



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
CULTURA, PROCESOS IDENTITARIOS, ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA

**LOS LÍMITES DEL LENGUAJE Y LA MUERTE: EL PROYECTO ESTÉTICO DE
ALEJANDRA PIZARNIK Y LA RUPTURA DESPUÉS DE 1968**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

SANDRA IVETTE GONZÁLEZ RUIZ

TUTOR

DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. ANAHÍ DIANA MALLOL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. DANIEL ISRAEL INCLÁN SOLÍS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS
MTRO. JAVIER SIGÜENZA REYES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO, 2016



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.



*Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre
sin cesar.*

*No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis
voces. También este poema es posible que sea una trampa...*

Alejandra Pizarnik, El infierno musical, Figuras del presentimiento, 1971.

A mi madre, Estela.

La mujer más bella y fuerte que he conocido.

A mi padre, Alejandro.

Mi pájaro preferido.

AGRADECIMIENTOS

Cuando conocí a Alejandra Pizarnik estaba muerta de miedo¹. Sin duda alguna, lo que me llevo a pensar su poesía, su obra, lo que me sedujo fue la tristeza, el dolor y la soledad inconmensurable que transita por su obra. Recuerdo haber leído alguna entrada de su diario donde le hablaba a una lectora desconocida, a alguien del futuro que sin embargo experimentaba los mismos sentimientos que ella, por supuesto, sentí que estaba hablándome a mí. Fue entonces cuando decidí hacer una tesis sobre su obra, buscando respuestas a tantas imposibilidades. En el camino no sólo encontré una forma distinta de leer a Alejandra Pizarnik, no sólo apareció frente a mí una postura distinta ante la poesía, ante las mujeres, ante las poetisas; también encontré una forma distinta de posicionarme ante la tristeza, el dolor y la muerte. Ahora creo que son espacios desde donde también se puede luchar, resistir, construir. La felicidad, en un mundo que nos urge a hundirnos en la desesperación, debería ser parte de nuestra forma de resistir. Debería ser nuestra venganza. Pero la tristeza, la tristeza también debe ser combativa.

Recuerdo también que a partir de mi trabajo sobre Alejandra Pizarnik (y de algunas otras cosas) fui marcada por la sombra de la tristeza, en sus variados sentidos, casi me convertí en una de las mujeres que transitan por la poesía y los diarios, símbolos del fracaso y la desolación. Sin embargo, todo eso me empujó a encontrar la voz, mi voz, nuestra voz. Pensando en ello, quiero agradecer a todas y cada una de las personas con quienes discutí, debatí, reflexioné y aprendí (no sólo de poesía sino de formas distintas de vida) a lo largo de este proceso.² Son muchos nombres, dos años y medio de trabajo me hicieron coincidir, en el sentido más cortazariano que se pueda, con un montón de personas. Incluso cuando se perdían y me perdía, nos encontrábamos en alguna esquina, en algún café, para reconocernos en la certeza de que los puentes no se sostienen de un solo lado, de que encontrarnos es una de esas asombrosas maneras de saber que no todo está perdido, nada está perdido. Con especial cariño, agradezco a mi hermano Cristian³, a Mítl y a Héctor, personas de vida, quienes me enseñaron que no hay que aceptar el mundo como es, que cualquier noche sale el sol mientras no nos acostumbremos a esta forma de explotación, que para nada es una forma de vida. Destruir-construir, aquí, ahora y que aquí no se rinde nadie.

¹ Me gusta la ambigüedad de la frase “conocer a Alejandra Pizarnik”, porque mis encuentros con ella y con su obra fueron de distinta naturaleza, desde teórica hasta onírica.

² Personas que jamás me llamaron “loca” por escribir sobre una poeta a quien llamaron “loca”. Personas que no pensaron en mi eminente suicidio por escribir sobre una poeta que se mira a partir de su suicidio y no de su trabajo.

³ Para ti, pajarito, me hacen falta demasiadas hojas.

Nunca he sentido tanta ternura, tanto amor, tanta hermandad y solidaridad como aquellas emanadas/construidas con/por las mujeres de mi vida, mis compañeras y hermanas. De quienes he aprendido y con quienes he aprendido a reconocernos. Fueron ellas y su/nuestra lucha las que me impulsaron a darle una lectura crítica a la poesía de Alejandra Pizarnik, a la literatura y a nuestras formas de relacionarnos con el dolor, la soledad y la tristeza. A todas ellas, libres, lindas y locas, gracias, por ponerme en crisis, por destruir las relaciones que nos dominan y oprimen y construir relaciones que nos hacen más libres. Gracias a mis queridas Andrea y Anaid. Gracias a la doctora Patricia Cabrera, quien fue un parteaguas importante en el desarrollo de este trabajo y de esta experiencia. A la bella e inteligente, Anahí Mallol, nuestro encuentro en Buenos Aires me impulsó en muchos sentidos a tomar decisiones importantes para mi investigación y para mi vida. *Nos asumimos inquietas, intranquilas, inconclusas, incompletas, incesantes, incansables y subversivas mientras exista la miseria humana.*

A mis compañeros y compañeras de juegos, vida, luchas. Con quienes comparto la pasión por los cielos coloridos, las estrellas que se asoman cuando menos lo esperas y los viajes por la rayuela. Con quienes me agrupo a reír, llorar y convertimos el tiempo en otra cosa, algo más parecido a los pájaros fuera de la jaula y menos a las imposiciones y deberes de eso que llaman productivo. Es decir, a la poesía cotidiana, la de las calles y las palabras, la de cualquier día. Como ejemplo, a mis queridos bichos raros: Tonatiuh, Arturo y Brian.

Y finalmente a los miembros del sínodo, por sus aportaciones y críticas que fortalecieron mi trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

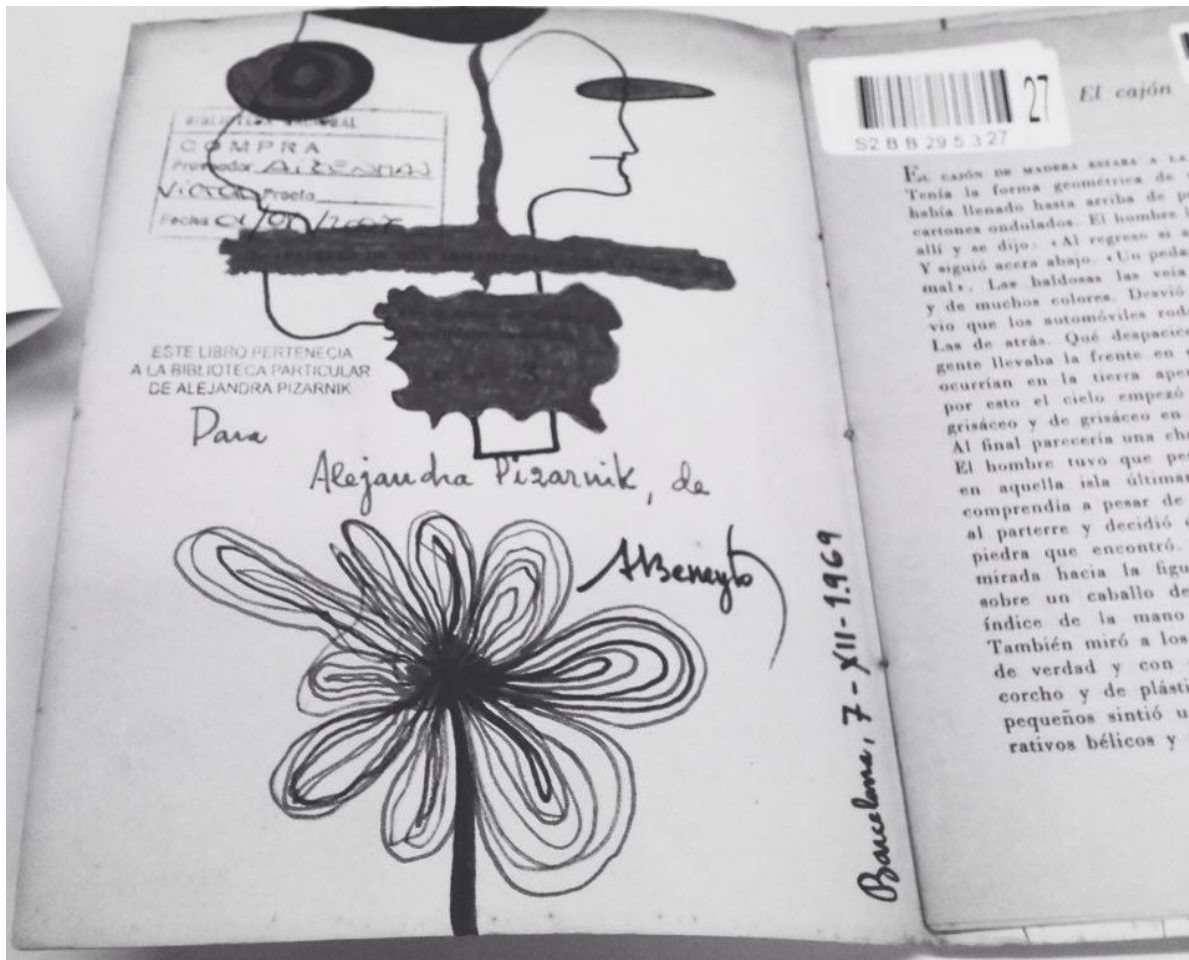
CAPÍTULO I: SOBRE EL PROYECTO ESTÉTICO DE ALEJANDRA PIZARNIK: CONFIGURACIÓN, MITIFICACIÓN, FORMAS Y FIGURAS.....17

1.1. Reflexiones iniciales sobre el proyecto estético de Alejandra Pizarnik.....	19
1.2. Mitificación: Alejandra Pizarnik, la poeta maldita.....	23
1.2.1. Los poetas malditos.....	27
1.3. Para ubicarla en una corriente literaria: Ideología, tradición, posicionamientos.....	34
1.3.1. “La París de los Argentinos”: la tradición francesa y la idea de extranjerismo.....	34
1.3.2. Entre el Romanticismo alemán y el Surrealismo francés.....	38
1.3.3. Algunas posicionamientos.....	48
1.4. Configuración del universo Pizarnikano: el reino de lo imposible.....	52
1.4.1. Las mujeres o la figura femenina y la representación de la desgracia.....	55
1.4.2. Las figuras del deseo.....	56
1.4.3. Las figuras de la ausencia y lo perdido.....	58
1.4.4. Figura escénica: la noche.....	60
1.4.5. El lado de la vida: los primeros años.....	61

CAPÍTULO II: SOBRE EL CAMPO LITERARIO EN LA ÉPOCA DE LOS AÑOS SESENTA EN AMÉRICA LATINA: CONTEXTUALIZACIÓN, PRODUCCIÓN Y RECONFIGURACIÓN DEL UNIVERSO PIZARNIKANO.....72

2.1. La época de los años sesenta en América Latina.....	73
2.1.1. Cuba: la revolución en la cultura, el arte y la literatura.....	76
2.2. El espejo París-Buenos Aires. Los lugares del arte y la cultura.....	79
2.3. Los intelectuales y el pensamiento <i>sartreano</i>	84
2.3.1. Intelectual latinoamericano: capital cultural, capital político.....	90
2.3.2. Las revistas como escenarios de las disputas.....	95
2.3.3. Disputas (e) intelectuales.....	98
2.4. Campo cultural; dinámica y poder.....	101
2.4.1. 1966, el ataque al campo cultural.....	109
2.5. El papel de la poesía.....	113

CAPÍTULO III. 1968: AÑO DE RUPTURA Y RECONFIGURACIÓN O LOS LÍMITES DEL LENGUAJE Y LA MUERTE.....	126
3.1. Aproximaciones a la ruptura.....	127
3.1.1. Literatura y mercado; la devaluación del escritor.....	134
3.2. La ruptura en el proyecto estético de Pizarnik.....	139
3.2.1. La lectura clásica.....	140
3.2.2. La ruptura.....	145
3.3. El cierre de una época.....	151
CAPÍTULO IV. ESCRITOS DESDE LA OTRA ORILLA: LA <i>LITERATURA SAGRADA</i> DE ALEJANDRA PIZARNIK.....	153
4.1. La traición de la palabra.....	154
4.2. La literatura de lo sagrado	164
4.3. La desestructuración del lenguaje en “La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”.....	166
4.4. El doble.....	172
4.5. La sombra: violencia, erotismo y muerte.....	190
4.6. Tiempo profano y tiempo sagrado.....	196
4.7. Amor, separación y muerte.....	206
4.8. Obscenidad y muerte.....	209
4.9. Humor y muerte.....	212
4.10. Finalmente: la separación y el abismo.....	217
REFLEXIONES FINALES.....	224
BIBLIOGRAFÍA.....	232



Dibujos de Alejandra Pizarnik sobre un libro de Antonio Beneyto, Biblioteca Alejandra Pizarnik, Biblioteca Nacional de Argentina, Buenos Aires, 2014

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.

Alejandra Pizarnik, *El infierno musical*, 1971.

INTRODUCCIÓN

¿Cuál es el papel del poeta, de la poeta, del artista en nuestras sociedades? ¿Cuál es el papel de la poesía en la sociedad? Cuestionar las formas establecidas, las convenciones sociales, la cotidianidad, cuestionar al ser, no solo en abstracto, sino en su relación con el mundo y con su propia existencia en el mundo. Cuestionarlo desde dentro, desde el sentir, desde las formas de establecer relaciones, lazos. Y ofrecer estrategias para subvertir esos espacios. El arte es un motor de transformaciones porque es un motor de cuestionamientos, porque dibuja, pinta, escribe, versa y rompe con las normas establecidas por el tiempo productivo. Romper el ladrillo de cristal, ese que cuestiona Julio Cortázar en sus relatos, mientras increpa a la cotidianidad y la rutina de nuestros actos, *partir un pan no es siempre partir un pan*. Lo que ofrece el arte es posibilidades para mover las reglas, para conformar y accionar utopías. El arte tiene licencia para transgredir. El poeta no es un vidente, no es un profeta, es un *loco* en el sentido amplio de la palabra que, potencialmente, tiene la capacidad de pensar que aquello que tenemos por normal, común y hasta natural puede ser más absurdo que inventar seres verdes que danzan y cantan o conejos con relojes de bolsillo. Ni los poetas, ni los artistas (en general) están fuera de su realidad, ni de su contexto social, son parte de la vida social material y, en ese sentido, son parte de la lucha y resistencia o de la reproducción de la dominación. Si algo nos enseñó la politización del arte en los años sesenta fue que el arte podía ser combativo, podía combatir con sus propias herramientas. Es por ello que este estudio también se posiciona frente al arte. Frente a la poesía de Alejandra Pizarnik y la forma de estudiarla. Recorre viejos y nuevos caminos, tiende brazos o puentes hacia otras formas de estudiar y leer literatura.

La poeta Alejandra Pizarnik nació el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, Argentina. Es la autora de uno de los universos poéticos más representativos de la literatura latinoamericana. No es fácil entablar conversaciones o hacer revisiones de la obra de Pizarnik sin hablar de su vida y de su muerte. Su suicidio el 25 de septiembre en 1972 comenzó la consolidación de este universo estético sobre la muerte, la tragedia y el dolor; que terminó por desarrollarse a partir de 1984, año de publicación de textos y diarios que habían sido sacados de Argentina para evitar que fueran destruidos por la dictadura. Estos textos permitieron ver la otra vertiente de este proyecto estético de Alejandra Pizarnik, la vertiente adoptada a partir de la *traición de la palabra*: una poética de la obscenidad, del humor corrosivo, una poética que cuestiona el orden social establecido.

El universo literario de Alejandra Pizarnik está compuesto por sus libros: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), conformados por sus poemas

escritos en verso libre, destacando poemas como “Exilio” o “El Despertar”; el poemario *Árbol de Diana* (1962), prologado por Octavio Paz y reconocido por darle la consolidación como poeta y por sus poemas cortos, precisos, a la manera de aforismos que recuerdan las *Voces* de Antonio Porchia, aunque ubicados en la línea poética *sobre las grandes palabras*⁴ que seguía Alejandra. El poemario *Los trabajos y las noches* publicado en 1965 sigue la misma línea que el anterior. Es en 1968 con la aparición de *Extracción de la piedra de la locura* cuando Alejandra Pizarnik incursiona en la prosa poética, con poemas largos, el libro *El infierno musical* (1971) también tiene esta estructura. También dentro de los poemarios se inscribe *Textos de Sombra y últimos poema*, publicado de manera póstuma en 1984. En cuanto a los *Diarios* es un corpus producido entre 1954 y 1972 y conformado por cuadernos que escribía la poeta, además de los legajos donde resumía sus diarios y los corregía para su publicación. Estos textos se reconocen por su escritura en prosa narrativa y poética. La poeta no sólo narra los acontecimientos de su vida, sino que reflexiona y versa en torno a los temas que le interesaba desarrollar en su proyecto estético. Es un lenguaje mucho más suelto, donde cuenta de manera más abierta sus sentires y pensar en torno a temas como el suicidio, la muerte, la sexualidad. Hace, además, una suerte de crítica literaria de sus contemporáneos, plasma sus programas de trabajo y lecturas. Mientras el corpus que componen sus cartas escritas también entre 1955 y 1972, combinan las *voces* de la poeta, siempre en su línea literaria, dependiendo de su interlocutor, lo que puede decirse es que Alejandra Pizarnik siempre escribe desde el yo poético. Y finalmente tenemos sus prosas, una serie de cuentos, artículos y una obra de teatro que se inscriben como el punto de inflexión de esta tesis y que caracterizaremos más adelante.

El primer objetivo de esta investigación fue analizar el vínculo entre la muerte y el lenguaje en la poesía de Pizarnik, quizá en un primer momento se pensó en estudiarlo solo desde el interior de los textos, pero la mirada de los y las investigadoras siempre se transforma a partir de nuevas experiencias, de nuevas construcciones y, sobre todo, de encuentros y coincidencias⁵. A partir de la revisión de las vastas investigaciones sobre su obra, de la formación construida en los estudios latinoamericanos y sus distintos ámbitos, de la estancia de investigación en Buenos Aires, de pláticas, discusiones y diálogos, nuevos objetivos se fueron abriendo camino, sin perder la columna vertebral: la relación muerte y lenguaje, pero ampliando la mirada, para observar la relación dialéctica entre la obra de la poeta y su

⁴ Esta poesía culturizada como la define Cristina Piña y cuya referencia aparecerá en el próximo capítulo. Antonio Porchia fue uno de los poetas argentinos con los que Pizarnik entabló diálogos literarios, a través de las cartas. El poemario *Voces*, del poeta, está compuesto por una serie de aforismos/poemas cortos, ubicados en una línea más coloquial, un lenguaje menos estilizado.

⁵ Es por ello, quizá, que el título de este trabajo parece quedarse corto antes las líneas desarrolladas en el cuerpo.

contexto socio-cultural. Estudiar a la obra y a la autora en relaciones sociales-materiales con un campo literario atravesado por la coyuntura política de los años sesenta y establecer también un análisis histórico reconociendo la tradición selectiva de la autora, sus *influencias*.

Además se vuelve indispensable pensar en los temas lenguaje y muerte como parte de los tópicos del siglo XX: el siglo de la muerte, de las guerras, de la destrucción, de la desolación, la aniquilación, las cámaras de gas, las desapariciones, la tortura. Es el momento histórico donde se desarrolla la capacidad industrial de producir muerte. El siglo donde Adorno advierte que después de las cámaras de gas la poesía se vuelve imposible. Se vuelve imposible escribir una poesía que no verse en torno a la barbarie, que no se inscriba en la reflexión en torno a lo vivo y lo muerto. Cuando la inefabilidad del dolor se acentúa ante el desgarramiento de los cuerpos. Ese vínculo entre la muerte y el lenguaje son entonces temas de reflexión de la poesía de este siglo. En ese marco se inscribe Alejandra Pizarnik, signada también por su origen judío.

Entre los objetivos que intentamos alcanzar en este estudio se encuentran: primero, reconocer el conjunto de la obra de Pizarnik como un proyecto estético con características específicas, un proyecto estético que cuestiona al ser y su relación con la muerte y el lenguaje, pero que para nada es estático sino que cambia, se transforma, se rompe, en relación dialéctica con su contexto socio-cultural y con las nuevas experiencias y vertientes que lo nutren. Un proyecto entonces, que permite estudiar simultáneamente y en relación: la poesía, las prosas, los diarios, las cartas y las declaraciones que el personaje poético pizarnikano hace. En segundo lugar, como ya lo hemos dicho, se planteó como objetivo contextualizar la producción pizarnikana ubicada en la época de los sesenta en América Latina y analizar las relaciones, situación y dinámicas del campo artístico importantes para entender algunas ideas presentes en el proyecto estético de Alejandra, como su claro cuestionamiento al trabajo social. Y finalmente, el objetivo surgido a partir de la exploración de documentos, de la entrevista con estudiosas de la literatura de Pizarnik y del análisis contextual: estudiar los cambios, transformaciones, rupturas producidas en el proyecto estético de Pizarnik después de una fecha marcada como crucial, no solo en el campo artístico en general, sino en su proyecto particular: 1968. Analizar los textos producidos a partir de esa fecha y que se enmarcan, según la crítica, en esta literatura marginada, rechazada y cuestionada por los nuevos lenguajes y temas que toca Pizarnik en ella.

