizarnik, no es ninguna excepción. Reviste el carácter antológico ortodoxo en tanto selección ordenada de textos que responden a un

criterio literario y estético particular. Sin embargo, *El deseo de la palabra* no pretende clausurar o delimitar una poética a partir de ciertos textos. La estructura, el orden y el carácter de los textos no hace sino detonar numerosas posibilidades que, al dialogar entre sí, hace que la obra en su conjunto adquiera dimensiones inabarcables.

En *El deseo de la palabra* Pizarnik revoca la imagen de ser una poeta latinoamericana famosa por haber escrito una poesía encantada y alucinada. Y lo hace juntando a sus poemas publicados una serie de textos que, por decisión propia, había mantenido inéditos. La antología, por otra parte, refleja un cambio en el panorama social, un cambio importante que conduce a Pizarnik a modificar sus propios parámetros. A juicio de la poeta, el texto se debe transformar en un territorio ingobernable y, para lograrlo, ella acude a los muy diversos juegos que se plantean en *El deseo de la palabra*. Si el canon determina ciertas obras “clásicas” y el contracanon un selecto grupo de excepciones al que tales obras dejan fuera, la opción pizarnikiana responde a la fuga entre uno y otro polo del debate. Su lucha es la de quien quiere reivindicar la independencia de su obra frente a un origen, con lo cual da rienda suelta a una amplia gama de resonancias y evocaciones textuales, a partir de lo que escribe y a partir de lo que lee.

Dicho lo anterior, no debe perderse de vista que los sucesos textuales se entienden a partir de su interacción en la red que conforma la obra en su conjunto, pero la cartografía que resulta de su lectura es también un suceso textual, otro constructo de ficción. El proyecto que lleva a Pizarnik a elaborar *El deseo de la palabra* es una obra más que se inscribe en el mapa de sombras, con lo cual esta investigación, a su vez, corre el peligro de convertirse en la más delgada de las cuerdas flojas, ya sea por querer recorrer de cabo a cabo una distancia inconmensurable o bien por querer

tender entre extremos que ocupan simultáneamente el mismo espacio una cuerda que tampoco existe.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

- BENEYTO, ANTONIO y ALEJANDRA PIZARNIK. *Dos letras. Epistolario 1969-1972. Correspondencia de la poeta con el escritor/pintor Antonio Beneyto*, presentación de Carlota Caufield, Barcelona, 2011, [Ebook, AZW] 1510.
- BORDELOIS, IVONNE y ALEJANDRA PIZARNIK. "El poeta desinteresado", *Sur* (Buenos Aires), 278 (septiembre-octubre de 1962): 7.
- PIZARNIK, ALEJANDRA. *Árbol de Diana*, (pról. de Octavio Paz), Buenos Aires: Equis, 1960.
- . *Las aventuras perdidas*, Buenos Aires: Altamar, 1958.
- . *La condesa sangrienta*, Buenos Aires: Aquarius, 1971.
- . *Diarios*, ed. Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2003. Memorias y biografías.
- . "Dominios ilícitos", *Sur* (Buenos Aires), 311, (1968), págs. 91-95.
- . *El deseo de la palabra*, ed. Antonio Beneyto, Barcelona: Barral Editores, 1975. Ocnos 52.
- . *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- . "Humor y poesía", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (París), 71, (1963), pág. 97.
- . *El infierno musical*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- . "La libertad absoluta y el horror", *Diálogos* (México), 5 (julio-agosto de 1965): 46-51.
- . *Nombres y figuras*, Barcelona: La Esquina, 1969.
- . "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo' ", *Imagen* (Caracas), 25, (1968).
- . *Nueva correspondencia*, pról. y compilación de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Guadalajara, Jalisco: Posdata editores, 2012.

- . "Prólogos a la Antología consultada de la joven poesía argentina" en *Quince poetas*, (selec. y pról. de César Magrini), Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1968.
- . "Relectura de Nadja de André Breton", en *Antología consultada de la joven poesía argentina*, Buenos Aires: Fabril, 1968, pág. 67. También publicado con el título "La muchacha en el bosque", *Imagen* (Caracas), 32, (1968).
- . "Sabios y poetas", *Sur* (Buenos Aires), 306, (1967), pág. 51.
- . *Semblanza*, ed. Frank Graziano, México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Colección Tierra firme.
- . *La tierra más ajena*, Buenos Aires: Botella al Mar, 1955.
- . *Los trabajos y las noches*, Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- . *La última inocencia*, Buenos Aires: Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956.
- . "Eil verbo encarnado", *Sur* (Buenos Aires), 294, (mayo-junio de 1965), págs. 35-39.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALEJANDRA PIZARNIK

- AIRA, CÉSAR. *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2001. El escribiente 8.
- CONTRERAS RÍOS, ISAURA. *El diario como fragmento de la poética en la obra de Alejandra Pizarnik*. Tesis para obtener el grado de maestría en Facultad de Filosofía y Letras en UNAM, (México: UNAM, 2011).
- DEPETRIS, CAROLINA. "Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética", *Iberoamericana* (Frankfurt), año 8, núm. 31 (2008): 61-76.
- NOY, FERNANDO. "Amor más allá de la suerte." *Página 12*, 28 de septiembre de 2012. 2 de noviembre de 2012, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2641-2012-09-28.html>
- PEZZONI, ENRIQUE. *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- PIÑA, CRISTINA. *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires: Corregidor, 2005.

———. "La palabra obscena", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 1990: 17-38. Los complementarios 5, Alejandra Pizarnik/Violeta Parra.