La propuesta teórico-metodológica general de esta investigación es un análisis de la producción de Pizarnik con base en algunos planteamientos del marxismo cultural, que incluye un vínculo entre el análisis socio-histórico de las condiciones y relaciones de producción de la poeta y el análisis literario de

su obra, específicamente de sus textos producidos a partir de 1968 y, por supuesto, de la relación lenguaje-muerte. Sobre todo porque esta propuesta nos impulsa a salir de la lectura clásica de la obra de la poeta y nos ofrece herramientas teóricas para pensar a la literatura como un proceso social material, estudiar los procesos literarios en relaciones con su contexto y con la historia político-social. Y pensar a la literatura también como una perspectiva de análisis de la realidad. En ese sentido, los conceptos del marxismo cultural nos posibilitan también hacer una suerte de desmitificación de la poeta y no pensar su obra de forma aislada, sino en sus relaciones complejas que ya iremos definiendo. Por tanto, desarrollamos esta propuesta en cuatro capítulos:

En el *capítulo 1* el lector y lectora encontrará los principales supuestos del marxismo cultural que retomamos para esta investigación. La definición del proyecto estético de Alejandra Pizarnik y sus principales figuras literarias, así como una revisión de la tradición selectiva de la poeta, de las corrientes literarias a las que adhería y de las posturas que sostenía frente al papel de la poesía y del poeta y su postura frente al mundo social. Un esbozo de la ideología que, también, comprende el entramado complejo que configura su proyecto estético sobre el lenguaje y la muerte. Finalmente ofrecemos una revisión de su poesía de los primeros años, encaminada a reconocer aquellos aspectos que se transformaron después de 1968.

En el *capítulo 2* contextualizamos la producción de Alejandra Pizarnik en el campo artístico-cultural de la época de los sesenta en América Latina: analizamos entonces las principales encrucijadas, postulados, movimientos y dinámicas del campo⁶ y el posicionamiento de Pizarnik durante estos años, a partir de la revisión de sus cartas y diarios y de su representación (y poetización) de dos centros culturales cruciales para la época: Nueva York y París, así como la contraposición que hace de ellos con Argentina. En este capítulo revisamos la estructura del sentimiento imperante durante la época; las principales influencias teórico-ideológicas: el postulado del compromiso de Sartre y la Revolución Cubana como espacio de identidad, re-significación y motor de la cultura del momento. Los principales actores: los intelectuales, es decir, el escritor y artistas politizados. Los principales espacios emergentes:

⁶ El concepto de campo fue trabajado y popularizado por el filósofo francés Pierre Bourdieu en diferentes escritos. También trabajó los conceptos de campo literario y campo artístico en textos como *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. En el artículo “El campo literario. Prerequisitos críticos y principios del método” (1990), define al campo como un espacio social donde actúan fuerzas (de forma diferenciada) sobre los miembros del mismo, ese espacio relativamente autónomo constituye una mediación específica “a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externas. Es lo que recuerda Baudelaire cuando exclama: ‘Lo que hay de más abominable y peor aún que el burgués, es el artista burgués.’” (21). Las relaciones dentro del campo quedan definidas también por la posesión y circulación de un capital cultural específico y las disputas generadas a partir de ello.

las revistas político-culturales concebidas como frentes de lucha, el Tercer Mundo y América Latina. Las formas de consolidación y validación de los escritores y las formas de distribución del capital cultural⁷. Para culminar con una revisión del papel de la poesía, específicamente del papel de la poesía de Pizarnik en un momento de coyuntura histórico-política.

Para el *capítulo 3* reconocemos, definimos y caracterizamos lo que denominamos *la ruptura de 1968* en el proyecto estético de Alejandra Pizarnik; una ruptura que se da en relación dialéctica y, como la mayor parte del trabajo, se describe en espiral con el *adentro* y el *afuera* de la obra. Tomando como punto de partida que su producción posterior a esta fecha no es resultado de una crisis mental de la poeta, sino de un viraje en su posicionamiento frente a la palabra, frente a la poesía y su interés en nuevas formas y temas a partir de su experiencia francesa y de su revisión de la obra de George Bataille, así como de su relación con el campo cultural latinoamericano.

Finalmente el *capítulo 4* está dedicado al análisis literario de sus textos marginados, marginales, de los textos producidos después de 1968: poesía, cuentos y una obra de teatro; siempre en relación con sus diarios y cartas y con el análisis sociocultural emprendido, asumiendo el viraje en el proyecto estético: de una poética *pura* sostenida en la búsqueda del absoluto, a una *poética de lo sagrado*, siguiendo los postulados de Bataille, una poética que busca el acceso al absoluto, a la continuidad del ser, a partir de extremar los límites: de la sexualidad, la obscenidad, el humor y la muerte. Una poética que ha asumido al lenguaje y al trabajo poético como un fracaso y que ubica a la muerte como el lugar sin límites. “La jaula, se ha vuelto pájaro”, dice la poeta. Un proyecto que introduce los lenguajes marginales: las groserías, la sexualidad, el tango, la argentinización de la lengua; que se distancia de la poética culturizada y abstracta tradicional en Pizarnik, para presentar este *reino de lo imposible* que es su universo, investido por el mundo profano, por el mundo social. Un universo donde ya no es el yo lírico quien habla, sino el doble, la sombra y lo hace por fin, desde el otro lado, desde la otra orilla, desde el *reino de la muerte*.

⁷ El concepto de *capital cultural* fue acuñado y popularizado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu y se refiere a la acumulación de cultura propia de una clase. Formas de conocimiento, bienes culturales, educación, habilidades, hábitos, que pueden ser transmitidos a través de la familia (herencia) o de la adquisición por socialización y que lo posicionan de cierta manera en el mercado simbólico-cultural. En *Poder, derecho y clases sociales* Bourdieu define las tres formas en que puede presentarse el capital cultural: “El capital cultural puede existir en tres formas o estados: en estado interiorizado o *incorporado*, esto es, en forma de disposiciones duraderas del organismo; en estado *objetivado*, en forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos o máquinas, que son resultado y muestra de disputas intelectuales, de teorías y de sus críticas; y, finalmente, en estado *institucionalizado*, una forma de objetivación que debe considerarse aparte porque, como veremos en el caso de los títulos académicos, confiere propiedades enteramente originales al capital cultural que debe garantizar”. (2001:122)

Esta tesis se basó en el análisis de los textos que componen el proyecto estético de Alejandra Pizarnik, incluyendo las cartas escritas a su primer psicoanalista León Ostrov y cuya distribución es mucho menor a la de otros textos. Estas cartas solo las ubicamos en Córdoba. El análisis se extendió también al Archivo “Alejandra Pizarnik” ubicado en la sección de “Colecciones especiales” de la Biblioteca Nacional de Argentina, un archivo de cartas y textos personales de la poeta. También se revisó “La biblioteca Alejandra Pizarnik”, compuesta por los libros que fueron propiedad de la poeta y que ofrecen un nicho de análisis no sólo por los títulos que la componen, sino por las anotaciones y subrayados hechos por Alejandra. La biblioteca personal de Pizarnik está dividida en dos y se encuentra en la Biblioteca Nacional de Argentina y en la Biblioteca Nacional de Maestros. Indispensables también para el desarrollo de este trabajo fueron las entrevistas con la biógrafa de la poeta, Cristina Piña y con la Doctora Anahí Mallol, poeta y estudiosa de la obra de Alejandra.

La revisión de los numerosos estudios⁸ de la obra y vida de Alejandra Pizarnik fueron también parteaguas para determinar bases, para la recopilación de datos, para la comparación y contrastación de la información y, a la vez, para definir las distancias que toma el presente trabajo respecto a las lecturas tradicionales. Dentro de estos estudios destacan el elaborado por Carolina Depetris por su aproximación a la producción de Pizarnik a partir de 1968 y los textos de Cristina Piña por trabajar la biografía de la autora y los temas de lo obscuro, la sexualidad y el lenguaje en la obra de la poeta.

Entre tanto lo que ofrece también al lector y lectora esta investigación, esta propuesta de estudio de la obra de Alejandra Pizarnik, es una variedad de preguntas y reflexiones abiertas en torno a la “vida que nos dan”⁹, en torno al ser y las relaciones que establecemos, en torno al sentir y las formas que hemos desarrollado a partir de nuestras significaciones de “la grandes palabras”: el amor, la soledad, la separación, la obscenidad, el humor, la sexualidad, la libertad, los límites del lenguaje. Un espacio para pensar al yo que hemos construido a partir de estas relaciones, a partir del ser y su combate con los otros. Una de las grandes reflexiones que ofrece el proyecto de Alejandra es el pensar la *imposibilidad* de la comunicación con los otros, en el fondo la poeta se pregunta una y otra vez de qué están hechas nuestras relaciones sociales. Una pregunta que ha estado ahí, que la poesía ha colocado ahí y que este universo la hace quizá con más dolor, con más violencia, con más tristeza, en un momento en el que el

⁸ Entre ellos: el ensayo titulado *Alejandra Pizarnik* (2012), en donde César Aira analiza el método de escritura de la autora. *Aporética de la muerte: un estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004), de Carolina Depetris, *Alejandra Pizarnik: “este espacio que somos”* (1994) de Florinda F. Goldberg y *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003) de María Negron.

⁹ Estas frases entrecomilladas, que el lector y lectora encontrará por lo general acompañadas de un “dice la poeta”, son frases recurrentes o clásicas de la obra de Alejandra Pizarnik.

arte luchaba por establecer lazos más profundos, mientras lo popular se reposicionaba y se elegía al pueblo como público deseado, mientras se planteaba que la revolución exigía una revolución en el arte y que la revolución no existiría sin el arte.

Alguna vez escuché a un sociólogo decir que sin la literatura algo del análisis de la realidad se nos escaparía, explicaba que sería imposible entender el conjunto de las situaciones y contextos sin la producción literaria. Hoy pienso que hay una puerta que abre la literatura y es la mirada hacia el otro lado, hacia lo que Alejandra le gustaba describir: esa otra orilla, donde las formas mutan, se transgreden y transforman, se modifican y todo ello nos permite cuestionarlas, analizarlas. Pero sobre todo, la literatura, la poesía, nos coloca a nosotros y nosotras en el punto de la crítica, del cuestionamiento, abre posibilidades para cuestionar nuestras formas desde los lugares más íntimos del ser. Esto no lleva necesariamente la marca de la tragedia, no es que el encuentro con nosotros mismos sea siempre un encuentro doloroso o catastrófico, pero no podemos dejar de pensar, porque es quizá el pensamiento personal que nos trajo la poética de Alejandra Pizarnik, que la tristeza, el dolor, la soledad pueden ser, también, motores de transformación, de lucha, de resistencia; así como son espacios de creación y para la creación, pueden ser espacios para pensar la libertad, la liberación y la lucha.

La tristeza es una herramienta de creación y, sobretudo, de lucha. Es decir, hablamos de una tristeza combativa, que construye, destruye y reconstruye. Cuando vos decís tristeza también estamos luchando, porque la tristeza no nos paraliza, no nos aleja, no nos aísla. A veces es necesario romperse para mirar: 'Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo'¹⁰ ... y una mirada trizada pueden ser 8 posibilidades de enfrentar al mundo. 1er Mianifiesto Uñas Rojas la Metrallera, julio 2015¹¹.

¹⁰ Verso de Alejandra Pizarnik.

¹¹ Disponible en: http://uniasrojaslametrallera.blogspot.mx/2015_07_01_archive.html

La jaula se ha vuelto pájaro. ¿Qué haré con el miedo?

Alejandra Pizarnik, El despertar, 1958

CAPÍTULO I: SOBRE EL PROYECTO ESTÉTICO DE ALEJANDRA PIZARNIK: CONFIGURACIÓN, MITIFICACIÓN, FORMAS Y FIGURAS

Para Frye la historia real es servidumbre y determinismo, mientras que la literatura es el único lugar donde se puede ser libre. Vale la pena preguntar, en qué clase de historia hemos estado viviendo a fin de que esta teoría resulte convincente, aunque sea en un grado mínimo.

Terry Eagleton, *Una Introducción a la teoría literaria*, 1998.

Yo sufro mucho cuando escribo y mi desdicha se incrementa. Pero B. eligió la literatura posible, o la clásica, en tanto yo escribo lo que no se puede y por eso engendro monstruos disonantes.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 1960.

A. busca entrar al jardín, en el centro del jardín aguarda la palabra suprema, pura, exacta. La que dice lo que quiere decir y no más. Con ella se crea el poema preciso. Alrededor del poema, que es la palabra y viceversa, danzan dos formas: la vida y la muerte, el resto del mundo está afuera. Dentro, en el jardín, se puede ser poema, se hace con el cuerpo mismo el cuerpo del poema. Por eso A. busca entrar al jardín, pero los caminos a él parecen torcerse, no puede ni siquiera llegar a vislumbrarlo, entonces ¿cómo se entra al jardín?, entonces: ¿existe el jardín?, ¿de qué está hecho el jardín?, ¿de qué están hechos los caminos que conducen y no al jardín?, ¿quién está del otro lado? Y ahí, en el centro, ¿cómo se relacionan vida y muerte, palabra y muerte?

El presente trabajo parte de estudiar la configuración del vínculo entre lenguaje y muerte dentro del proyecto estético de Alejandra Pizarnik, en el contexto sociocultural y político de escritura de la poeta: la época de los años sesenta en América Latina. Para centrar la atención en las transformaciones que tuvo su obra a partir 1968 y que trajeron consigo una suerte de rupturas y reconfiguraciones del proyecto estético, lo cual respondería a un complejo entramado, que va en relación dialéctica desde dentro de la obra hacia afuera. Se trata de hacer la labor de mirar la obra de Alejandra desde una perspectiva más amplia. De ubicarla en un contexto político, social, cultural, que, sin duda, *influyó* en su producción, en la percepción de su obra, en la construcción de su mito y, además, en la configuración de dos conceptos: muerte y lenguaje. “Demostrar en detalle que no se trata de ir ‘más allá’ de la obra literaria, sino de ir más a fondo dentro de su plena (y no arbitrariamente protegida) significación expresiva”, dice Raymond Williams (2009: 216) y esta es precisamente una de las líneas argumentativas de este trabajo; por tanto entendemos su trabajo poético y diarístico y la construcción del yo-poético/personaje como un conjunto interrelacionado, es decir, como un proyecto estético específico.

Por ello resulta indispensable analizar también la herencia cultural e ideológica de la poeta, sus posicionamientos con respecto a la literatura y al mundo social.

Vamos a partir por reconocer aquellas visiones de las cuales este estudio toma distancia, aunque en varios casos sirvan como base para plantear preguntas, presupuestos y argumentos, así como para delimitar la dirección de esta propuesta de análisis de la obra de la poeta argentina. En ese sentido:

- A. El presente análisis toma distancia de aquellas lecturas que ponen su foco exclusivamente en el mito de la poeta.
- B. Aquellas lecturas hacia atrás que parten del suicidio de Alejandra Pizarnik y buscan las claves en su poética que permitan explicar su muerte.
- C. De lecturas que colocan sobre una suerte de diván literario a la autora y analizan sus problemas personales y sus crisis emocionales a partir de su obra poética.

Principalmente porque invisibilizan el trabajo de la poeta, de la mujer poeta en los años sesenta latinoamericanos, sus posicionamientos frente a la literatura, la poesía y el mundo social, su trabajo y su proyecto; pues prepondera el personaje literario, que bien es cierto, la autora se esforzó por constituir, pero que de ninguna forma condensa la complejidad de su literatura. Estas lecturas no acaban, suponemos, por revelar la complejidad del proyecto estético de Alejandra y las transformaciones hechas después de 1968.

Por lo tanto, para los propósitos de este trabajo no basta con revisar su obra poética, hace falta también el entrecruzamiento con sus diarios y cartas, así como la comprensión del trabajo de la poeta en la crucial época de la que venimos hablando, revisar algunos aspectos principales del contexto, de sus relaciones y posiciones dentro del campo literario, así como establecer y comprender su posición frente a la literatura, la política, el mundo del trabajo, el mundo social y su relación con los espacios culturales y analizar entonces sus textos posteriores a 1968: fecha a partir de la cual irrumpen textos con matices y estructuras distintas, con tendencias diferentes, aunque conservando temas y líneas representativas del proyecto estético de la poeta argentina. Resulta imposible dejar de volver, una y otra vez, a sus primeros libros, a sus inicios como poeta y comparar ciertas visiones en torno al trabajo poético, a la poesía, al lugar de la poesía, a su posicionamiento frente al contexto social; pues es clave en este análisis el viraje que sufrió el vínculo lenguaje-muerte, poesía-muerte. Es interesante señalar que el *universo pizarnikano*, desde la perspectiva planteada en este trabajo, se conforma en una compleja relación de factores, que vamos a comenzar a analizar.

1.1. Reflexiones iniciales sobre el proyecto estético de Alejandra Pizarnik

“Una poesía que diga lo indecible. Un silencio. Una página en blanco” (Pizarnik, 2013: 267). Existen dos grandes temas en su obra: el lenguaje y la muerte, de alguna forma inseparables, en oposición: en una primera etapa el lenguaje se configura como una forma de luchar contra el tiempo y contra la muerte a través de la creación. Y la muerte es el *animal temido*, aniquilador. Hacia el final la oposición se revierte, el lenguaje se convierte en ese espacio de inescapabilidad absoluta, “del combate con las palabras sálvame”, dice la poeta; y la muerte en el lugar de la disolución de los límites. La muerte como la salvación, la forma mágica de terminar con el dolor.

Esta primera parte del trabajo pretende analizar la conformación del proyecto estético Pizarnikano, lo cual incluye reconocer la tradición, ideología, herencia cultural de la poeta, el análisis del mito y sus limitaciones, las posturas frente a la poesía, el mundo social, la literatura, las principales figuras literarias y, por supuesto, el vínculo que se establece entre el lenguaje y la muerte en una primera etapa. Partamos por decir que el proyecto estético de Pizarnik fue un proyecto sobre el sentido de la poesía y de la muerte: “En un principio está el miedo a la muerte” (Pizarnik, 2013: 427). Este universo pizarnikano está encumbrado sobre la reflexión de la muerte y su carácter destructor de individualidades. La herida del ser es nacer para morir, vivir para una muerte que adquiere diferentes formas a lo largo de la obra. El yo en este universo está luchando contra la muerte, está debatiéndose entre la vida y la muerte, alaba a la muerte o reniega de ella, lo interesante está también en el soporte analítico de esas figuras, en su ubicación contextual y en las vinculaciones que establece con el papel de la poesía y del poeta en nuestras sociedades: “Hoy vi al Dr. P. Habló de mi vida enfermiza. ‘Usted parece practicar una filosofía de la muerte’ Cigarrillos, café, alcohol, y encierro en mi habitación colmada de libros” (Pizarnik, 2013: 298).

Pero empecemos por explicar qué reconocemos como proyecto estético. Terry Eagleton (2006) habla de la estética como una forma específica de configurar las sensaciones, sentimientos, percepciones, afectos y aversiones; aquello que llama nuestra vida sensitiva (que no pertenece exclusivamente al terreno del arte). Está hablando de lo estético como una mediación con el entorno, una mediación que bien alude profundamente a la dimensión corporal y que configura un tipo peculiar de organización de la sensibilidad, de la subjetividad. Estamos sobre un terreno que escapa y no al orden teórico. Que escapa y no a la norma social convencional. Que si bien no está de ningún modo exento de reproducción de ideologías y de formas de control sobre el sentir, también encierra un potencial para pensar en nuevas formas de organización de las experiencias, sentimientos y emociones. Un preguntarse

por el sentido de la vida. De esa forma la estética encierra un carácter contradictorio y ambivalente, como se presenta en el arte, un carácter potencialmente transgresor de las normas que buscan regular este terreno, hablando sobre todo de la estética como una forma de reflexionar en torno a los lazos humanos en contraposición al aislamiento y la elitización. En ese sentido, el trabajo de Pizarnik en su conjunto articula de una forma específica (no aislada ni estática) sentimientos, percepciones, afectos y sensaciones en torno a la poesía, a la palabra, la vida y a la muerte, que posibilita su reflexión. Las características específicas que conforman un proyecto estético implican ver desde cierta perspectiva o privilegiar cierta mirada o ciertos elementos en los temas de la muerte y el lenguaje. Así van encaminados sus poemas y prosas, diarios, cartas, declaraciones; las figuras e imágenes que aparecen, apuntan hacia un sentido y sentir específico en torno a los temas que funcionan como columna vertebral de su obra completa¹². El proyecto estético de Pizarnik conforma el universo donde transitan los pájaros-muerte, las niñas y ancianas como metáforas del tiempo, las palabras, el jardín, las soledades, el territorio de la noche, la poeta atormentada y, por supuesto, las barreras contra el mundo social. En este trabajo vamos a configurar el proyecto estético de Pizarnik a partir del análisis de su poesía, de su prosa, de sus diarios, estos últimos asumidos como material literario pues es bien sabido que la poeta los ajustó, corrigió y recortó con miras a publicarlos, incluso publicó en revistas mexicanas fragmentos de los mismos. Además Alejandra Pizarnik, desde las primeras líneas de su propio diario refiere a su lectura y análisis de diarios como el de Virginia Woolf, Kafka y Cesare Pavese y de sus intenciones de conformar el suyo como material publicable¹³: “Este diario –sea cual fuere su valor estético– podría ilustrar un estudio sobre la contención y la expansión literarias. Pero debo decirme que este diario

¹² Es decir, lo primero que estamos apuntando es a estudiar la obra en sus relaciones, no a estudiar, cómo se hace de manera clásica, por un lado la poesía, por otro lado los diarios, etc.

¹³ No se podría decir que el diario de Pizarnik es un diario netamente de escritora, es decir, un diario que toque únicamente sus formas de escribir poesía, su forma de trabajo; en realidad sus diarios representan un texto profundamente rico en varios sentidos, pues comprenden reflexiones en torno a la poesía, el lenguaje, la muerte y el mundo social. A la vez dan cuenta de la reconfiguración de sus intereses literarios, de su proceso y ritual de escritura de un poema o de un texto, da cuenta de sus reflexiones en torno a obras y autores, de sus lecturas de formación y placer. De la etapa francesa, de su etapa argentina, de la publicación de sus libros, etc.

Durante mucho tiempo la escritura de diarios ha ido conformando una suerte de género literario con características específicas y que complejizan la idea de la autoría literaria y de la perspectiva narrativa. Los diarios, considerados como textos privados, íntimos, favorecen la cercanía con los lectores y permiten configurar precisamente una vida de escritor, una vida para la literatura, donde el protagonista no es un personaje sino el propio escritor. En el caso particular de Alejandra Pizarnik, fueron los diarios los que ayudaron a configurar la idea de la escritora al borde de la muerte, altamente sensible y marcada por el signo de la tragedia. Pizarnik habla en sus diarios de las experiencias cotidianas, amorosas, sus enfrentamientos al mundo del trabajo, su sentir con respecto a ciertos temas, desarrolla críticas y reflexiones. Por eso también resulta interesante pensar el propósito de la mutilación de estos textos invaluable, para omitir entradas referentes a la sexualidad y la política. Podríamos incluso pensar sus diarios como material literario, por ello lo asumimos como parte de su obra, no solo poética sino narrativa.

obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de creerme creando mientras lo escribo (...) El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida y ansiosa que cree sincerarse mientras lo escribe. Además este diario es un instrumento de conocimiento” (Pizarnik, 2013: 429). Es imposible no contrastar las figuras construidas en torno a la muerte, las palabras, la poesía y la vida social en estos tres tipos de textos, es así es como se construyen las principales figuras que conforman el universo Pizarnik. Williams (2009) señala la importancia del análisis de los proyectos estéticos en sus contextos, sin perder de vista sus particularidades, siguiendo esta línea, incluimos el análisis de sus cartas, el cual nos da no solo su posicionamiento en el campo literario de los años sesenta latinoamericanos, el entramado de relaciones que formó, sino también hablan de las figuras de muerte, lenguaje, vida y literatura. El proyecto estético, desde esta perspectiva, incluye la conformación¹⁴ del personaje de Alejandra Pizarnik, tanto como fue percibido en esa época, como después de su muerte.¹⁵ Ya hablaremos más adelante de lo que la poeta retoma de la corriente surrealista, baste por ahora decir que este proyecto lleva en sí la marca del hacer de la vida un poema, de hacer de la propia vida literatura.

Conviene entonces identificar algunas de las ideas y definiciones de las que se parten y la perspectiva que mejor nos ayuda en los objetivos planteados. En la mayoría de los análisis de los conceptos como cultura, ideología y literatura, Raymond Williams (2009) no sólo hace una revisión histórica de los *significados*, sino que apunta precisamente a mirar esos conceptos como procesos históricos, las palabras como procesos históricos construidos y en construcción. Son las tensiones y disputas que se mueven en el análisis de Williams de la cultura como proceso y de la literatura como parte del proceso cultural y en el mismo sentido como parte del proceso social-material. Es decir, marca una distancia con algunas lecturas marxistas en torno a la separación de las prácticas culturales y el ejercicio político-social. Ya ha quedado clara la primera propuesta de este planteamiento, analizar a la literatura como un proceso social que, en el decir de Bourdieu, sirve también a la reproducción de las

¹⁴ El personaje Pizarnik: la poeta maldita marcada por la muerte y la tragedia, infantilizada, que no podía realizar acciones tan cotidianas como atravesar una calle o lidiar con la burocracia, a travesada por una enfermedad mental poco clara, que escribía en estados de angustia o locura, es conformado por una parte de la crítica y de sus lectores a partir de la preponderancia que ha tenido su biografía y de la manipulación de sus diarios y de lo que la propia Pizarnik buscaba configurar dentro de su proyecto literario.

¹⁵ Es interesante la forma en que es percibida actualmente la poeta en los espacios tanto académicos como cotidianos. En Argentina los y las encargadas de la Biblioteca Nacional hablan de ella en función del personaje mitificado, la mayoría afirma haberla visto pasar en el punto “más alto de la crisis mental”. Durante mi estancia en Buenos Aires por lo menos tres personas, fuera de la academia, me hablaron de Pizarnik también a partir de su personaje: un encargado de una tienda, quien afirmó que su mamá estudió con ella, el encargado de un puesto de periódicos que dijo haberla visto pasar y el dueño de una librería que afirmó, como los anteriores, verla deambular como un fantasma por la calle. Esto habla mucho de la forma en que es construida y percibida Alejandra.

formas de dominación, a través de los hábitos, del lenguaje, del proceso de producción, distribución y adquisición de capital cultural. Pero también, como lo explica Williams (2009), lleva potencialmente las resistencias, alternativas y oposiciones. En ese sentido el arte y, hablando específicamente de la literatura, tendría, entre otras, dos potencialidades: ser un refugio contra la realidad o ser un espacio de transformación, desde donde cuestionar, con una buena variedad de recursos distintos a los convencionales, lo social, lo político y económico. De ahí, también, se desprende la crítica que hace Raymond Williams a los conceptos de estructura y superestructura, al separar los procesos de producción material *del mundo de las ideas*, la filosofía, la política, el arte, la cultura, como si no fuera pues, un entramado complejo. En ese sentido estudiamos el proyecto estético de Pizarnik, como un entramado complejo, cuyos componentes van hacia dentro y hacia fuera de la obra. Una obra que no permanece estática sino que se mueve en diferentes direcciones y que se ve sacudida por las reconfiguraciones en el campo artístico literario y, a la vez, marca algunas reconfiguraciones del mismo.¹⁶

Uno de los grandes aportes del proyecto estético de Pizarnik es su crítica, a través de su vida y obra, al mundo social que subsume el placer y el goce al tiempo de trabajo productivo y utilitario. Es lo que conforma también los límites, las jaulas y encierros, pues la vida en la poesía se vuelve imposible: “Malditos relojes. Cada instante que pasa me desangra, como si me pasara a mí. Nada más idiota que la experiencia del tiempo por los relojes y no obstante aquí estoy: temiendo que se haga tarde. Pero no sólo es tarde, sino que es noche” (Pizarnik, 2013: 433). Como el conejo blanco de *Alicia en el país de las Maravillas*, esa obra que tanto apasionó a la poeta, el tiempo va a marcar por un lado, una carrera, una lucha contra la muerte en el universo pizarnikano (“es tarde”, dirá siempre la autora) y por otro, una lucha contra el tiempo social.

Estamos también frente a una poesía sobre la destrucción, sobre la soledad, el abandono, el dolor, las ausencias y la imposibilidad de la vida fuera de las convenciones sociales que torturan a

¹⁶ Es innegable la herencia cultural que configura el proyecto estético de Pizarnik. La obra de Alejandra Pizarnik provocó el desarrollo de una poesía con características específicas (que presenta la idea de la tragedia, el dolor, reflexión sobre el suicidio, la tristeza, la muerte, el horror) en el campo literario argentino. Varios críticos han reconocido (y atacado) que después de su obra haya emergido ese tipo de poesía sobre la muerte, al límite de la muerte. Basta una revisión de las poetas jóvenes del campo para ver su diálogo permanente con la obra de Pizarnik. Además del reconocimiento por parte de críticas y poetas como Anahí Mallol y Cristina Piña del auge que ha tenido su obra entre los y las adolescentes argentinas y entre las mujeres. Tampoco se puede perder de vista que Alejandra representa en la Argentina una de las primeras diaristas y una de las primeras poetas en trastocar los temas de la sexualidad y lo erótico, temas determinados como masculinos. Por eso hablamos de la literatura y de la producción literaria como procesos no estáticos, sino constitutivos y constituyentes, en relación dialéctica con el campo y el contexto.

quienes buscan escapar de ellas por medios como la literatura; a través de sus versos, prosas, de su discurso en diarios y cartas, Alejandra Pizarnik nos muestra su elección estético-literaria, una poética del dolor, de los problemas profundos del ser, del enfrentamiento a la idea de la muerte. Una poesía sobre el lenguaje: “Tengo miedo. Sin lenguaje no puedo vivir y cada vez hay menos para decir” (Pizarnik, 2013: 462). Una poesía sobre el ser *humano enfermo* después del siglo XX, esa poesía imposible, es decir, sobre lo imposible:

Me dijo que soy como los salvajes de África: ocho días sin comer y después se comen un hipopótamo.

—Pero ¿están siempre enfermos?— dije.

—La enfermedad es su manera de ser —dijo.

Pensé en Unamuno: ‘El hombre es el animal enfermo’. No obstante, quisiera ordenar mi vida cotidiana (Pizarnik, 2013: 369).

Una poesía sobre la incomunicabilidad con los otros, de los otros como imposibilidad e infierno, la soledad: “Ayer no hice nada. Estuve en el infierno. Los otros son mi infierno. El más grande” (Pizarnik, 2013: 271). Una poesía que grita desde un momento específico de nuestras sociedades.

1.2. Mitificación: Alejandra Pizarnik, la poeta maldita

Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra? Te hablo de la soledad mortal.

Alejandra Pizarnik, *El infierno musical*, IV los perseguidos entre lilas (fragmento), 1971.

A. mira el jardín con deseo. El jardín que configura el refugio contra lo precedero o contra la muerte en sus diversas formas: la muerte de la creatividad, de la infancia, de los significados concretos, del mundo social...de las palabras.

Para hablar de la obra de Alejandra Pizarnik tenemos que hablar de su vida. Fue una de las mujeres que se esforzó por vivir su poesía, es decir, porque la poesía no estuviera separada de lo cotidiano, “hacer del cuerpo el poema”, dice la poeta. Vivir su poesía, vivir la poesía, vivir de la poesía y vivir en la poesía, son frases que se confunden una y otra vez en la obra y en la vida de la autora. Buma, Blímele, Flora, Alejandra y Sasha, todas la misma, nombres que reflejan la configuración de la persona. Fue hija de inmigrantes checos quienes huyendo de la oleada de persecución y muerte a los judíos, se instalaron en Argentina, país donde Alejandra vivió entre el idish y el español, la escuela judía y el colegio, y país del cual, ya siendo una adulta, renegó y odió por su sueño parisino y su ideal de sobrevivir solo de sus poemas.

En el caso de la poesía de Alejandra Pizarnik es importante apuntar que el yo poético se confunde casi irremediamente con la autora. Es decir, nunca se pone en duda que sea la autora, la persona, quien esté hablando a través de su poesía, quien esté sintiendo a través de su poesía. Es así como comienza la figura de poeta maldita, construida, en parte, por ella misma en su discurso en diarios, cartas, declaraciones; pero también construida a través de la manipulación de su obra después de su muerte, de la mutilación de sus diarios (hecha por algunas editoras de su obra) y la modificación de cierta poesía, para extraer, o aminorar, los temas relacionados a lo erótico, lo político y la crítica literaria (Venti, 2008).

Patricia Venti (2008) en su estudio sobre el discurso autobiográfico de Alejandra, apunta los cortes y manipulaciones hechas a la obra de Pizarnik, a petición de la familia y por decisión de sus amigos, suprimiendo, sobre todo, referencias sexuales y lésbicas¹⁷, pero también posicionamientos políticos, algo de lo que ha permitido colocar a la poeta en ese papel excepcional frente a la realidad; alimentado a la vez de las declaraciones de la propia Alejandra y de las características específicas de su obra y su práctica artística, así como de los estudios que arrancan la obra de su contexto de producción. Todo lo cual parece colocarla en un punto y aparte de la convulsión del contexto de los años sesenta en América Latina.

Entre otros aspectos que han servido para consolidar esta imagen de Pizarnik, se encuentran: sus llamadas *formas desenfrenadas de sentir* frente a temas como la soledad, el amor, el vacío, la incapacidad de la palabra. Sus lecturas predilectas: Kafka, Bataille, Lautréamont, Hördelin, Rimbaud. La intensidad que profesaba en su quehacer poético, sus rituales, el fetichismo hacia los objetos y la intensidad puesta en sus relaciones personales, a partir de lo expresado en sus cartas y diarios: “Soy trágica, admitámoslo. Todo lo que me sucede tiene que llevar el rótulo de peligro de muerte” (Pizarnik, 2013: 470).

Su poesía está marcada por estas formas de ver, ser y estar en el mundo; pero son formas que se desarrollan en lo social, punto que interviene en la configuración de los temas vertidos en su poesía. Y volver al inicio al pensar en su entramado de relaciones, en sus lecturas, en su formación. Si se hace una

¹⁷ Patricia Venti (2008) habla de alrededor de 120 entradas suprimidas de los diarios por su albacea y amiga Ana Becció, además de la exclusión (casi por completo) del año 1971 y de suprimir en su totalidad el año 1972 (año de su muerte). Los textos completos y varios inéditos están depositados en la Universidad de Princeton. “Dentro de las ediciones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física (...) La obra literaria se convierte así en un material manipulado que genera una exégesis equivocada, además de una lectura adulterada por intereses extrapoéticos” (Venti, 2008: 32).

revisión de su programa de trabajo se vuelve simplista afirmar que escribía únicamente en estados de angustia o locura absoluta. Basta emprender la lectura de su diario para conocer parte de su programa de trabajo, tanto diurno como nocturno; asomarse a sus lecturas entre las que clasificaba como formativas o esenciales y de las que aprendía métodos de escritura¹⁸ y ver parte del archivo “Alejandra Pizarnik”, ubicado en la Biblioteca Nacional de Argentina para comprobar las correcciones hechas a un solo poema, alrededor de 25 versos reconfigurados o modificados.

“Detrás del mito de Pizarnik se esconde un sujeto real que provoca una gama de sentimientos contradictorios. Cada año aparecen en el mercado correspondencias, recuerdos, testimonios, películas, que ofrecen de la escritora argentina la imagen de la *enfant terrible*, conflictiva y marginal, incapaz de llevar adelante una vida adulta” (Venti, 2008: 10). De lo que Venti habla es precisamente de cómo se ha sostenido el mito de la poeta, consolidado, por supuesto, después de su suicidio y que ha acarreado las interpretaciones de su poesía como señales reales de su propia muerte. La autora apunta a separar la muerte metafórica sufrida por el yo poético en la poesía de la muerte real de la poeta. “Desde finales de septiembre de 1972, fecha en que murió, se le ha considerado como una poeta maldita. Seguramente sus circunstancias personales (mujer judía e hija de inmigrantes, sus excesos sexuales, su esquizofrenia¹⁹ y posterior suicidio), han contribuido a confundir el yo poético con el creador” (Venti, 2008: 10).

Es imposible no mirar la evolución en la configuración de la muerte en los poemas o el incremento de la angustia que el yo poético vierte a lo largo de su obra y es casi imposible no leer cómo desemboca en la muerte. La poesía de los primeros años es más tendiente hacia la vida, hacia el papel sanador de las palabras, conforme aparecen los libros resaltan las preguntas sobre la muerte, sobre la imposibilidad del lenguaje, sobre el vacío, en sus últimos poemas el yo poético parece debatirse entre la decisión de morir o vivir, para culminar con la consigna final: “no quiero ir nada más que hasta el fondo”²⁰. Sí, es cierto que no puede separarse por completo a la poeta del yo poético, a lo que este estudio apunta es a contemplar todos los demás elementos que hemos venido trabajando, la aportación de Alejandra Pizarnik no fue sólo parte del inconsciente y la locura, son poemas sobre la muerte, sobre la configuración de la muerte en la literatura: es un proyecto estético que cumple con una de las principales funciones de la literatura, el preguntarse por los sentidos de la vida y de la muerte y esa

¹⁸ Como los apuntes que hace sobre *Cien años de soledad* de García Márquez y *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar.

¹⁹ Es interesante apuntar que la supuesta enfermedad de la poeta no es clara, en los estudios revisados algunas veces se anota como esquizofrenia, otras más como trastorno de personalidad límite o *borderline* y en otros solo se alude a “su enfermedad”.

²⁰ Ya veremos en los siguientes capítulos esta evolución desde su poesía.

pregunta se reconfigura después de 1968 para ubicarla en un referente específico, “en esta vida que nos dan”.

Hace falta entonces aclarar algunos puntos: cuando en este trabajo aludimos al esfuerzo de la poeta por vivir su poesía hacemos referencia al estilo de vida que vamos a revisar en seguida en los malditos, es decir, Pizarnik suscribía a esta búsqueda de la realización a través de fusionar la vida con la poesía, tener una vida netamente poética, distanciada de otras formas sociales de relacionarse con la literatura (como el caso del intelectual y su relación política con el arte y la cultura²¹). Es decir superar la distancia autor-poesía/literatura, que podemos entender por ejemplo en el caso de los narradores, al diferenciar al escritor, del narrador y de los personajes que crea, sin por ello decir que sus novelas no estén investidas de sus perspectivas, posicionamientos e ideas. Lo cual nos permite un poco librarnos de lecturas un tanto aventuradas, como decir que Cortázar era un violador porque en su literatura aparecen algunos cuentos donde se perpetúa la violación. Nos permite entender y complejizar las obras. Sabemos que el caso de los y las poetas lleva una marca distinta, el yo lírico y el autor parecen ser el mismo, pues la poesía es un género que no cuenta historias (no en el sentido narrativo) sino que configura, expresa, sentimientos, emociones. Aun así, no decimos con total certeza que Neruda escribía sus poemas de amor en los momentos de arrebatos pasional y ya.

Pues bien, lo que sucede en el caso de Pizarnik, con el tema de la mitificación es justo que se hace un empalme sin mediaciones entre la autora y el yo lírico. Si en algún poema se lee que el yo lírico piensa en suicidarse, se asocia inmediatamente al suicidio real de la poeta; si se leen problemas donde impera la angustia, se piensa que en el momento de escritura la poeta estaba consumida por la angustia. Se relaciona de forma directa la biografía de la persona con la creación de su poesía, por eso nos interesa problematizar lecturas clásicas como decir que en el momento de agudización de la enfermedad, la autora escribió sus poemas más siniestros que rayan en un material intratable. En este sentido, estamos leyendo el mito de la poeta en la línea barthesiana, Roland Barthes (2000) hace esta reflexión en torno a la mitificación de procesos, objetos, hechos culturales, que los hace aparecer como naturales y evidentes y que ocultan la ideología que los sostiene y su construcción histórica. Para el autor francés el mito es un concepto o una idea, es decir, una forma de significación, que se construye también desde cierto lugar de poder. Recordemos que Roland Barthes criticaba las mitologías burguesas y sus maneras de hacer pasar por normal los hábitos, costumbres, disposiciones, procesos, etc. Y sostenía que a través de ver y

²¹ Lo revisaremos en el capítulo dos.

reflexionar estos mitos, podríamos salir de la denuncia piadosa y dar cuenta en detalle de los procesos de transformación de la cultura burguesa en algo natural. De esta manera nos posicionamos en este trabajo frente a la mitificación de la poeta, problematizando aquellas características que sostienen esta imagen que la hace parecer un ser dotado de una excepcionalidad absoluta y que anula las lecturas críticas en torno a su literatura, a su universo estético y que invisibiliza no sólo las relaciones históricas e ideológicas en las que se entrama su proyecto literario, sino también su formación, su trabajo, la articulación compleja de su poética, su proceso de producción que ofrece formas de pensar y ver la literatura, el arte, la poesía en nuestras sociedades. Su papel como escritora, mujer. Sin negar por supuesto otras teorizaciones en torno a la mitificación, como la que hace Blumenberg (2003) cuando dice que el mito (como ocurre un tanto con el arte y la religión) son formas de soportar el horror, mediar el horror a través de la construcción metafórica. El mito no es una mentira, no puede ser sólo inventado por las personas, no es un simple invento, el mito es una forma de metaforizar la existencia, de representar la realidad y soportar la vida. La mitificación de la poeta, también incluye esta forma de representar a la poesía y su marginación social, su imposibilidad. Una forma, quizá, de entender la aniquilación de la *belleza* en nuestras sociedades.