SIERRA, MARTA. "De caníbales, bucaneras y polígrafas: escritura, obscenidad y mutilación en Alejandra Pizarnik", *Latin American Literary Review* (Pittsburgh), v. 33, núm. 66 (2005): 77-94.

VENTI, PATRICIA. "Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 31 noviembre de 2005-febrero de 2006. *Espéculo*. Mayo de 2010, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html>

ZEISS, BETH. "Texts of Light and Shadow: Dickens and Lautréamont in Alejandra Pizarnik's Sombra Poems", *Studies in Twentieth and Twenty First Century Literature* (Nebraska), v. 30, núm. 2 (2006): 398-427.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADORNO, THEODOR W. "El ensayo como forma" en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. Colección Zetein. Estudios y ensayos.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *El gato de Cheshire*, 1965, [Ebook, prc]

ARTAUD, ANTONIN. *El pesa-nervios*, trad. Marcos R. Barnatán, 4a. ed., Madrid: Visor Libros, 2002. Colección Visor de poesía 71.

———. *El teatro y su doble*, trads. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa, 2006. De bolsillo 2.

AVELAR, IDELBER. "La escritura del duelo y la promesa de restitución" en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. págs. 281-311.

- BECKETT, SAMUEL. *Fin de partie*, París : L'Avant-scène, 1957.
- BENJAMIN, WALTER. "Prólogo epistemocrítico" en "El origen del *Trauerspiel* alemán", *Obras*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), vol. 1, Libro I, Madrid: Abada, 2006.
- BERMAN, SAMUEL A. (ed.), "In the Beginning" en *Midrash Tanhuma-Yelammedenu with an Introduction, Notes, and Indexes*, Hoboken: Ktav, 1996.
- BLOOM, HAROLD. "Introduction" en *The anxiety of influence : a theory of poetry*, 2a. ed., New York: Oxford University Press, 1997.
- BRETON, ANDRÉ. *L'amour fou*, París: Gallimard, 1989. Folio 723.
- . *Nadja*, París: Gallimard, 1998. Folio 37.
- CAMUS, ALBERT. "Los muros absurdos" en *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, trad. Luis Echávarri, 5a. ed., Buenos Aires: Losada, 1967. Cristal del tiempo.
- CERTEAU, MICHEL DE. "La ficción de la historia" en *La escritura de la historia*, trad. Jorge López Moctezuma, 2a. ed., México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993.
- . "La operación historiográfica" en *La escritura de la historia*, trad. Jorge López Moctezuma, 2a. ed., México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993.
- CORTÁZAR, JULIO. *Historias de cronopios y famas*, Buenos Aires: Minotauro, 1962.
- . *Todos los fuegos el fuego*, [1a. ed., 1966], Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- DERRIDA, JACQUES. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989. Pensamiento crítico/pensamiento utópico.

- DRIVER, T.F. *Romantic quest and modern query: a history of the modern theatre*, New York: Delacorte Press, 1970.
- EVANS, DYLAN, "Real", *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, London; New York: Routledge, 1996)
- FOUCAULT, MICHEL. "Nietzsche, la Genealogía, la Historia" en *Microfísica del poder*, eds. y trads. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, 2a. ed., Madrid: La Piqueta, 1980. Genealogía del poder.
- JUARROZ, ROBERTO. *Poesía vertical, 1958-1975*, México: UNAM, 1988. Material de lectura. Serie Poesía moderna 135.
- LACAN, JACQUES. "Séminaire XIX: Le savoir de l'analyste/... Ou pire." *Sténotypies* 21 juin 1963. *Bibliothèque. École Lacanienne de Psychanalyse*. 5 de febrero de 2013, <http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireXIX/1972.06.21.pdf>
- LAUTRÉAMONT. *Obra completa : bilingüe*, trad. Manuel Álvarez Ortega, pról. y notas de Maurice Saillet, Torrejón de Ardoz: Akal, 1988. Akal bolsillo 129.
- MILLÁN-ZAIBERT, ELIZABETH. "The Aesthetic Consequences of Antifoundationalism" en *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, Albany: State University of New York Press, 2008. Intersections.
- MONTAIGNE, MICHEL DE. "Au lecteur" en *Essais*, I, trad. Guy de Pernon, Léogéans, 2011, [Ebook, epub]
- . "Se montrer tel que l'on est" en *Essais*, III, trad. Guy de Pernon, Léogéans, 2011, [Ebook, epub]
- OCAMPO, SILVINA. *El pecado mortal*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

- PENROSE, VALENTINE. *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, París: Mercure de France, 1962.
- ROJAS, RAFAEL. *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Lengua y estudios literarios.
- RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO. *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid: Cátedra, 2007. Crítica y estudios literarios.
- SAID, EDWARD W. *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, trad. Roberto Falcó Miramontes, pról. de Mariam C. Said, introd. de Michael Wood. México: Random House Mondadori, 2011.
- SARTRE, JEAN-PAUL. "La mirada" en *El ser y la nada*, trad. Juan Valmar, 9a. ed. Buenos Aires: Losada, 1993.
- . *San Genet. Comediante y mártir*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada, 1967, págs. 1-155. Cristal del tiempo.
- SONTAG, SUSAN. "Under the sign of Saturn" en *Under the sign of Saturn*, New York: Vintage Books, 1981.
- SWEARINGEN, C. JAN. "Rhetor and *Eiron*: Plato's Defense of Dialogue" en *Rhetoric and irony : Western literacy and Western lies*, New York; Oxford: Oxford University Press, 1991.
- ZAVALA, LAURO. "Minificción en México: Canonización editorial, antológica, escolar y académica", *Hispanamérica*. (Maryland), núm. 89 (2001): 95-101.