1.2.1. Los poetas malditos

Siguiendo con el análisis de la mitificación de la poeta, Cristina Piña (2012), quien es reconocida como precursora en los estudios sobre la poesía de Alejandra Pizarnik y como la biógrafa oficial en Argentina, habla de la construcción del mito de la poeta maldita a partir de la consigna a todas luces conocida (por lo vertido en diarios, poemas y entrevistas) de Pizarnik de conjugar poesía y vida, muy al estilo de los poetas malditos, quienes, en palabras de Piña (2012), buscaron el *absoluto* al fusionar el ser y el hacer, llegando entonces a la realización a través de la literatura como sustituto de una religión venida a menos después del desencanto del capitalismo industrial, una forma de alcanzar la continuidad, el absoluto fuera *del mundo mancillado, vulgarizado*: “Todo es lo mismo y es otra cosa. Aceptarlo cada vez con menos dolor porque no importa, no importa. Pero sigues siendo trágica y quisieras –una sola vez– cometer un acto puro, realizar el absoluto que te prometiste. Vida vacía” (Pizarnik, 2013: 507).

La construcción de la figura del poeta maldito se basa principalmente en Rimbaud²², extendiéndose además a Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), Baudelaire y Mallarmé (en su carácter de poeta puro que aspiraba a que la vida pudiera resumirse en un libro) y se sostiene principalmente en la consigna de consagrar la vida a la poesía, pero a cierta forma de concepción de la poesía y bajo ciertos principios. Además, como parte de su proyecto estético los llamados poetas malditos cumplían con una serie de *experiencias límite*: “la locura, las drogas (los psicofármacos en el caso de Pizarnik), la soledad última, la sexualidad no ortodoxa, la rebelión generalizada contra las convenciones; por fin y aliando a los poetas citados con Nerval, el suicidio” (Piña, 2012:22). Sin duda, estas características y consignas fueron adoptadas como herencia cultural por parte de los surrealistas, como lo explica Breton en sus manifiestos, movimiento que también contemplaba el incluir a la vida en el proyecto estético. Otro aspecto que señala Piña en la ideología de los malditos es la creencia en la posibilidad de alcanzar el absoluto espiritual a través de la poesía:

La impronta de absoluto que entraña al fusionar en un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales, instaurando una esfera cualitativa de realización, delineada como un sustituto de la concepción religiosa. Este carácter de sustituto simbólico de la religión, sin embargo, y como se puede ver al repasar la concepción de lo poético de los ‘poetas malditos’, entraña, simultáneamente, una actitud transgresora y contestataria respecto de la mencionada concepción religiosa, al proponer la noción de un absoluto literario, por ende ateo (Piña, 2012: 23).

No es difícil rastrear esta concepción en el proyecto pizarnikano, desde sus diarios, poemas, cartas, prosa, hasta sus declaraciones en entrevistas, hay principalmente dos consignas: hacer de la vida misma poesía y por ende, separar a la poesía (a la vida misma) del mundo social, es decir, de lo mundano, del trabajo, de la política; entonces por fin alcanzar la liberación, la realización: “Cómo estudiar. Para qué. No me interesa nada. Literatura. Toda yo soy un ser literario” (Pizarnik, 2013: 262). “Quisiera –con Rimbaud– comer piedras” (Pizarnik, 2013: 262). Sin embargo, se vuelve interesante estudiar esta concepción de poeta maldita en la época de producción de Pizarnik, dentro de un campo literario que se reconfiguraba a partir de la politización de los escritores, de la politización de los proyectos estéticos y de una articulación fuerte entre literatura-mundo social, política y lucha revolucionaria; mientras que en

²² En el documental *Alejandra* su amiga y también escritora Ivonne Bordelois, señala a Alejandra Pizarnik como la Rimbaud de Latinoamérica. Molina, Virna y Ardito, Ernesto (directores), *Alejandra* (documental), Canal Encuentro, Buenos Aires, 2013, 102'. Disponible en: www.virnavernesto.com.ar

el proyecto que perseguía la poeta buscaba dedicar y consagrar su tiempo y vida a la escritura, ubicada, como lo señalaremos más adelante, *en el espacio de lo abstracto*. Un proyecto que parece enmarcarse en una suerte de contracorriente al desarrollo de la literatura en el campo artístico argentino²³ y que tiene como base sentimientos como la soledad absoluta, el abandono y el exilio; características propias de los poetas malditos: “No es sentir la soledad o el abandono como algo inherente al ser humano, que pesa sobre él y lo acompaña toda su vida. Es algo que le ocurre a algunos, como al soñador de D. : una inadaptación que es más que este nombre, una rebelión, una lucidez, un ser muriéndose como una tortuga, alguien que ve más que los otros, que ve mejor, lleno de ternura que dar, de amor, y no obstante se encierra, vive solo y solitario como una tumba, condenado a una soledad sin remedio. He aquí lo incomprendible, viviendo como un criminal. Es el verdadero maldito” (Pizarnik, 2013: 367). Una marca de los malditos es que sus vidas trágicas coadyuvaron a catapultar su obra, tal y como ocurre con la obra de Alejandra, además pusieron al poeta como un ser sufriente, separado absolutamente de la sociedad y con un destino doloroso y a la poesía como testigo de ese dolor.

Pero demos un paso atrás y recordemos la relación de los poetas malditos con el Romanticismo. Los malditos se contrapusieron al Romanticismo por, entre otras cosas, su relación con la vida social y por la vía de acceso al absoluto, pensemos que los malditos incorporaron el tema *del mal* en las personas. “La cosmovisión romántica, a pesar de su carácter iconoclasta, en tanto valoriza lo inconsciente, el sueño, el conocimiento del absoluto, no ya a través de la razón sino del ahondamiento en la subjetividad y la práctica poética y propone una nueva moral basada en los sentimientos y más libre respecto a la sexualidad, enmarca su concepción en una religiosidad esencial” (Piña, 2012: 24). Cristina Piña hace dos distinciones esenciales con los malditos: la primera, para los románticos, debajo de todo subyace aún la idea del absoluto divino²⁴, un vínculo con Dios; mientras para los malditos la fe se ha quebrado por completo, por tanto la esfera de la experiencia poética pasa a sustituir como absoluto el de la religión. La segunda, los románticos colocan el tema de la sexualidad en el plano de lo erótico, mientras los malditos llevan al límite la experiencia sexual, más cercana a un goce con la muerte, más

²³ Sin perder de vista que el campo literario nunca fue homogéneo y las tensiones y disputas que se dieron dentro del mismo.

²⁴ Como explica Albert Béguin (1994) Novalis, por ejemplo, aspira a una unión harmónica entre el exterior y el interior, es decir entre el cuerpo y el espíritu, a la vez de un cambio de vida que permita a los hombres ser más que hombres, cambiar la humanidad y restituirle al mundo la unidad primordial. Todo lo cual está en manos de las personas, crear el mundo y entonces asemejarse a Dios, crear el mundo como se quiere que sea realmente: “Comprenderemos el mundo cuando nos hayamos comprendido a nosotros mismos, porque ambos somos las mitades inseparables de un todo. Somos hijos de Dios, gérmenes divinos. Un día seremos lo que es nuestro Padre” (en Béguin, 1994: 252).

cerca de lo perverso y del terreno de lo obscuro²⁵. Así se conforman dos caminos para llegar al absoluto, el caso de los románticos será la ascesis espiritual, la inmersión en la subjetividad y en los estados fronterizos de conciencia con el fin de, a través de ellos, entrar en contacto con el alma del mundo. Mientras los malditos harán una suerte de ascesis invertida “que cumple ese epítome del mal absoluto y el satanismo que es el Maldoror de Lautréamont” (Piña, 2012: 25). Entre estas dos líneas transita la poesía de Pizarnik, desde esas dos líneas se desarrolla su concepción del absoluto, la sexualidad, el amor y la muerte. Por eso resulta fácil ubicar las estructuras que sostienen su proyecto estético entre los malditos y los románticos. En cualquier caso tenemos que la poesía se presenta como un camino que conduce *al otro lado*:

Porque para los malditos —como la crítica ha tendido a calificar a quienes como Rimbaud, Lautréamont y Artaud entre otros, entienden la práctica poética como una apuesta absoluta en la que vida y poesía se fusionan— la poesía es el camino de acceso a una forma de conocimiento total, tanto de la subjetividad como del mundo, que implica un verdadero programa de vida, una ética —según lo señalé antes— orientada a obtener, como cara y cruz de una misma moneda, la conversión de la vida en poema y la rebelión de una realidad degradada. El costo de la voluntad de convertir la vida en poema es emprender una especie de ‘ascesis invertida’ que pone en juego las experiencias límite del yo —locura, suicidio, muerte— y en la cual el recurso a las drogas, al alcohol, la transgresión de los códigos sexuales, sociales y productivos cumple un papel fundamental (...) *En tal sentido, la ética de los ‘malditos’ entraña una rebelión radical ante el mundo burgués y su estructura represiva de lo social, lo moral y lo imaginario* (Piña, 2012: 70)²⁶.

Escribir desde la posición de los malditos es escribir una poesía que daña a quien escribe, a quien lee, a quien vive, una poesía del dolor. En la cita anterior, Cristina Piña toca varios puntos que hemos venido analizando y otros a los que se debe prestar atención. Por un lado, el programa estético de los poetas malditos que conecta a la vida misma de los autores con su obra. Por eso se ha señalado que el personaje Pizarnik, sus cartas, diarios, poemas, prosas y sus declaraciones entran y conforman esta forma de mirar, sentir, percibir, posicionarse frente a la poesía, la muerte, el lenguaje y la vida. Por otro lado será importante prestar atención al tipo de transgresión que ocupa no solo a los malditos sino a la poeta argentina: pues se pone en duda que un proyecto que configura a la literatura como refugio del mundo, transgreda del todo el mundo burgués; pero tal y como lo plantea Eagleton, este proyecto lo que

²⁵ Posición que se erige, como lo veremos en el capítulo cuatro, en el proyecto de Alejandra posterior a 1968.

²⁶ Las cursivas son mías.

configura es en realidad un potencial transgresor a partir de poner en crisis los sentidos comunes sobre estos conceptos: “Me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos, etc. Es más, todo me parece absurdo: tener un empleo, estudiar, ir a reuniones, etc. Siempre he sentido que yo estaba destinada o señalada para una vida excepcional. No sé cómo saldré de todo esto, si llegaré a salvarme o si lo mejor será suicidarme ahora mismo” (Pizarnik, 2013: 318). Esto era parte del proyecto estético de Pizarnik, desafiar la convencionalidad ya sea desde su propio personaje, una mujer que evade las convenciones sociales propias de su género y que hacia la mitad de la época habla de sus relaciones amorosas con mujeres, hasta en la reflexión abierta en torno a temas como el suicidio y la obscenidad. Un universo estético que chocará de variadas formas con las normas sociales. Una apuesta radical de los malditos “retomada en el siglo XX por el surrealismo —si bien con una connotación trágica mucho menor excepto en el caso de Antonin Artaud, quien en rigor excede el marco del surrealismo—, sólo es posible escribir poesía poniendo en juego la vida, la cordura y el conjunto de valores y convenciones que rigen la convivencia social” (Piña, 2012: 71).

“Al mismo tiempo necesito trabajar, me resulta muy difícil encontrar dónde. Ya ves que la vida ‘a lo Rimbaud’ se transforma. Pero lo esencial es escribir” (en Bordelois y Piña, 2014: 42), le escribía la joven Alejandra al poeta Rubén Vela, hemos comenzado precisamente a identificar la herencia cultural de Alejandra Pizarnik, su tradición. Si bien nunca adhirió a una corriente latinoamericana, no se identificó del todo con artistas o poetas latinoamericanos; sus aspiraciones literarias, sus principales influencias, por llamarlas de alguna manera, estaba en estos poetas malditos, en algunos surrealistas y en los románticos. Es desde ahí, entonces, desde donde se sostiene la idea de la apolitización de Alejandra, borrando precisamente sus claras posiciones frente a la producción literaria de su país, frente a los poetas politizados y frente a un mundo que subsume el trabajo creativo al trabajo productivo. Pero es necesario reflexionar un punto histórico importante en cuanto a la relación de los poetas malditos con la poeta argentina. Sabemos que la cercanía con el proyecto de los malditos tiene que ver con el contexto sociocultural argentino en sus formas de aprehender la tradición europea (incluso en los espacios donde se lee o escribe como en el caso de los cafés y los bares), además de la elección de esta tradición por parte de la poeta, esto que también tiene que ver con lo que Bourdieu (2001) trabaja en la acumulación del capital cultural a partir del entorno social, empezando por la familia. La poeta habla en varios textos de los hábitos en casa: la mamá comprándoles libros a ella y a su hermana, el papá que les puso música francesa desde el inicio, etc. Pero hay una distinción crucial en ambos momentos históricos, que marcan también una distinción en cuando a las líneas que sigue la reflexión sobre la muerte, la desolación, la

destrucción. Los poetas malditos y los románticos, escriben desde el siglo XIX, anunciando la catástrofe, la pérdida humana y el fracaso. Su búsqueda del absoluto en ese siglo es una promesa de emancipación, de reencantamiento con la realidad social, un llamado a no perder de la vida. Mientras que Alejandra escribe, como lo hemos señalado, en el siglo donde la vida se ha ido, donde la muerte tiene una cara distinta después de los horrores de las guerras. Escribe en el espacio de la muerte. No podemos entonces, dejar de pensar en su herencia literaria, como un soporte para su creación, no como una calca o imitación.

Sentamos la base de la mitificación de la poeta argentina, que se acentuó después de su suicidio: su adhesión a los poetas malditos, de ahí se desprende una serie de *características* (basadas en sus declaraciones, escritos o en imaginarios) en torno al personaje que completan el mito: su incapacidad para realizar labores de la vida cotidiana, su incapacidad para trabajar en algo fuera de la poesía²⁷, su incapacidad para relacionarse con las personas. Su infantilismo. Su forma de vestir, gabardina larga, medio masculinizada. Su enfermedad poco definida, que, se afirma, la hacía escuchar voces o ruidos o la impulsaba a llamarle a Olga Orozco para que por teléfono la calmara, entre muchas otras cosas que se ciñen como una sombra sobre su poesía. ¿Qué sostiene su mitificación? Quizá la idea emprendida desde el humanismo liberal de la conformación del individuo aislado, dotado de características especiales, únicas, apolítico y asocial; mientras se invisibilizan los procesos y relaciones que se mueven alrededor de la obra (Eagleton, 1998). Parece borrar también el proceso de creación y trabajo de la poeta, su papel como poeta. Su tradición, ideología, posicionamientos. Una de las posturas que sostiene el mito de Pizarnik, es que escribía en estados de angustia o desde la locura; de esa forma también se explica la ruptura y transformación de ciertas temáticas después de 1968, aludiendo a que su crisis mental se había hecho insostenible y entonces por eso la producción de *textos ilegibles* plagados de increpaciones al mundo y de alusiones sexuales. Sin contemplar los acercamientos a nuevas corrientes que tuvo en Francia, la inclusión de nuevas temáticas en su programa de trabajo, aquello de lo que dan cuenta sus reportajes y las cartas esenciales a León Ostrov, su primer psicoanalista. También queda oculto su papel como mujer, literata, crítica, traductora de Breton y Artaud entre otros.²⁸ Con la mitificación también

²⁷ Aunque, como lo veremos en capítulos posteriores, sus trabajos fuera de la poesía constituyen la base de su crítica al tiempo subsumido al trabajo productivo.

²⁸ Cabe señalar una anécdota del trabajo de campo, esta suerte de historias que salen del corpus final de la investigación pero que sirven para mostrar y apuntalar la forma en que se representa la figura de la poeta. Durante el 2014 se rindieron homenajes a ciertos escritores, destaca el centenario de Cortázar y las mesas internacionales que se hicieron para una lectura y relectura crítica de su obra. Las mesas que se hicieron para analizar también la obra de Bioy Casares y las que se hacen

queda invisibilidad su tradición, la intertextualidad esencial en su obra. Todo lo cual forma parte de su proyecto estético y todo lo cual se verá trastocado. Así, los cambios y transformaciones en su proyecto estético no podrían explicarse sólo a través de su poesía, sino desde el corpus que conforma su obra y de su posicionamiento en el contexto latinoamericano y en el campo literario. Nos colocamos ante la necesidad de contemplar a la escritura como un proceso social material, contemplar a la escritora en relaciones sociales reales (no en una práctica solitaria y estática). Williams (2009) habla de la relación del escritor con el mundo social, con su mundo social, que a la vez constituye su práctica, de forma inseparable y que implica que la elección de su escritura lleva una forma de posicionarse frente al mundo.

En el proyecto estético de Pizarnik nos encontramos con una relación dialéctica entre la autora y su contexto social, así como con una relación *rizomática*²⁹ con la vida y obra de otros escritores y con otros ámbitos culturales. No se puede perder de vista el impacto que tuvieron las corrientes francesas, alemanas, europeas en general en la Argentina, que se consideraba la París del Cono Sur. Ninguno de estos elementos pretende negar la potencia que representa el universo Pizarnikano, uno de los universos literarios de mayor consolidación en la Argentina y ella una de las poetas que logró tomar un lugar en la historia literaria y marcar líneas y pautas. Por el contrario, pretendemos que la locura, parte esencial del proyecto estético, no eclipse su trabajo. Para no perder de vista que la locura, en el arte moderno, es un tema por demás complejo, que habla de la vía del *irracionalismo* para pensar un mundo donde lo racional parece ser sinónimo de opresión y enajenación. “La locura comienza cuando se quieren realizar los deseos más profundos” (Pizarnik, 2013: 364):

No quiero consignar mi estado mental. He ojeado 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

cada año para seguir analizando el corpus literario de Borges. Sin embargo, para el caso del 42 aniversario luctuoso de Alejandra Pizarnik, se organizó una sesión espiritista para contactar con el alma de la poeta. En dicha sesión la poeta argentina *señaló* a través de un médium el carácter santificador de la poesía, del poeta, etc. Es una escena que ilustra lo que este apartado pretende explicar a propósito de la mitificación de la figura o el personaje pizarnikano y la invisibilización de otros elementos.

²⁹ Este término fue desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guatari en su proyecto/texto *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* y se refiere a un modelo descriptivo cuyos elementos no se organizan de forma jerárquica con una base que da origen a todo, sino que los elementos pueden incidir unos en otros de manera recíproca y carecen de un centro, rompiendo así con la organización tradicional del conocimiento que se traduce en estructuras opresivas. El concepto es utilizado por Cristina Piña en su libro *Límites, diálogos y confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik* para hablar de escritoras quienes a partir de su ubicación social transgresora construyeron una genealogía que las vincula con “escritores del pasado y de otros ámbitos culturales, estableciendo con ellos una relación rizomática que les permite, a la vez, territorializarse y abrir una línea de fuga a partir de rasgos de escritores muchas veces contradictorios entre sí” (2012: 35).

interno, la lucha por transmutar en el lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido—; y también habla de los períodos de tartamudez, la lengua rígida, la asfixia. Y también he ojeado un ensayo de Jung. Y tuve miedo de estar loca. Es más me desilusioné. Porque si yo estoy loca, ¿por qué me pliego a las convenciones? ¿Por qué no me cubre la inconciencia, el frenesí, y el delirio? Y si no estoy loca, ¿Por qué hay este silencio en mí, esta tensión interrumpida ocasionalmente por la angustia, la ansiedad y el llanto?” (entrada del diario, 1959, Pizarnik, 2013: 288).

1.3. Para ubicarla en una corriente literaria: Ideología, tradición, posicionamientos

La historia de la teoría literaria moderna equivale a un relato donde se describe el afán por escapar de la realidad para refugiarse en una serie de opciones al parecer interminable: el poema propiamente dicho, la sociedad orgánica, las verdades eternas, la imaginación, la estructura de la mente humana, el mito, el lenguaje.

Terry Eagleton, *Una Introducción a la Teoría Literaria*, 1998.

Leo la Historia del surrealismo. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y a la situación social y económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al hombre, no a las masas!

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 1956.

Lo que hemos empezado a analizar es la tradición cultural heredada por Pizarnik, la cual marca una importante línea de acción en su proyecto estético, estamos escribiendo sobre la tensión entre lo individual y lo social, aunque siempre se acentúe en el caso de Pizarnik lo individual como algo aislado y no constitutivo y constituyente. Alejandra Pizarnik se insertó en una tradición literaria marcada, la cual fue puesta en crisis en la década de los años sesenta.

1.3.1. “La París de los Argentinos”: la tradición francesa y la idea de extranjerismo

Ser argentino es estar triste, ser argentino es estar lejos.

Y no decir: mañana.

Julio Cortázar, *La patria*, 1964.

La definición de tradición selectiva propuesta por Raymond Williams (2009) y enfocada en la tradición cultural argentina tiene un eco profundo. Sobre todo si hablamos de la herencia europea y de la preponderancia de la cultura francesa en la Argentina. Para la época en la cual nos ubicamos, Francia era, todavía, el referente cultural más importante (aunque ya en sus primeros signos de decadencia) para el campo artístico-literario de una Buenos Aires europeizada y (todavía hoy) regida bajo la idea de ser

una población de inmigrantes, *los que se bajaron de los barcos*. La tradición selectiva se presenta como una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificarlo. “En la práctica lo que la tradición ofrece es un sentido de predisposición a la continuidad (...) El sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo: un proceso deliberadamente selectivo y conectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo” (Williams, 2009: 154). Estamos hablando de las relaciones culturales, materiales e ideológicas que conectaban a la capital de la cultura con el ideal de la consolidación del artista argentino.

Ubicándonos en el ámbito literario, podemos ver los signos de esta tradición selectiva en: la salida de los principales escritores a Francia, a los pabellones latinoamericanos dentro de los colegios franceses, con el objetivo de formarse o simplemente de escribir y consolidarse como artistas, en la *importación* de las vanguardias francesas o europeas, por pilares de la literatura argentina como Borges y la idea del “sentimiento de extranjerismo” constantemente desarrollada en la literatura argentina; todo lo cual habla no de un momento, sino de un proceso de construcción histórica que marcó pautas, valores, costumbres, ideologías, adherencias y por su puesto la producción e ideología literaria y que entrará en un interesante reconfiguración a partir de la idea de la literatura latinoamericana y de la coyuntura política de los sesenta, marcada por la aparición de Cuba no solo en el escenario político sino en el cultural y artístico.

En su ensayo titulado *La París de los Argentinos*, Jorge Fondebrider (2010: 9) habla de Francia y especialmente de París como el lugar siempre presente en la historia argentina y configura precisamente esta construcción *del ideal parisino* a partir de las memorias (cartas y notas) de figuras emblemáticas como Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, José Ingenieros, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, entre muchos y muchas otras, incluyendo a Alejandra Pizarnik:

Fue el lugar donde se recogieron algunas de las ideas revolucionarias que derivaron en la independencia y, más adelante, uno de los principales modelos para constituir un sistema político así como para organizar la educación y la salud públicas. **París, su capital, fue la metrópolis que, como tantos otros pueblos, elegimos como el centro desde el cual durante mucho tiempo se irradió lo que acertadamente o no interpretamos por cultura.** Entre otros muchos ejemplos, desde ahí importamos en distintas épocas el positivismo, el surrealismo, el existencialismo, el estructuralismo, las enseñanzas de Lacan, Braudel, Barthes, Foucault, Bourdieu y Badiou, pero también varias subespecies del fascismo que no excluyen algunos matices de nacionalismo, ciertos modos de antisemitismo y muchas de las técnicas empleadas en la tortura sistemática de los presos políticos.

Es interesante entonces contemplar la idea de los lugares claramente marcada en Alejandra Pizarnik, su contraste constante entre Argentina y Francia y que revisaremos en el siguiente capítulo, pero que para este nos da una clara idea de lo que ella misma consideraba su herencia. Su herencia de los románticos alemanes, de los surrealistas, del psicoanálisis y de los grandes poetas, los poetas malditos. Su formación francesa será parteaguas en muchos sentidos en su proyecto estético, pero también las ideas o la ideología que se conforma en esta tradición selectiva y su posterior desarrollo poético de los postulados de Bataille y Artaud, producto de su vida en Francia. Dice Fondebrider (2010) que el viaje a Francia llegó a convertirse en el punto fundamental, en el *cursus honorum* de muchos y muchas argentinas. “La pasión que los argentinos hemos manifestado por París y la voluntad muchas veces mimética con que las clases dominantes y no pocos artistas e intelectuales ha tratado de imitarla en Buenos Aires –‘La París de América del Sur’— permite suponer la existencia de una París de los Argentinos” (Fondebrider, 2010: 9). Y aquí podríamos hablar incluso de una París de Alejandra Pizarnik, desde las primeras líneas de su diario el objetivo del viaje a París es claro: “Iré a París, me salvaré”, dice la poeta. Confecciona a París como la contraparte de Argentina y se dedica a planear su viaje y vida francesa después de dejar la Facultad de Filosofía y Letras, bajo condiciones materiales que le permitieron consolidarse como escritora justo allá, en París. Su París se asemeja a la figura del jardín en su poesía, al lugar deseado y hasta temido, donde es posible alcanzar la escritura plena, a partir de la vida bohemia, de las tertulias y de su contacto con figuras famosas. Andrea Giunta (2008: 143) afirma que “París era el sitio al que se iba, fundamentalmente, para ver obras de arte, para conocer las últimas expresiones artísticas y para vincularse a artistas, galerías y personajes influyentes. Era el lugar al que, en principio, se viajaba para aprender los secretos de la carrera internacional, con el objetivo máximo de iniciarla”.³⁰ París era el lugar al que debían ir los artistas latinoamericanos para obtener el capital cultural que buscaban. Para la literatura, como para las artes plásticas y otros espacios artísticos, París representaba una suerte de espacio para la consolidación.

Pero dejemos la experiencia Francesa por un tiempo (ya la retomaremos en el capítulo dos) y centrémonos en otra de las ideas que precisamente sostiene este anhelo europeo, la idea plasmada por varios escritores argentinos entre ellos, como lo dice la epígrafe de este apartado, Julio Cortázar una de las grandes figuras de la literatura argentina y que pasó gran parte de su vida en Francia, así como

³⁰ En el capítulo dos nos ocuparemos de tocar lo concerniente a las estrategias de internacionalización del arte argentino durante los años sesentas. Un campo artístico en disputa que veía emerger ya a Nueva York como centro cultural sin perder de vista a París. Esa experiencia Buenos Aires-París-Nueva York fue vivida y expresada de forma peculiar por Pizarnik.

Rodolfo Walsh y Paco Urondo por citar algunos ejemplos, es la idea del no arraigo, del extranjerismo, del argentino siempre extranjero de su patria, por su *origen* migrante. Dice Urondo: “Brecht necesita extrañar, es decir, dar un paso atrás y ver qué les ha pasado con toda esta guerra feroz, el nazismo, es decir, poder objetivar. Y por lo menos en Argentina nosotros nos hemos pasado la vida objetivando y nos hemos pasado la vida objetivando y nos hemos pasado la vida extrañados, somos extranjeros de nosotros mismos en alguna medida, y me parece que tenemos que hacer todo el proceso inverso, es decir, entrañarnos, y entrañarnos no sólo como autores” (en Leal, 1968:14)³¹. Hay entonces una serie de relaciones y procesos que se configuran en la idea del argentino migrante, extranjero y europeo³² y esta idea forma parte importante del proyecto estético pizarnikano, el yo poético afirma sentirse extranjera del mundo, pero podríamos señalar que es extranjera del mundo social, del mundo del trabajo, de Argentina, país del que no se sentía parte. Además en las figuras literarias, en los versos, la idea puede leerse en el no reconocimiento del lenguaje, en el deambular de sus figuras femeninas por espacios sin referentes claros, espacios abstractos. Hace falta, para completar la idea, aclarar, como parte del análisis socio-histórico, que Pizarnik fue hija de inmigrantes checos, judíos, que llegaron a la Argentina huyendo de la Segunda Guerra Mundial. Son varias las referencias, como las que hace la biógrafa Cristina Piña, a que el resto de su familia murió en los campos de concentración y fueron sus padres quienes se salvaron gracias a la migración.

“Simplemente no soy de este mundo (...) Yo habito con frenesí la luna. No tengo miedo de morir, tengo miedo de esta tierra ajena, agresiva. No puedo pensar en cosas concretas: no me interesan. Yo no sé hablar como todos, mis palabras son extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie... ¿Qué haré cuando me sumerja en mis fantásticos sueños y no pueda ascender? Porque alguna vez va a tener que suceder. Me iré y no sabré volver”³³, dice la poeta. Y a esta idea de extranjerismo del mundo, se suma la idea tan arraigada en la literatura de que el poeta es, precisamente, el extranjero del mundo por excelencia. Pizarnik habla de ello en una entrevista: “Creo que de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra” (Pizarnik,

³¹ Este fragmento es parte de una conversación sostenida entre Francisco “Paco” Urondo y Rodolfo Walsh, a propósito de la “teoría de entrañamiento” del primero.

³² Además del esfuerzo hecho dentro de la ciudad de Buenos Aires por conformarla como una ciudad europea, no sólo en hábitos, costumbres y tradiciones, sino fenotípicamente hablando. La ola conocida como “blanquitud”, instaló en Buenos Aires a los hombres y mujeres blancos y se esforzó por invisibilizar cualquier otro tipo de cultura, lo indígena quedó absolutamente velado. Será interesante analizar la construcción de los lugares que hizo la poeta, las oposiciones y los esfuerzos de la Argentina por consolidarse durante los sesenta como una nueva capital de la cultura y los proyectos de internacionalización del arte.

³³ Fragmentos de sus cartas a León Ostrov (Ostrov, 2012).

2012:313). Podemos condensar el análisis hecho hasta ahora con una cita de su diario: “Heredé de mis antepasados las ansias de huir.³⁴ Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen” (Pizarnik, 2014: 31).

Ubicamos entonces la herencia cultural de la poeta en Europa, principalmente en Francia y comenzamos ya a ubicar algunos de sus posicionamientos. Se hace pertinente señalar sus conexiones con las corrientes literarias, lo que retoma de ellas y que marcaron muchos de los temas presentes en su obra.

1.3.2. Entre el Romanticismo alemán y el Surrealismo francés

Tratar de ubicar la obra de Alejandra Pizarnik en una corriente literaria ocupa uno de los dilemas centrales en las discusiones. Incluso en estudios como el realizado por Patricia Venti (2007), donde se hacen esfuerzos por poner en contexto la poesía de Alejandra Pizarnik, sale a relucir una especie de carácter excepcional de su obra, al no poder ligarla con las tendencias estético-literarias del momento. Como si Alejandra no respondiera a su contexto. Más aún si se comienza a hablar de los sesenta y su *revolución* en el mundo literario latinoamericano. Pero, si recuperamos el concepto que venimos trabajando de tradición selectiva y más aún de tradición activa, que implica también la decisión y participación de los autores y autoras para elegir y aceptar las líneas a las que adhieren o desde las que escriben, podemos analizar que su programa de trabajo plasmado en sus diarios contemplaba la lectura de sus contemporáneos de quienes buscaba aprender sobre el lenguaje, leía a pensadores en torno al lenguaje, la escritura y la poesía; devoraba a los poetas y literatos clásicos, muestra de ello da la intertextualidad en sus poemas, las alusiones constantes a otras obras, las transformaciones de poemas para hacerlos suyos, los constante juegos de palabras y frases literarias alusivas a títulos de libros o títulos de poemas, etc. También escribía de forma intencionada sobre temas como el doble, la muerte y la sombra, consciente de los tópicos que buscaba abordar en su poesía. De su formación en la literatura y su posición en el campo literario da cuenta el entramado de relaciones que formó y que puede verse en sus diarios y cartas. Desde su paso por la Facultad de Filosofía y Letras se vinculó con un profesor, Juan Jacobo Bajarlía, quien la introdujo en el ambiente artístico de fines de los años cincuenta, después de

³⁴ Por supuesto que su condición de judía también va a marcar esta idea del extranjerismo del mundo.

abandonar la facultad comenzó a estudiar clases de pintura surrealista y con ayuda de Bajarlía publicó su primer libro: *La tierra más ajena* en 1955.

Patricia Venti (2007: 12) habla de cuatro corrientes que se desarrollaron desde los años 40 en Argentina, dos de las cuales pudieron influir en la formación de Alejandra Pizarnik. La primera de ellas es la neorromántica “caracterizada por el tono melancólico y triste, un tratamiento del tiempo volcado al pasado y la infancia, un lirismo existencial que reorientaba las tensiones románticas hacia un mundo interior puramente subjetivo”. Sin embargo, Pizarnik no frecuentó de sobremanera a los neorrománticos argentinos. Es más bien emparentada con el Romanticismo alemán, debido a sus lecturas, encabezadas por Hölderlin³⁵ y Novalis, de quienes extrae la idea del lenguaje poético como salvación y superación de la contingencia (Venti, 2007). La segunda corriente es el surrealismo, cuyo máximo representante y difusor en Argentina fue Aldo Pellegrini, quien comenzó con esta labor desde los años veinte. En los cuarenta la figura más destacada de dicha corriente fue Enrique Molina, amigo de Pizarnik. El surrealismo argentino coexistía a la vez con el invencionismo y compartían algunos puntos neurálgicos: el trabajo sobre el lenguaje, la idea de una poesía autónoma, la relación poesía-vida y la idealización del poeta. A estas corrientes aparecen ligadas dos figuras que serán cruciales en el desarrollo de Alejandra Pizarnik como escritora: Olga Orozco³⁶, conocida como su *madre literaria* y Juan Jacobo Bajarlía³⁷, quien, como vimos, ligó a Alejandra con revistas y la ayudó en la publicación de su primer libro de poemas (Venti, 2007).

Estas dos corrientes estuvieron volcadas sobre el hecho poético, en contraposición a las otras dos corrientes surgidas en la época y que se enfocaron en lo social. Alejandra Pizarnik estuvo situada en medio del enfrentamiento entre el arte por el arte y el arte con compromiso y/o arte político, que durante los sesenta, época en la que se consolida como poeta-escritora, se agudizará. Tal enfrentamiento, de alguna forma, marcó la separación de la poeta argentina de las corrientes estético-literarias de su país. Se

³⁵ Alejandra Pizarnik parece seguir esta búsqueda de Hördelin por poseer en el mundo, es decir, por terminar con las mediaciones, estorbos, que se interponen entre el poeta y el mundo de las cosas, entre el poeta y la naturaleza. Dice Albert Béguin (1994): “[Para Hölderlin] Poseer el mundo es más bien llegar a una contemplación tan pura, a una visión tan bella, que todas las cosas aparezcan de pronto en ‘una relación de perfecta y bienhechora armonía. Entonces, y para toda la eternidad, no habrá ya, entre el poeta y el mundo de los hombres, de las cosas y de los dioses, sino un intercambio libre de estorbos. La Naturaleza, en medio de una luz divina, acogerá al hombre en su amoroso seno” (Béguin, 1994: 208).

³⁶ Olga Orozco es reconocida por crear una “cosmovisión original” de la literatura y de las corrientes a las que suscribía. (Venti, 2007).

³⁷ Bajarlía dirigió la revista Contemporánea en 1948, como parte de la corriente invencionista, en ella publicaron los representantes de la vanguardia, que para 1950 ya se expresarían a través de la revista *Poesía Buenos Aires*, donde participó Alejandra a instancias de Bajarlía (Venti, 2007).

vuelve interesante entonces, reflexionar en torno al uso de un lenguaje argentinizado y del recurso del tango en sus textos posteriores a 1968.

Pues bien, la tercera corriente desarrollada durante los 40 y 50 es la nacionalista, la cual tomó forma durante el peronismo y, cuyos poetas, la Generación de los cuarenta, se dividieron en dos grupos: los poetas del noreste argentino, el grupo de La Carpa, enfocados en las formas orales y el folklore. Y el segundo grupo del ámbito bonaerense, enfocado en las formas de poesía popular, llena de referencias a personajes históricos, como el gaucho, bajo el deseo de identificar el arquetipo argentino, todo en torno a la problemática de la identidad nacional. Por supuesto, Pizarnik se mantuvo alejada de esta corriente, ella se identificaba con la vanguardia y con una orientación más hacia lo europeo (Venti, 2007). La última corriente corresponde al llamado realismo romántico, surgido en los cincuenta y representado por Mario Jorge de Lléis. Esta corriente marcó una oposición a las vanguardias por su condición foránea. El surrealismo y sus variantes son vistos como formas que impedían la consolidación de una identidad argentina, se criticó su enfoque en el hecho poético y se apeló por una cercanía con el lector, a través de formas coloquiales y la mirada puesta en el contexto político-social (Venti, 2007). Alejandra Pizarnik también se mantuvo lejos de esta corriente, como estuvo lejos de simpatizar, por completo, con la vida literaria de su patria, criticó sus formas de producción artísticas y el ambiente. En ella estuvo siempre presente el sueño cultural y literario parisino: “Es verdad que la vida literaria de alto estilo me seduce pero en Buenos Aires no existe” (Pizarnik, 2003: 460). Hasta aquí nos ubicamos en un campo artístico heterogéneo, donde la aparición de grupos y revistas será crucial en el desarrollo literario de la Argentina.

Pizarnik tuvo una fuerte empatía con el surrealismo, pues el movimiento surrealista comparte la herencia de los poetas malditos y su ideología; además de sus temáticas, formas e imágenes. Ella fue una de las principales traductoras de Breton e hizo artículos en torno a Nadja. Una de las discusiones centrales sobre la poesía de Pizarnik es su ubicación en el surrealismo. Algunos estudiosos de su obra afirman que en realidad no era una poeta surrealista, otros la ven como una surrealista no ortodoxa y otros opinan que su producción sobrepasa al propio surrealismo. Ella mantenía una cercanía con la lectura de la obra de André Breton y de otros representantes de la corriente, como Antonin Artaud (una de sus guías literarias). Las formas y las imágenes que aparecen en su poesía pueden considerarse surrealistas si analizamos algunos preceptos de esta corriente, aunque no su forma de producción poética como veremos a continuación.

Para seguir la línea cronológica hablando de las corrientes artísticas, ya hemos ligado a Pizarnik con los malditos, tenemos que empezar entonces por analizar su relación con el Romanticismo y posteriormente su relación con el surrealismo, el cual se alimenta de las ideas de los románticos y coloca a los malditos como una suerte de *figura ideal*. El Romanticismo alemán está muy presente en el proyecto estético pizarnikano, en tanto preceptos, temas y lecturas. El Romanticismo que colocó en el centro al poeta, se presentó como un movimiento artístico y de pensamiento, como una revolución cultural desarrollada en Europa durante la primera mitad del siglo XIX, contra la corriente neoclásica. Es el Romanticismo donde se forman las cuestiones de identidad, la importancia del pasado y la tradición. Dicha corriente se desarrolla circundante a la conformación de los Estados Nación. El Romanticismo defiende la fantasía, la imaginación y las características irracionales del espíritu. Como lo señala Eagleton (1998), fueron los románticos quienes, desencantados por el capitalismo industrial y la pauperización de la cultura, conformaron la idea de la literatura como un refugio del mundo.

En el Romanticismo el yo poético responde a un destino fatal. Los personajes aparecen por primera vez pintados de espaldas, acentuando los tonos nostálgicos. Los románticos (como lo harán los surrealistas), exaltan la necesidad de libertad, frente a las rígidas normas de lo social. En los paisajes resalta la noche y la oscuridad; la noche que es uno de los emblemas más importantes de la poesía de Alejandra. Aparece el mundo de ultratumba y el tema del suicidio. La muerte como evasión del mundo real, la muerte y el amor aniquilante. Temas también presentes en la obra de la poeta argentina y la muerte como el eje articulador de su poesía. El amor es presentado como una suerte de tragedia ante una entrega total que no admite puntos medios, un amor irracional, aniquilante para quien lo profesa: “¿Y quién no tiene un amor?” “¿Y quién no posee un fuego, una muerte, un miedo, algo horrible?” (Pizarnik, 2011: 79). El amor ligado al tema del dolor, anticipando el papel que jugará el dolor en su obra, el amor que duele porque aniquila al yo, el amor como forma de suicidio: “Yo soy la hija preferida del dolor. Duele ser, duele vivir, duele llorar o reír, duele castigar y castigarse, duele mirar una flor, duele ser mirada por el sol (...) Y amar así, querer morir por alguien, amar hasta la aniquilación (...) No hay elección posible. Ni esperanza alguna. Así va la vida. Un enorme llanto. Una brutal sinfonía de frustraciones” (Pizarnik, 2014: 48). El amor, la ausencia, temas todos que configuraran el sentido de la muerte presente en la poesía de Pizarnik. Los románticos responden a extremos de la emoción: “Una vez, no más. Es el fin. Y amar así, querer morir por alguien, amar hasta la aniquilación.” (Carta a Rubén Vela en Bordelois y Piña, 2014:48). Como si la poeta configurara su forma de vida y producción al

estilo de los románticos; una vida de tragedia, una poesía sobre la tragedia de la vida: la muerte. El destino fatal del poeta fue asumido por Pizarnik.

También está presente el choque con la realidad (con la realidad fuera de la poesía), algo que produce estados de angustia y desesperanza. El Romanticismo creó a este hombre capaz de plantearse los problemas de su existencia y del mundo desde el punto de vista emocional y subjetivo, lo cual conforma una de las apuestas del proyecto estético de Alejandra Pizarnik. Su influencia más fuerte es la de Hölderlin.

La tradición romántica alemana colocó en el centro al poeta y su experiencia interior, es decir colocó de alguna forma en el centro la biografía del poeta. Más tarde apreció también *la voz dividida*, que lo sigue poniendo como centro solitario de iluminación, la voz dividida que sacraliza la palabra poética y asume la entrada de un otro-superior, un alma del mundo, que habla a través del poeta (Piña, 2012). “La hija de la voz”, esa presencia o figura a la que Pizarnik declara seguir y que representa una aparente división entre ella y quien realmente escribe: la hija de la voz; “mi tormento es el tránsito de las imágenes formuladas en la otra orilla por la hija de la voz a las presencias fulgurantes. Tránsito que quisiera realizar con una precisión tensa que me permitiría dominar el azar y compensarme de mi sumisión absoluta a la hija de la voz” (Pizarnik, 2002:305), el poeta como mensajero de una voz que proviene desde otro lado. Será interesante retomar esta cuestión de la sacralización no sólo de la palabra poética sino del poeta mismo y la confrontación con el concepto de intelectual y artista comprometido que aparece en los sesenta y que va a tener un peso importante en Argentina y América Latina con el llamado fidelista y sartreano. “Pizarnik articula una forma de subjetividad lírica que no tiene equivalente entre sus pares” (Piña, 2012: 194); pero sí en la tradición lírica europea.

Los románticos reivindicaron las “regiones oscuras” e “ignoradas del ser”, la idea del absoluto, es también alcanzar un conocimiento que vaya más allá del saber, que sea un poder y una redención de la naturaleza y será alcanzado no sólo a través del intelecto sino del ser entero, incluyendo sus regiones marginadas, oscuras reveladas por la poesía. “Si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y hace de él el verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta conciencia que siempre tiene de su raigambre en las tinieblas interiores” (Béguin, 1994: 198). Como lo retomaran más tarde los surrealistas, el Romanticismo recuperó el papel del sueño como *leitmotiv* y la lógica onírica como modelo para la creación poética:

El romántico asiste al nacimiento del poema, al advenimiento de la imagen, y contempla con su mirada cómo suben los materiales desde la sombra hasta la plena luz de la manifestación de la

forma. Si trata de imitar el proceso de los sueños, es justamente porque tiene consciencia de las afinidades que existen entre ese proceso y el de la imaginación creadora. El empleo que el poeta romántico hace del sueño, como modelo o como fuente de inspiración, se distingue por eso del empleo que hacían otros poetas, para quienes el sueño no pasaba de ser un artificio técnico, o bien un simple ornamento de la obra. Y es muy explicable que los románticos hayan sido los primeros en esbozar una estética del sueño (Beguin, 1994: 199).

Los románticos pensaron en el mundo onírico como aquel espacio de ligereza en contraposición con la pesadez de la realidad y en ese sentido construyeron la poesía. Además recordemos también que fueron los románticos como Novalis, quienes le dieron un carácter sagrado a los abismos del ser. Hay también tanto en los románticos alemanes como en los franceses una idea de redención, de salvación del ser de los tormentos personales y una posibilidad de vencer a la muerte (Beguin, 1994).

Si bien no podría ubicarse de forma estricta en una corriente literaria a Alejandra Pizarnik, los apuntes sobre el surrealismo y las ideas sobre el Romanticismo están fuertemente presentes en su obra, en su posición literaria, en su posición frente al contexto político, social y cultural e influyen en la configuración del concepto de muerte y su vínculo con el lenguaje, columna vertebral de su poesía. Acá hay un entramado de relaciones que permiten posicionar las líneas de la poeta, que dejan entrever uno de los caminos que construyen el universo Pizarnik. Es indudable que el proyecto estético de la poeta seguía estas corrientes donde se incluía la conformación de un personaje literario, el cual comenzó a configurar a partir incluso del cambio del nombre, de Flora a Alejandra, basado principalmente en los supuestos de hacer del poema el cuerpo, del cuerpo el poema, de la vida cotidiana literatura: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por 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” (Pizarnik, 2003: 200). “Anne-Marie dijo que mi vida es literatura: yo hablo y actúo como un personaje de un libro” (Pizarnik, 2014: 389). Analicemos ahora sus vínculos al surrealismo.

El surrealismo es una corriente vanguardista surgida en los años 20 en Francia, de la mano de André Breton. El primer manifiesto surrealista se presenta en 1924. Tuvo auge y difusión en América Latina. El movimiento intentó politizarse en 1925 con la entrada de Breton al Partido Comunista, hecho que causó descontento en algunos de los miembros. En 1936 Salvador Dalí es expulsado por sus ideas fascistas y en 1938 sale el manifiesto por un arte revolucionario, firmado por Breton, Trotski y Diego Rivera en México, para este momento André Breton ya había sido expulsado del partido.

El surrealismo tuvo influencia en el campo artístico, no sólo en la literatura, la pintura surrealista es el mejor ejemplo de ello. La disciplina que marcó fuertemente la aparición y desarrollo del surrealismo es el psicoanálisis, con la recuperación del inconsciente, el sueño y el doble. Las ideas de Freud serán ejes articuladores de temáticas plasmadas por los surrealistas y también de las técnicas de escritura que emplearon. El psicoanálisis tuvo además una influencia fuerte en Pizarnik y en su obra, pues Argentina es uno de los países latinoamericanos donde dicha disciplina alcanzó su mayor auge, además en el contexto de iniciación literaria de la poeta existía la creencia de que los jóvenes artistas debían hacerse analizar para despertar su inconsciente y propiciar los procesos creativos. Alejandra tuvo dos analistas: León Ostrov y Enrique Pichon Rivière, este último representó un pilar en la vida de Pizarnik en sus últimos años y en sus últimas obras³⁸.

El primer manifiesto surrealista resaltó la importancia de la imaginación, sobre todo la imaginación infantil, los niños como poseedores de una creatividad que será limitada a lo largo de su desarrollo. La infancia parece configurar un espacio de libertad creativa e imaginativa (Breton, 2001). En los poemas de Alejandra Pizarnik la infancia ocupa un lugar importante, se presenta como un pasado dichoso, un espacio perdido y anhelado. El fin de la infancia es el primer acercamiento a la muerte. La infancia también es el lugar de figuras siniestras, como las alusiones a niños arrastrando cadáveres; es importante contemplar el papel de la infancia en la teoría psicoanalítica como un espacio de configuración del ser, como el momento de la castración y el momento en el que ocurren los acontecimientos que marcarán el desarrollo de la persona. En la escucha psicoanalítica el regreso es siempre hacia la infancia. Alejandra Pizarnik no era ajena a tales nociones, lo cual se descubre si echamos un vistazo a su biblioteca fuertemente alimentada por los textos freudianos.³⁹ Quizá bajo estas visiones del papel de la infancia como el lugar de la creación, de lo maravilloso, es que en la poética de

³⁸ La figura de Pichon Rivière en la vida de la poeta merecería un análisis aparte por lo que representó para ella, no solo a través de su función de analista sino como crítico de su obra. Ella valoraba sustancialmente su opinión sobre el desarrollo de su obra y de su vida. “Sala de Psicopatología”, poema escrito en los setenta, presenta a la figura de Pichon Rivière de manera ambigua, siempre en una relación entre amor y odio. Sus estados de ánimo dependían, en alguna medida y en algunas ocasiones, de las opiniones del analista, según lo expuesto en diarios. Hay quienes opinan que Pichon Rivière atendió a Alejandra cuando no estaba en el esplendor de su carrera y que erró de varias formas en su análisis, incluso hay quienes afirman que tuvo celos de su producción literaria, pues él intentó de forma fallida escribir literatura. “Apenas el consuelo de ver a P. R. y mi no saber si me quiere un poco” (Pizarnik, 2003: 491). “Al doctor P. R. no le importan ni mis posibilidades literarias (jamás me alienta; todo lo contrario; hizo lo posible por arruinarme el homenaje a Breton, cosa que logró). Tampoco me ayuda como analista: alguna vez manifestó una repulsión puritana por la homosexualidad. ¿Sabe curarla? ¿Y por qué no hace algo? Porque no puede, porque no puede aunque quisiera” (Pizarnik, 2003: 426).

³⁹ En la biblioteca Alejandra Pizarnik, repartida entre la Biblioteca Nacional de Argentina y la Biblioteca Nacional de Maestros, se pueden hallar los libros de Freud, trabajados por ella, subrayados y examinados por Pizarnik. De ahí la elección que hace de diversos temas del psicoanálisis con los que juega en su poesía, entre los principales podemos contar: el doble, el espejo, el humor, la muerte y el sueño.

la autora se configura la imagen de la infancia como una pérdida irreparable, es el crecer uno de los actos de muerte más representativos, como puede verse a través de ciertas figuras: manos que estrangulan la inocencia, niños solitarios, temblando, llorando, niñas arrastrando cadáveres.

Por otra parte, en esta exaltación de la imaginación, de la libertad de la imaginación y el llamado a no someterla a la esclavitud, el manifiesto resalta el papel de la locura y de los locos contra la actitud realista y la actitud materialista⁴⁰. Reconocemos el papel preponderante que tiene la locura en el proyecto estético de Pizarnik, como un estado límite y a la vez lúcido, desde donde se revelan los aspectos más atemorizantes del ser: el dolor, la soledad y la muerte. El surrealismo, además, aparece en oposición al realismo y al positivismo, desde esta oposición se hace una crítica a la novela construida con enunciados más informativos que literarios y se crítica a la lógica, al racionalismo absoluto y a la experiencia como única fuente de realidad. Se arguye que bajo el pretexto del progreso y la civilización se eliminó del espíritu todo lo que podría ser considerado supersticioso o quimérico. Cuestiones que Freud trajo de vuelta, a través del inconsciente, en ese sentido, sobresale el papel del sueño: “Desde el nacimiento hasta la muerte, no presentando el pensamiento ninguna solución de continuidad, la suma de los momentos de sueño, medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, en el dormir, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor de los momentos de vigilia” (Breton, 2001:28). Breton, en esta primera etapa del surrealismo, dio una importancia primordial al sueño, a sus significados y a su conformación. Apuntó que el sueño tiene una continuidad, una unidad y es víctima de la memoria, cuando el despertar nos devuelve retazos del sueño y no al sueño mismo. Creerá en las potencialidades del sueño para la libertad y la creación. El anhelo surrealista será entonces la fusión de lo que parece contrario: el sueño y la realidad “en una especie de realidad absoluta, de superrealidad” (Breton, 2001: 31).

También coloca a la poesía como aquella que lleva en sí misma la compensación a las miserias soportadas en el mundo, la poesía como ordenadora: “¡Legará el tiempo en que ella decreta el fin del dinero y parta sola el pan del cielo para la tierra!”(Breton, 2001, 35). La creación poética como una especie de salvación. Alejandra Pizarnik desarrolló esta idea de la poesía como espacio de salvación, como refugio a las realidades fuera de lo poético. Los poemas de su primera etapa enfrentan el llamado a la vida, un llamado a crear, para ser salvada: “vida aquí estoy”, “pero quiero saberme viva, pero no quiero hablar de la muerte ni de sus extrañas manos” (Pizarnik, 2011: 51). ¿Qué hay en el lenguaje, en la

⁴⁰ Más tarde dicha reivindicación de la locura plasmada en sus novelas como Nadja, le trajo críticas fuertes por parte de médicos psiquiatras, acusándolo de hacer un llamado a los locos a matar a sus doctores (Breton, 2001).

palabra que permite el anclaje al mundo de la vida? “¡Soy feliz porque estoy viva! ¡Soy feliz de poder caminar y desplazarme hacia donde quiero! ¡Soy feliz porque no estoy muerta, porque soy joven, porque crearé belleza, porque debo a la vida mucho, porque siento que me llama algo muy grande!” (Pizarnik, 2002: 59). Este llamado a la vida está ligado a la percepción sobre la poesía como la realidad en la que busca vivir: “La poesía no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente —dentro de lo posible— de la realidad a que estoy acostumbrada” (Pizarnik, 2002: 72). Mantiene entonces las ideas de los surrealistas sobre el papel de la infancia, de la creación y la poesía.

La corriente surrealista incorporó, también, los elementos oníricos, lo maravilloso, la atención al inconsciente, temas como el doble, la pasión erótica, el humor corrosivo, contra la tradición cultural burguesa, elementos que aparecen en la poesía de Pizarnik. Sus poemas conforman imágenes, cuadros surgidos de lógicas distintas, elementos como los pájaros, el desplumarse, las voces, las sombras, cadáveres. Un universo poético que imita la lógica del sueño. La poesía como los cuadros surrealistas.

Los primeros contactos, acercamientos y publicaciones que realizó en los cincuenta, época de su presentación pública, ligan a Pizarnik con la vanguardia argentina, más específicamente con los surrealistas. También publicó sus primeros poemas en la revista de corte surrealista *Poesía Buenos Aires*, todo lo cual cimentó las bases de postulados que representan la columna vertebral de su vida literaria, como la imagen del poeta que funde su vida con la poesía (Venti, 2007).

Existen rasgos del surrealismo en las formas poéticas predominantes y en algunos de los temas centrales de la poesía de Pizarnik, sin embargo, su distancia con esta corriente ocurre en el proceso de escritura. Breton definía al surrealismo de la siguiente manera: “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento” (Breton: 2001: 44). El surrealismo produjo obras a través del dictado del pensamiento libre, sin ningún control de la razón y al margen de las preocupaciones estéticas o morales. Se basa en algunas técnicas analíticas como la libre asociación de imágenes, tal como ocurre en el sueño. La técnica propuesta por los surrealistas consistía en escribir en el papel sin pensar, es decir, sin someter a la lógica y a la razón cada pensamiento o frase escrita, escribir lo que de la pluma fluyera, asumiendo que la palabra es más rápida que el pensamiento. Escribir sin regresar a corregir: “Di bien alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo. Escribe velozmente, sin tema previo, con la rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo. La primera frase vendrá sola, puesto que cada segundo hay una frase, ajena a nuestro pensamiento consciente, que pugna por manifestarse” (Breton, 2001:49). El lenguaje fue dado al hombre para usarlo

al modo surrealista, dice Breton. Escribir, un tanto, como se sueña, sin pensar en la lógica del sueño, prestando atención a lo que va sucediendo, a las asociaciones que se van dando sin que la razón intervenga para explicarlo. Alejandra Pizarnik no construía su poesía de esa forma, lo hacía de un modo casi contrario. “Lo de monólogo interior o escritura automática por asociación, como vos decís, también me parece otro juego frío del autor, pero para Borges y vos el lenguaje de este siglo debe seguir sus líneas. Yo considero que el verdadero lenguaje surge de una misma, del mismo ser, sin rebuscamientos, y no sé si algún día cambiaré de opinión” (Carta a Rubén Vela en Bordelois y Piña, 2014: 22). Como puede verse a lo largo de sus anotaciones en el diario y de sus cartas, ella manejaba un método estricto para la escritura de sus poemas y nunca dejaba un poema sin corregir (incluso más de una vez), por lo tanto no aplicaba los métodos de libre asociación o de escritura automática. Ya en las primeras páginas de su diario hablaba de la imposibilidad de la escritura automática en su horizonte literario, por su anhelo de escribir la poesía pura, exacta, planteada desde los poetas malditos. Tenía horarios de lectura y escritura, escribía palabras en tarjetas que después movía una y otra vez para encontrar la secuencia correcta. También escribía en su pizarra donde podía mover y tachar palabras. Mucha de su poesía inédita está corregida o tiene anotaciones para hacer correcciones. Incluso sus diarios, ella misma los transcribía dejando sólo aquellas partes fuertes y bien construidas. Zonana (1997) define este método en la poeta como trabajo de orfebrería. Sería entonces impensable verla aplicar un método sin correcciones (o con correcciones mínimas), un método de construcción automática. Ahí es donde se encuentra la gran separación de la corriente surrealista.

“El surrealismo te introducirá en la muerte que es una sociedad secreta”. (Breton, 2001: 50): si bien, no podría decirse que Alejandra Pizarnik era una poeta netamente surrealista, es verdad que hay preceptos del surrealismo en toda su poética, la idea de que a través de la creación, de la libertad descarriada (presente en la infancia), el ser pueda precipitarse hacia la salvación o hacia su propia ruina. La idea sobre la fusión de los contrarios, la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo incomunicable y lo comunicable (Breton, 2001) aparecen en los poemas de Alejandra, aunque la imposibilidad de la fusión acabe prevaleciendo, aunque las contrastaciones, el espacio de la vida y el espacio de la muerte, al final estén bien definidos. También están presentes en el universo pizarnikano la conciliación de la vida y la poesía y temáticas como el humor corrosivo y el erotismo.

1.3.3. Algunos posicionamientos

Raymond Williams ofrece una explicación clarificante a propósito de la separación del arte (entre otros procesos) de aquello definido como la vida material. La separación clásica entre estructura y superestructura parece hacer una suerte de división entre el mundo social material y el mundo de las ideas, la ideología, la literatura y la poesía elevada al rango de fetiche solitario. Al efectuar la separación estructura-superestructura no se puede comprender a la estética, por ejemplo, al arte, a la cultura como prácticas sociales y por ende no se puede ver el proceso social material total, el autor apela entonces a volver a concebirlas como "prácticas productivas variables, con intenciones y condiciones específicas" (Williams, 2009: 125). Sería imposible hacer aquí el análisis de todas las consecuencias producto de esta separación como lo son: la división entre trabajo productivo e improductivo, material e inmaterial; la conformación de las artes como un refugio, superior al mundo social-material o la vejación de las humanidades (filosofía, arte, literatura) en relación con las denominadas ciencias duras; sin embargo, podemos resaltar como una de las principales consecuencias la objetivación, divinización y mitificación de la poesía, del lenguaje, que impide verlos como procesos sociales que forman parte de la vida material y que, por lo tanto, pueden ser formas de reproducción de la dominación y coadyuvar en la consolidación de ideologías determinadas⁴¹. Al mismo tiempo, la poesía se constituye como espacio de transgresión y cuestionamiento, como el espacio desde donde establecer formas distintas de relacionarnos desde el terreno de las sensibilidades, las afecciones y las percepciones. La cultura, el arte, la literatura, la poesía son campos en disputa, incluso son espacios políticos de disputa.

Por supuesto que la consigna de hacer de la vida misma literatura, lleva consigo la idea de dejar fuera el mundo social, el mundo del trabajo y dedicarlo a la vida bohemia, a la vida poética. Alejandra, como lo veremos en el siguiente capítulo, se desliga del quehacer político, desprende a la literatura de las ataduras "mundanas", "materiales", "sociales", se inserta en la idea del arte por el arte, el arte como espacio autónomo y configura a la poesía como el lugar donde los grandes temas confluyen: la vida, la muerte, la soledad, la belleza. Así define a la poesía: "La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad" (Pizarnik, 2002: 67). Durante la primera mitad de los sesenta hablará de esas ataduras de la poesía, ataduras como la politización, que en su decir, hace de

⁴¹ Terry Eagleton apunta la relevancia del papel de la crítica literaria en la construcción y sostenimiento de las ideologías dominantes y del papel que juegan las escuelas de literatura como nichos ideológicos. También define al lenguaje como un vehículo material de la ideología.

la poesía una propaganda. En esta línea de definición, de separación entre el arte y el mundo social, en la entrada de su diario correspondiente a octubre de 1957, escribe: “La poesía, no como substitución, sino como creación de una realidad independiente –dentro de lo posible– de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar. No es lo mismo decir: ‘No hay solución’ que *No saldrás nunca sin embargo/de tu gran prisión de alcatraces*.⁴²” (Pizarnik, 2000: 79). La idea se redondea con la entrevista realizada por Marta Moia, donde ella habla de un verso de la poeta “mi oficio es conjurar y exorcizar” y Alejandra completa la idea declarando: “Entre otras cosas escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos”. (Pizarnik, 2002: 312). La poesía como un mundo independiente del mundo, que trata los grandes temas de la humanidad, de la figura abstracta de lo humano y el poeta que repara y exorciza. Que intenta reparar la herida. La poesía donde todo es posible, como el refugio del mundo, contra el mundo, lejos del mundo. La pequeña A. contempla el jardín:

Presiento que la verdadera vida es lo otro, lo que no es esto inmediato que me rodea. Pero algo, siempre algo, ya sea un verso, una mirada desconocida, o una carta de auténtica comunicación destruyen lo miserable cotidiano y llenan de infinito y de cantos el mero hecho de vivir. Sé que estas palabras son viejas como el hastío del mundo. Pero te las confieso a ti que tanto comprendes mis intentos poéticos. Valgan como un testimonio del despertar de un ser humano a la adultez (Bordelois y Piña, 2014: 50).

En una carta a Amelia Biagioni, Pizarnik habla de la paradoja del poeta gracias a la lectura de su texto “El humo”: “[el poeta] el más solitario, por obra y gracia de alados discursos, crea un lugar –el poema– en donde otros solitarios se reúnen, se reconocen (en tanto afuera llueve y es invierno)” (Bordelois y Piña, 2014: 236). La poesía como un espacio donde convergen los solitarios. La poesía como el lugar donde puedan cumplirse las utopías y pueda alcanzarse, en lo posible, la unidad y continuidad del ser, lejos del carácter destructor del capitalismo, de la pauperización de la cultura y de la vulgarización del

⁴² Cursivas de la poeta.

"espíritu humano". Un refugio, exclusivo, excluyente.⁴³ La huida de la historia real es un posicionamiento del proyecto estético de Pizarnik. Así, en un reportaje hecho en 1964, preguntan *para qué sirve la poesía en el mundo de hoy* y ella responde: "Necesitamos un lugar donde lo imposible se vuelva posible. Es en el poema, particularmente, donde el límite de lo posible es transgredido de buena ley, arriesgándose" (Pizarnik, 2000: 304). Mientras sostiene el papel protagónico del poeta: "El poeta trae nuevas de la otra orilla. Es el emisario o depositario de lo vedado puesto que induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo, pero también con la locura y la muerte. Fuera de la minúscula sociedad secreta de enamorados de poemas, todos temen comprender que un encuentro con el poema los hubiese liberado. ¿Liberado de qué? Pero también esto lo saben todos." El poema como el lugar de los mundos posibles, el poeta como el gran emisario, venido desde otro lado (Pizarnik, 2002: 304). El refugio y el protagonista del refugio, defendidos en una época en que la figura del artista, del escritor, se reconfiguraban. Y es sobre esa idea de autorrealización, que constituye las principales temáticas de su obra: la construcción de refugios más placenteros, como la infancia perdida, la búsqueda del jardín que de alguna forma constituye la poesía, la apelación a las palabras, al lenguaje. Pizarnik configura así la idea de una realización absoluta del ser a través del poema, imposible, por supuesto. Búsqueda infinita.

Sobre el mundo del trabajo

Es importante comenzar a analizar uno de sus posicionamientos más marcados: la oposición al mundo del trabajo productivo, pues será clave en el análisis de sus textos posteriores a 1968. Su proyecto estético se sostiene también en una notable aversión al mundo del trabajo, lo cual no implicaba que dejara de desarrollar dicha labor, aunque específicamente llamaba trabajo a la realización de críticas, artículos, a las correcciones, etc.; es decir, aquellas actividades que debía realizar para recibir una remuneración económica que la sostuviera materialmente. Su labor poética implicaba para ella un concepto de trabajo distinto:

Así hoy, después de cuatro horas en el Departamento de Policía, donde estuve parada, esperando, con un ensayo sobre arte revolucionario o arte imaginario que leí como una esquimal, sin reconocer el sentido de las palabras. Luego tomé un taxi y cuando pasé por una plaza muy bella casi lloro porque sentí que yo había entrado en el engranaje absurdo del trabajo y de los papeles que me habían robado mi tiempo.

⁴³ Esta idea y construcción de la poesía asociada por supuesto al poeta sufriente, a las ideas y corrientes que hasta aquí hemos venido desarrollando, arraigadas a una tradición, no permanecerán estáticas en su proyecto estético; más si nos referimos a su producción marginada, a su producción después de 1968 y a las transformaciones en su poesía.

Porque después de todo, mi tiempo es mío y yo debería ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. Quiero decir: me pasé la mañana buscando papeles justificativos para que me dejen robarme el tiempo en paz. La verdad: trabajar para vivir es más idiota aún que vivir. Me pregunto quién inventó la expresión ‘ganarse la vida’ como sinónimo de trabajar. En dónde está ese idiota. (Pizarnik, 2013: 43).

Este tipo de reflexiones son una constante en los diarios de la poeta, son una constante queja y reflexión en sus cartas: la tergiversación del concepto de trabajo, la asociación del trabajo a la responsabilidad social, a la responsabilidad adulta y a la mecanización; en oposición a la labor artística presentada como creación, como una forma de trabajar para crear y liberarse: “El arte fue idealizado con el propósito de distinguirlo del trabajo ‘mecánico’. Donde iba implícito el tema de la clase” (Williams, 2009: 123). Esta distinción es retomada por Pizarnik en su proyecto estético, aparece prácticamente en todos sus tipos de textos (poesía, prosa, y diarios), pues para ella, la esfera del arte propone un trabajo distinto, una experiencia de trabajo distinta, una “irremplazable materialización de ciertos tipos de experiencia, incluyendo la experiencia de la producción de objetos que, a partir de nuestra más profunda sociabilidad, van más allá no solo de la producción de mercancías, sino también de nuestra experiencia corriente de los objetos” (Williams, 2009: 211).

Excede a esta tesis el análisis a profundidad del concepto de trabajo, sin embargo, tanto este tópico como los anteriores, marcan una pauta importante en la configuración de lo que llamo el universo Pizarnikano, son la base ideológica de este mundo donde las figuras de la muerte y la palabra tomarán el papel protagónico. “¿Quién me enseñó el nombre de Shakespeare? Nadie. Nací con este nombre grabado a priori en mi nebulosa. ¡Esto es eternidad!” (Pizarnik, 2002: 19). Ubicar la posición de Pizarnik frente a la literatura y frente al mundo. Señalar que esa posición se sustenta en una tradición histórica, acentuar sus formas de mirar a la literatura y de conceptualizar su campo, permite comprender las nociones que maneja en su poética, la más fuerte de ellas es la búsqueda de lo perdido, la unidad, la poesía como un lugar donde las cosas son posibles. El cambio que sucedió de esa concepción, de mirar al lenguaje como un lugar privilegiado a entenderlo como una jaula sin salida, permite desentrañar las nociones en su obra, no sólo psicoanalizar su poesía. Ubicar ese cuestionamiento al lenguaje, esa exigencia al lenguaje, ese encarcelamiento en el lenguaje que configura la muerte del personaje poético acorralado por el mundo.

Permite también moverla del lugar de mujer hipersensible y loca, que escribía desde la ansiedad y la tristeza. Permite desestructurar la imagen de la niña acorralada por el miedo a lo social. Así como

entender ese vínculo entre la muerte y el lenguaje, planteado desde los diversos postulados a los que ella adhería y verlo también como una suerte de crisis, más allá de la persona, una crisis en la concepción de la poesía, por parte de una poeta que creía en la idea de encontrar en la poesía el mundo utópico que la realidad no podía darle. Entender los diferentes momentos: la etapa de los sesenta, la formación en París y su consolidación como escritora, su vida bohemia, tan anhelada, la vuelta a Argentina, la convulsión de la década y el año 68, la disputa por el espacio literario, la ruptura de la idea mesiánica del lenguaje, el cuestionamiento del lenguaje, la aparición de una literatura convulsionada, la aparición por primera vez de espacios burocráticos, de crítica a la sociedad, su internamiento en el sanatorio. El deseo de muerte.

Piña (2012) dice que la poeta nunca tuvo un trabajo en sentido capitalista, sin embargo en diarios y cartas, Pizarnik habla de sus trabajos como correctora de estilo en ciertas revistas de derecha y por el que recibía críticas de sus amigos *de izquierda*, trabajos por los que recibía una remuneración económica que le permitían mantenerse, materialmente hablando, y seguir escribiendo poesía. Más bien mantuvo una posición contraria al trabajar para ganarse la vida, porque implicaba una distracción de lo que ella consideraba su verdadero trabajo: la poesía. Siempre quiso mantenerse al margen, lo cual no implicaba que lo lograra. Podríamos entrever de alguna forma la idea de la práctica artística como transgresora en el sentido de representar un derroche de tiempo (y placer), contrario a la productividad en el sentido capitalista. Ella hizo siempre una clara distinción entre el mundo social y su mundo artístico, que en la revisión de su obra corresponderá a la división mundo profano, mundo sagrado. Pero no nos adelantemos.

Podemos cerrar este apartado con una cita de Cristina Piña, que condensa este suerte de desfase entre las posiciones de Pizarnik y la situación del campo literario, así como su visión de la poesía y la tradición de donde surge: “La visión de la práctica poética como único rescate para el sinsentido de la vida no es una creación original de Pizarnik. Continúa la tradición de un conjunto de poetas franceses, entre los que se destacan Rimbaud y los surrealistas, quienes la conciben como una tarea en la que, por sus características, necesariamente se fusionan vida y poesía. Pero también –en una articulación de líneas poéticas que en un momento no resultaban asimilables (Piña, 2012: 69)”.

1.4. Configuración del universo Pizarnikano: el reino de lo imposible

Hablar de la conformación del universo Pizarnikano es indispensable para llegar a comprender (en el mejor de los casos) las transformaciones de su proyecto estético después de 1968 y, sobre todo, el giro

del vínculo que se configura a lo largo de su obra entre la muerte y el lenguaje. El proyecto estético de Pizarnik conforma algo que aquí denominó universo, es decir, conforma una serie de figuras, personajes, imágenes, ideas y recursos que transitan por toda su obra. Con esto no quiero decir que dicho universo sea estático y calmo, al contrario, sufre modificaciones, inversiones de sentidos, irrupciones, rupturas y vuelcos. Uno de los objetivos de este trabajo se centra precisamente en analizar cómo se altera, fractura y remueve dicho universo después de 1968, considerando factores poco vistos, reconociendo la dialéctica autor obra y la relación dialéctica autor-sociedad. El universo Pizarnik implica un complejo entramado de componentes, hasta ahora hemos analizado las bases teóricas, ideológicas, que sustentan su proyecto estético y que por supuesto forman parte de este universo. Ahora vamos a intentar identificar las imágenes, figuras, espacios y temas.

El universo pizarnikano tiene brazos hacia el pasado y hacia el presente. La intertextualidad conforma una de las bases de este proyecto, la transformación de poemas como en el caso de algunos poemas de Borges o la transformación de ideas como en el caso de la poesía de Rilke, la alusión al poemario *Los trabajos y los días* de Hesíodo, con su *Los trabajos y las noches*; los juegos intertextuales con personajes como Olga Orozco, entre sus poesías: “Con esta boca en este mundo”, de la última y “En esta noche en este mundo”, de Pizarnik. Y podríamos seguir nombrando ejemplos, pero los anteriores nos alcanzan para hablar precisamente del universo pizarnikano y su tender puentes hacia otros poetas y poemas, hacia el pasado y sus contemporáneos, así como hacia otros universos literarios. Una de las obras más difundidas en la Argentina durante la época de producción de Pizarnik fue además uno de los libros de cabecera de la poeta: “Alicia en el país de las maravillas”, incluyendo por supuesto la “Alicia a través del espejo”. La obra poética de Pizarnik está llena de diversos emblemas, símbolos y juegos de palabras que aluden a Alicia y su mundo,⁴⁴ iniciando por la frase constantemente repetida: “Yo sólo vine a ver el jardín”, que como Pizarnik revela en la entrevista hecha por Martha Moia (2002: 311), fue una de las más impactantes para ella: “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 las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. Lo cual me sugiere esta frase: el jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de George Bachelard, que espero

⁴⁴ Y justo en lo que aquí apenas he señalado como ruptura del proyecto estético después de 1968, en el cuento *El hombre del antifaz azul*, aparecerá una A. cayendo por la madriguera de una libre, en un viaje que conforma la ruptura y el viraje hacia la muerte como suceso salvador.

recordar fielmente: El jardín del recuerdo-sueño, perdido aún más allá del pasado verdadero”. Con el jardín podemos abrir la pauta para ubicar los lugares de lo poético y en lo poético.

“Se mantiene alejada de las tendencias que practican el coloquialismo y rompen con el canon poético elevado –las corrientes que se conectan con la poética del tango, por ejemplo-, adoptando una concepción del poema que no sólo valoriza su rigurosa elaboración formal y genérica, sino su selección léxica culturalizada y prestigiosa, que excluye cuidadosamente toda palabra que remita al contexto espacio temporal concreto, a lo cotidiano, a lo popular y a la sexualidad”⁴⁵(Piña, 2012: 119). Con esta cita Cristian Piña introduce la caracterización del espacio en el discurso poético de Pizarnik antes de 1968 y antes de la aparición de los llamados textos de la ruptura, se ubican en un espacio de lo abstracto, de la atemporalidad, donde son precisamente las grandes temáticas las que circulan de un verso a otro sin aludir a referencias culturales o históricas específicas. Cristina Piña caracteriza su poesía de la siguiente manera:

Este proceso de potenciar por medio de la sustracción –de énfasis, de cantidad de palabras, de recursos-, entraña una cuidadosa selección del léxico utilizado, que va reduciéndose cada vez más a las palabras, altamente estilizadas y selectas, de una lengua culta, prestigiosa y alejada de los escenarios y las experiencias propias de la vida cotidiana, así como de cualquier referencia a realidades socioculturales, lo cual lo inserta dentro de una órbita espacio-temporal de total abstracción. Porque, en rigor, las palabras de los grandes libros encantados de Pizarnik nos remite a un espacio-tiempo estrictamente literario, donde, en un paisaje “cultural” abstracto, se desarrolla la aventura de la subjetividad atenta a sus sutiles movimientos” (Piña, 2012: 80).

La poesía, ese espacio abstracto y culturizado donde habitan las grandes palabras es elegido por la poeta en su pretensión de conformar un proyecto estético a la manera de la tradición europea, de los viejos poetas⁴⁶, un espacio donde la palabra pura y el poeta podrían habitar. ¿Dónde se ubica la poesía, entonces?:

En la mano crispada de un muerto,

En la memoria de un loco,

En la tristeza de un niño,

⁴⁵ Resaltado propio. En la poética posterior a la ruptura el tango irrumpe en el universo pizarnikano, así como el espacio cotidiano, concreto y contextual, la sexualidad, la obscenidad, los improprios y las groserías.

⁴⁶ Su proyecto estético no implicaba la creación de un libro *argentino*, como cita en su diario: “Yo no deseo escribir un libro argentino, sino un pequeño librito parecido al Aurelia de Nerval. ¿quién en español ha logrado la finísima simplicidad de Nerval?” (Pizarnik, 2014: 412).

*En la mano que busca el vaso,
En el vaso inalcanzable
En la sed de siempre* (Pizarnik, 2011: 205).

Las moradas de esta poesía y del yo poético serán, pues: la muerte, la locura, la infancia y su tristeza, el deseo y, sobre todo, el deseo inalcanzable, el espacio de la imposibilidad, de lo perdido, es decir, el espacio de la palabra: “Por eso tú pierdes las aventuras. Por eso yo las he perdido. Hemos perdido sin haber empezado. Es que no hay comienzo. Ni fin. Sólo hay la palabra, la única palabra, la gran impedidora, la que nos encadena a una sed sin desenlace. No obstante la única palabra por la que vale la pena vivir” (Bordelois y Piña, 2014: 71). Y es en esos espacios donde deambulan las imágenes y figuras⁴⁷ que configuran este universo.

1.4.1. Las mujeres o la figura femenina y la representación de la desgracia

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.
Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de la locura* (Fragmento), 1964.

Hay un tema ineludible en el proyecto Pizarnikano: el tema del doble, altamente estudiado por la poeta y marcado como parte de su plan de trabajo en sus diarios y cartas. El doble se despliega, por lo menos en cuatro formas: *la sombra, los espejos, las figuras femeninas y el otro lado*; las cuales conforman un desdoblamiento del yo original, más siniestro, más oscuro, más libre o como en el caso del otro lado, el reverso de la imposibilidad, es decir, el lugar donde todo sucede, donde los deseos se alcanzan.

Una de las formas más interesantes del doble en el universo Pizarnikano son las mujeres que transitan o deambulan con signos de la muerte: arrastran cadáveres, casi siempre el cadáver del yo poético, quien enuncia la imagen; se visten de flores, cenizas o transitan hacia el otro lado. “Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui” (Pizarnik, 2011: 248). En este fragmento el yo poético no sólo alude a la función de la poeta y al trabajo dentro del sueño a la manera surrealista, habla precisamente de las figuras femeninas, “las que fui”, representadas por las mujeres errantes,

⁴⁷ Aquí vamos a desarrollar el análisis inicial de las imágenes y figuras que serán fuertemente trastocadas en su proyecto posterior a 1968.

perdidas o estáticas frente al espejo y que habitan las moradas antes dichas, la manos de un muerto, la infancia perdida. Pero en la pregunta que aparece en el verso reside el signo que marca a dichas mujeres: la desgracia. La desolación, el dolor y la muerte, son las características de ellas; la lectura de un ser desgarrado y partido, atravesado por la herida fundamental: la muerte y la soledad, la imposibilidad de fundirse con otro ser. Así las mujeres en su poesía, son figuras poéticas marcadas por “el sello de la desolación y la tragedia: una endechedora —para darle uno de los tantos nombres que se le atribuyen a quien dice yo, tú o ella en el poema- encerrada en el laberinto de soledad y cerrada a lo que no sea la exploración poética de los desgarramientos de su ser en el lenguaje” (Piña, 2012: 59).

Las figuras femeninas son el emblema de la representación del contacto con el otro o con lo otro en el proyecto pizarnikano, un contacto marcado por el dolor y el abandono; por la ausencia y el vacío, en realidad es siempre un no contacto o un fracaso del contacto. El contacto con el otro es siempre una lucha de soledades, reconocer tu soledad y la mía y aceptar la imposibilidad, la incomunicabilidad, lo que no se puede tocar. Y es por supuesto la soledad del yo poético y sus dobles femeninos los que representa este acto, el fracaso: “Una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo”, dice la poeta.

Así, transitan: la que ama al viento, la hermosa autómatas, la que soñó, la que fue soñada, la pequeña muerta, la pequeña yacente, la dormida, la pequeña viajera, la que se suicidó, la enamorada del viento, la que murió de su vestido azul; además la forma en la que están construidas estas figuras literarias les da un sentido de movimiento, arrastrar, pasearse frente a los espejos, incluso aquellas muertas parecen caminar, moverse entre las palabras sin una dirección precisas: “Te deseas otra. La otra que eres se desea ser otra” (*Pizarnik, 2011: 247*).

Es interesante reconocer esta lectura como parte de la tradición que coloca a las mujeres en el lugar de la herida, el sufrimiento y la tristeza, no sólo en la literatura, sino en la historia social. El universo poético de Alejandra no está habitado por hombres sino por mujeres y las protagonistas son las desoladas. De ahí, de esta configuración de lo femenino, se desprende consignas feministas que buscan romper con la estructura, una de ellas: “Mi venganza es ser feliz”.

1.4.2. Las figuras del deseo

Entre las figuras que conforman el universo Pizarniakno se encuentran las del deseo, las deseadas y como en el caso de todo deseo su satisfacción es imposible, el deseo jamás se detiene, jamás se sacia, se reformula o muta. Es pues esta imposibilidad de alcanzar lo deseado lo que produce el vagar de los

dobles femeninos, la desgracia y la desgarradura del yo; pero es también el deseo el que configura, al menos hasta antes de 1968, el motivo o la razón de ser del universo.

El jardín

Existe una marcada relación con el texto de Lewis Carroll, no solo en alusiones directas al texto, en las comparaciones con Alicia o en el juego y transgresión de varias figuras y diálogos, sino también en la idea que se persigue a lo largo de su proyecto estético, la del jardín. En el texto de Carroll, lo primero que mueve a Alicia a desprenderse del lado de la cotidianidad es la visión del conejo blanco. Lo sigue y cae por el agujero de la madriguera y sabemos lo que implica la caída, un ir hacia el otro lado. Sin embargo, hay un punto crucial en el texto y es la visión del jardín, del hermoso jardín. De ahí en adelante su fin no es alcanzar al conejo, sino entrar en el jardín. Y esa será una de las premisas principales del proyecto estético de Alejandra, la persecución del jardín. Es una figura que aparecerá en prosas y poesía. Pero ¿cómo se compone el jardín en la obra de Alejandra Pizarnik? Todo apunta a que el jardín es la poesía pura, la poesía que perseguía alcanzar en su proyecto, la palabra, el lenguaje exacto, preciso. Las palabras precisas y preciosas. El lugar donde la muerte no existe: "Yo solo vine a ver el jardín", dice la poeta. Y es precisamente el tema del jardín el que se configurara como vínculo entre muerte y lenguaje. La inaccesibilidad al jardín descrita al final del proyecto estético, marca la sentencia del yo lírico al debatirse entre la vida y la muerte. Y marca a la vez la separación de la palabra, su interpelación.

"Yo no quería una casa, yo sólo quería un jardín." La casa fruto del trabajo, el jardín fruto de la poesía, o el espacio de la poesía, de las grandes palabras y donde la poeta alcanzaría la consigna perseguida: hacer del cuerpo y de la vida misma el poema. Espacio donde fluye el lenguaje que no separa al objeto del significado, donde las expresiones son literales, tal y como ocurre con algunos personajes del país de las maravillas. El jardín donde confluye la infancia, país de la creatividad y el amor por fin alcanzado. "Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música" (Pizarnik, 2011: 233).

"En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes" (Pizarnik, 2011: 248). Sólo hay un obstáculo: el jardín es inaccesible, está del otro lado.

El otro lado

Como Alicia al cruzar la madriguera y encontrarse en un lugar donde las reglas y sobre todo las normas del lenguaje son transitorias, opacas o inexistentes; donde lo convencional se fragmenta y, por supuesto, es latente la idea de la locura, un locura como potencial creador de la posibilidad: los personajes cambian de forma, cambian los espacios, las palabras. Así es la consigna del otro lado en el universo Pizarnikano, un espacio que en prácticamente todo momento aparece como inaccesible, son mensajes los que llegan del otro lado, de la otra orilla; destellos de algo que pudiera existir o que existe en otra parte, “la otra orilla de la noche donde el amor es posible”, dice la poeta, donde la poesía (en su forma de concebirla) es posible; “Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no este sino aquél” (Pizarnik, 2011: 229). Pero el otro lado, al igual que el jardín, representa un espacio deseado, un espacio donde sería posible la realización, sin embargo, es un espacio inaccesible.

1.4.3. Las figuras de la ausencia y lo perdido

Si ya ubicamos las figuras del deseo y lo inaccesible: el jardín y el otro lado; y a las figuras que solas deambulan entre esos espacios y conforman el puente roto y el no contacto y reconocimos además la marca que las sostiene: la desgracia, podemos entonces, reconocer aquellos temas y figuras que conforman otro de los porqué de esa desgracia, es decir, la constelación de pérdidas y ausencias que conforman el universo Pizarnikano. El ser está marcado por la desgarradura, por la herida fundamental de *ser para la muerte*, pero, sobre todo, de la muerte presente en la vida, la muerte en forma de pérdidas, finales y ausencias y soledad; “no más fila para morir”, pide el yo poético.

Y si hay un signo que marca la clara existencia de la muerte es el fin de la infancia.

Infancia

*Hora en que la yerba crece
En la memoria de un caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
En honor de la lilas,
Y alguien entra en la muerte
Con los ojos abiertos
Como Alicia en el país de los ya visto
Alejandra Pizarnik, Los trabajos y las noches, 1965.*

Es interesante recorrer el ejemplar del libro "Alicia a través del espejo" que perteneció a Alejandra Pizarnik y ver las frases resaltadas por ella, los comentarios puestos en el libro. Como, por supuesto, la alusión a la infancia como el espacio del refugio del mundo social, el espacio sin límites creativos, "la alegre guarida de la infancia". Aquí, como en la corriente surrealista, la infancia se configura como el espacio de la creatividad y la inocencia, de lo posible y, sobre todo, de la vida. Pues es la infancia el reino donde nadie muere. Pero en el universo poético pizarnikano la infancia ha quedado atrás, hay pues una nostalgia y añoranza, sostenida bajo la idea de que el fin de la infancia fue la entrada a la desgracia y al mundo de la muerte. Mientras en las cartas y diarios se expresa el temor de estar cada vez más alejada de la infancia, de perder los rasgos de niña, de perder la gracia. Es el fin de la infancia, la entrada al mundo del trabajo y la norma social, la entrada a lo imposible. Y, siguiendo en el tema del desdoblamiento, las niñas conformarán una figura recurrente en la poesía y prosa, las niñas solitarias que recuerdan siempre la infancia del yo poético: "Expuesta a todas las perdiciones, junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte" (Pizarnik, 2011: 213).

Ahora bien, como la infancia se ha perdido y retornar es imposible, entonces tendrá sobre sí la representación de la muerte; la infancia estará atravesada también por los signos de la muerte, "Recuerdo mi niñez, cuando yo era una anciana", el inicio del final, "La infancia implora desde mis noches la cripta" (Pizarnik, 2011: 221)⁴⁸. En una entrada de su diario, escribe: "Más que ser querida por quien yo sé me ocupa esta otra tentación: volver a ser una niña. Eso es más fuerte que todo." (Pizarnik, 2014: 539).

El amor

Es el amor otro de los temas trascendentales. La idea del amor se desarrolla al estilo de los románticos, un amor doloroso, aniquilante, a causa "de alguien que no vino". Aparece pues como un deseo inalcanzable, como una promesa de estabilidad que no llega y, sobre todo, como pérdida, como falta y herida. Es la pérdida del amor lo que conduce el deambular por el silencio y el vacío. "Dice que no sabe del miedo de la muerte del amor/ Dice que tiene miedo de la muerte del amor/ Dice que el amor es muerte es miedo/ Dice que la muerte es miedo es amor/ Dice que no sabe" (Árbol de Diana, Pizarnik, 2011: 122). Por supuesto, este amor-falta, amor-deseo, será otra de las formas de la muerte. En los diarios y las cartas la idea del amor estará imbuida también de sufrimientos y dolor. El amor como una aniquilación del yo que se parte ante la idea de no ser amado, de no ser completado. En la poética por lo

⁴⁸ En *Extracción de la piedra de la locura*.

regular es un esperar a que la persona que encarna ese amor vuelva o un saber que no volverá. “En la otra orilla de la noche/el amor es posible/llévame/Llévame entre las dulces sustancias/que mueren cada día en tu memoria// ¿Cuál es el otro lado de la noche/ ¿La muerte o la vida?” (Pizarnik: 166), como en este poema de *Los trabajos y las noches*, se entretajan las figuras, el amor será posible no de este lado, sino del otro, en la otra orilla y será claro el deseo de alcanzarlo, pero dónde se alcanza ¿en la muerte o en la vida? “¿Y cuántos centenares de años hace que estoy muerta y te amo?” (Pizarnik, 2011: 257), el amor es muerte. El yo poético describe la tragedia de la partida del amor y el escenario de lo que sería si el amor no le hubiera faltado, si el amor no constituyera la falta, “el amor hubiera podido salvarme”; es el amor perdido otra forma de la muerte y otro fracaso de la vida: “Amamos a lo que se nos hace carencia. Imposible desear lo que ya está en mi mano (vieja verdad socrática que recién encarna en mi conscientemente). De ahí el mito de mi amor imposible: carencia nada más. Una muchacha sedienta en el desierto y un manantial que no da de beber cuando ella se acerca” (Pizarnik, 2014: 84).

El amor, como todas las figuras, también establece un vínculo antagónico con la muerte: “Si alguien te ama no morirás pronto; vivirás muchos años y tu vida crecerá como la higuera de Rilke” (Pizarnik, 2013: 358).

1.4.4. Figura escénica: la noche

Si lo deseado e inalcanzable está del otro lado, en la otra orilla, si lo perdido está en el vacío y en el silencio, ¿desde dónde escribe el yo poético?, ¿qué espacio ocupa? La noche. No una noche en específico, sino la noche como emblema del poeta que escribe sobre la muerte y lo inaccesible. El día se configura como un espacio regulado, normado; en los diarios el día está reservado para los encuentros, las charlas, los paseos, los cafés; pero el trabajo poético será nocturno, largas horas de noche escribiendo poesía, como si fuera precisamente el tiempo y espacio de la palabra, de la angustia, de las sombras; la hora en que los espejos y los dobles transitan. “En esta noche, en este mundo, he perdido”; la noche también desatará las angustias, los temores, la creación. Pues a diferencia de las otras figuras, no es un espacio de nostalgia o de deseo, es donde se está y, en el fondo, donde se quiere estar. Es el escenario donde se despliega el proyecto estético, un espacio de oscuridad y, por supuesto, otra de las formas de la muerte, el final del día trae consigo la muerte del sol y el nacimiento de la noche. Será el alba el puente de transición, cuando se está entre el filo de la vida y la muerte, como en la poética pizarnikana, entre la vida y la muerte.

Y la noche encarna en el yo poético, es la noche la que habla o es el yo quien se hace noche: “La noche tiene el color de los párpados de un muerto/Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche”⁴⁹ (Pizarnik, 2011: 215). En la noche los sonidos, las formas, los olores y los colores cambian se transfiguran, como al otro lado de la madriguera, como las formas se transgreden en el país de las maravillas, así pasa en la noche. La noche es de los que se van, de la ausencia, de la falta, de las sombras y del nacimiento de nuevas sombras que pueblan el universo Pizarnikano, “la noche tiene forma de un grito de lobo” (Pizarnik, 2011: 243). “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (Pizarnik, 2011: 254). Si la noche es el espacio de la creación y de la muerte, es también entonces el puente entre la muerte y el lenguaje.

Lo que nos interesa a continuación, para cerrar este primer capítulo, es reconocer algunas de las figuras que establecimos en este apartado en su poesía de los primeros años, una poesía más tendiente a estar del lado de la vida; sobre todo para hacernos un panorama general de aquellos puntos que serán trastocados en su proyecto estético posterior a 1968. Se vuelve indispensable leer la obra en espiral, ir al inicio para entender, también, esta etapa de cierre de la que nos ocuparemos en el último capítulo y empezar a reflexionar los cambios producidos en este universo poético.

1.5. El lado de la vida: los primeros años

Lo que anhelamos durante nuestra vida, lo que nos hace suspirar y gemir y sufrir todo tipo de dulces náuseas, es el recuerdo de una santidad perdida que probablemente disfrutamos en el seno materno y sólo puede reproducirse (aunque nos moleste admitirlo) al morir. Pero ¿quién quiere morir?

Jack Kerouac, *En el camino*, 1957.

Es clara la tendencia en su poesía que va de 1955 a 1959 (justo antes de su viaje a París y en los albores de la época de los sesenta), en los textos: *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas* a estar del lado de la vida. Entre los dos poemarios, los diarios y la correspondencia, se entretajan la configuración del pensamiento de la poeta sobre la muerte, la vida y el papel de la poesía: está presente la idea de la herida fundamental, que, de alguna forma, se otorga desde el nacimiento. Desde el primer día de vida la persona está condenada a morir. La muerte que todo lo invade, presente en cada momento. Metáforas de

⁴⁹ En *Extracción de la piedra de la locura*.

la muerte: la muerte chiquita como el olvido, la muerte de los días a la llegada de la noche, la muerte en lo cotidiano. Huir de la muerte será la consigna y la forma de hacerlo será la escritura. Para no ser olvidada, es decir, para no morir, será necesario permanecer en la memoria de las personas a través de algo trascendental: la palabra. Eso le explica y le admira a Rubén Vela, le habla sobre el cariño hacia su obra y dice: “me parece hermoso por la sensación de ser insustituible que te da victoria sobre la muerte pequeñita que a veces se hace llamar olvido” (Bordelois y Piña, 2011: 30). El anclaje al mundo y la realidad es la palabra.

Los poemas de la época enfrentan el llamado a la vida, un llamado a crear. El yo poético busca salvarse mediante la creación: “vida aquí estoy”, “pero quiero saberme viva, pero no quiero hablar de la muerte ni de sus extrañas manos”⁵⁰ (Pizarnik, 2011: 51). La realidad, la felicidad, el estar en la vida tiene que ver con la capacidad de crear, de vivir para el arte.⁵¹ Nuevamente la posición de la palabra como algo salvador, algo que libra del olvido (la verdadera muerte) por lo tanto, proclama: “¡He de crear! Es lo único importante en el mundo. Agregar algo. Dejar algo” (Pizarnik, 2012: 54). En estas mismas páginas habla sobre la obra de Goethe, a partir de lo cual se manifiesta su pensar sobre la muerte, mira un ejemplar del Fausto y entonces dice: “La muerte no puede contra él”; pues ha dejado su obra como testimonio de su existencia, si existe su obra (sus palabras), entonces nada puede contra el ser humano, no está muerto, está presente en cada frase: “La muerte no puede contra él. Nada puede. Ni la guerra ni el avance atómico. Ni los burgueses en sus Cadillacs, ni el portero que barre la vereda” (Pizarnik, 2012: 54). Está presente la vida, escribir es el llamado a vivir y por supuesto, parece posible una independencia de la obra literaria con respecto a los conflictos sociales.

“¡Soy feliz porque estoy viva! ¡Soy feliz de poder caminar y desplazarme hacia donde quiero! ¡Soy feliz porque no estoy muerta, porque soy joven, porque crearé belleza, porque debo a la vida mucho, porque siento que me llama algo muy grande!” (Pizarnik, 2012: 54). La muerte lejana, ausente. La realidad se compone entonces de la poesía y la capacidad de producir poesía. “Sé que la vida es muy breve. Sé que no soy eterna. Pero en realidad, no veo la muerte. La veo lejana. Digo cuarenta años pero no los veo. Veo un espacio inmenso. Veo millares de días. Sé que hay tiempo. Sé que tengo tiempo. Sé que amo mi alma. Me amo a mí.” (Pizarnik, 2002: 59). ¿Cómo se da el cambio, cómo se invade de muerte la poesía?

⁵⁰ “La de los ojos abiertos”.

⁵¹ “¡Crear! Sea donde fuere crear” (Pizarnik, 2012: 54).

Por esta época son pocas las alusiones del yo poético a necesitar de la muerte. Es más bien, una lucha contra el miedo a no poder escribir. “La muerte está lejana, no me mira. Tanta vida Señor, ¿para qué tanta vida?”(Pizarnik, 2011: 59)⁵². El papel de su poesía será, entonces, cuestionar el sentido de la vida. Dice en una carta a Rubén Vela: “Si yo descubriera que mis poemas son malos ocurriría algo terrible, ya que por ahora ellos son mi única forma de lograrlos, en ellos va mi *ser o no ser*, es el vestido que me dieron para hacerme adulta” (Bordelois y Piña, 2011: 37). Su primera inclinación es a la vida y en ese sentido critica lo absurdo que parece haber nacido para morir, busca las formas para mantenerse y sentirse viva, esta será la primera consigna: “De pronto siento náuseas de mi resignación de ser para la muerte. ¡No! ¡Quiero liberarme! ¡Quiero vivir!” (Pizarnik, 2002: 75). Ligada a la percepción sobre la poesía como la realidad en la que busca vivir: “La poesía no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente— dentro de lo posible— de la realidad a que estoy acostumbrada” (Pizarnik, 2002: 79). Pero, por supuesto, plantea una idea de la poesía, esta deberá tocar los temas importantes: la herida fundamental, la muerte, la vida, el amor y la angustia.

La primera pregunta en la obra de Alejandra es la pregunta por la herida fundamental, en sus tempranos escritos en el diario utiliza a Vallejo para proclamar su idea sobre el absurdo de la vida dentro de la muerte: “Haber nacido para vivir de nuestra muerte, gime César Vallejo” (Pizarnik, 2002: 24). Durante este período también manifiesta en su escritura la elección aún presente: aceptar el mundo o rechazarlo, la poesía será una forma de presentarse al mundo, “aún no rechazo íntegramente al mundo” (Pizarnik, 2002: 25).

Ligado a ello, persiste la teoría sobre la muerte en lo cotidiano, escondida en los instantes que desaparecen, en los días que terminan, en la llegada de un sol que nunca es el mismo, en el final de la infancia, en el pasar de los años, en el angustiante transcurrir de un tiempo lineal, donde lo permanente será la poesía, los poemas como una forma de combatir *la realidad*, una forma de resistencia: “No te asusta comprobar la rapidez con que nos alejamos de todo? Tal vez eso sea la muerte pequeña que comentamos un día en Florida. Pero tiene que haber una solución. Seguramente la poesía...Seguramente”, le escribe a Rubén Vela (Pizarnik en Bordelois y Piña, 2012: 42). No olvidemos sus lecturas surrealistas, donde se presenta precisamente a la poesía como espacio de libertad creativa, de recuperación de la imaginación y lo maravilloso. Es la época de su presentación como poeta en el campo artístico literario.

⁵² Poema “Noche”

En el poema que lleva el título del libro, “La última inocencia”, alusión al tema que tanto le agobiaba (el final de la infancia), es importante rescatar tanto el papel que cumple la infancia como el núcleo de la imaginación y la creatividad, como el inicio de esa poesía dedicada a la muerte, sus rituales de preparación, su llamado, su aviso: “Partir, en cuerpo y alma partir”. (Pizarnik, 2011: 61). “Balada de la piedra que llora” (Pizarnik, 2011: 62), es ese mar de confusión entre el sentido de la vida y la muerte, está presente, de alguna forma, la posibilidad de elegir una u otra, vida o muerte, donde mediará la poesía:

*“La muerte se muere de risa pero la vida
Se muere de llanto pero la muerte pero la vida
Pero nada nada nada”*

Mientras el poema “Siempre” (Pizarnik, 2011: 63) preludia la agudización del mal de la muerte “Cansada por fin de las muertes de turno a la espera de la hermana mayor, la otra gran muerte, dulce morada para tanto cansancio”, después de una serie de fragmentos que declaran el cansancio de estar en el mundo, viene la declaración final. Los poemas de estos primeros años fluctúan así, entre la vida y la muerte, entre elegir una u otra. Por supuesto la reflexión está ubicada en el ser, como en un viaje introspectivo y un espacio abstracto.

Ya en las “Aventuras perdidas” comienzan a aparecer con mayor fuerza los temas de muerte y vida, se da una inclinación hacia la muerte, son más frecuentes las figuras referentes a la angustia del mundo, a la par de los comentarios en diarios y cartas sobre su situación. Sin embargo, la vida seguirá estando en otra parte: en la poesía. Aparecen también alusiones a rituales mortuorios: “Yo me visto de cenizas”, “Sé gritar hasta el alba cuando la muerte se posa desnuda en mi sombra” (Pizarnik, 2011: 73). Si antes aparecía el llamado de la vida, ahora se hace presente el llamado de la muerte y la búsqueda de la palabra que ancle:

Como el viento sin alas encerrado en mis ojos
Es la llamada de la muerte.
Sólo un ángel me enlazará al sol.
Dónde el ángel
Dónde su palabra.
Oh perforar con vino la suave necesidad de ser. (Pizarnik, 2011: 74).⁵³

⁵³ “La fiesta”

Sigue presente el tema del fin de la infancia, del crecer como uno de los actos de muerte más representativos, manos que estrangulan la inocencia, figuras de suicidio y la muerte invasiva: “De muerte se ha tejido cada instante” (Pizarnik, 2011: 75)⁵⁴. Parece seguir configurándose su teoría sobre la muerte: presente en múltiples formas en lo cotidiano y la posibilidad de combatirla con la palabra. Y en “Hija del viento” aparece la declaración contundente, el vínculo muerte-lenguaje ligado al tema de la soledad, el cual se desarrollará a lo largo de su obra: “Pero hace tanta soledad que las palabras se suicidan” (Pizarnik, 2011:77).⁵⁵

Es en este período también cuando aparece aquello que tanto relata en sus diarios, el amor como forma de aniquilación, como una forma de muerte, el amor desmesurado, profundo; espacio donde se gesta lo imposible: “¿Y quién no tiene un amor?” “¿Y quién no posee un fuego, una muerte, un miedo, algo horrible?”⁵⁶ (Pizarnik, 2011: 79). El amor ligado al tema del dolor, anticipando el papel que jugará el dolor en su obra, el amor que duele porque aniquila al yo, el amor como forma de suicidio: “Yo soy la hija preferida del dolor. Duele ser, duele vivir, duele llorar o reír, duele castigar y castigarse, duele mirar una flor, duele ser mirada por el sol (...) Y amar así, querer morir por alguien, amar hasta la aniquilación... No hay elección posible. Ni esperanza alguna. Así va la vida. Un enorme llanto. Una brutal sinfonía de frustraciones” (Pizarnik, 2002: 48). Y presenta las singulares declaraciones donde no parece haber escapatoria, donde el camino a seguir parece ser el dolor y sufrimiento; más si no se puede vivir de la poesía y para la poesía, junto a un tema vinculado al de la muerte y el lenguaje: el papel de la sombra ¿qué representa la sombra tan descrita en los textos? “Siniestro delirio amar a una sombra. La sombra no muere.” La sombra como una proyección de algo, que, sin embargo, ya no es, la definición de sombra desde la psicología analítica de Jung es: “el aspecto inconsciente de la personalidad, caracterizado por rasgos y actitudes que el yo *consciente* no reconoce como propios” (Jung, 1951:379). La sombra podrá realizar los actos que el yo consciente no se atreve a hacer.

Ya aparecerá entonces la muerte en toda su dimensión, como condena de la vida, vivir para morir, entonces dirá: “Tú que cantas todas mis muertes”, “palabras vestidas de féretros”, “Con todas mis muertes, yo me entrego a mi muerte”, “y no hay una palabra madrugadora que le dé razón a la muerte y

⁵⁴ “La danza inmóvil”

⁵⁵ “Hijas del viento”

⁵⁶ “Exilio”

no hay un dios donde morir sin muecas”⁵⁷(Pizarnik, 2011:80). Comienza pues el conflicto con la palabra, por no alcanzar a nombrarlo todo, la ambigüedad del lenguaje, sobre todo en terrenos como la muerte. Con ello aparece otro de los temas fundamentales: el jardín, como alusión al lugar donde la muerte no existe, “Jardín recorrido en lágrimas, habitantes que besé cuando mi muerte aún no había nacido”⁵⁸(Pizarnik, 2011:81). El deseo del retorno al lugar de la nada, de la continuidad del ser.

Decir palabras para nombrar y dar sentido, para dotar de realidad, de existencia a los sucesos, situaciones, cosas:

Hemos dicho palabras, palabras para despertar muertos, palabras para hacer un juego, palabras donde poder sentarnos y sonreír. Hemos creado el sermón del pájaro y del mar, el sermón del agua, el sermón del amor. Nos hemos arrodillado y adorado frases extensas como el suspiro de la estrella, frases como olas, frases con alas. Hemos inventado nuevos nombres para el vino y para la risa, para las miradas y sus terribles caminos (Pizarnik, 2011: 82).

“Cenizas” (Pizarnik, 2011: 55), el poema sobre la palabra faltante, los nombres imposibles de los deseos ocultos. Este poema cierra con la imposibilidad de decirle a alguien amado las palabras por las que se vive. Vivir de las palabras, las cuales liberan y no: los límites del lenguaje. Se da, entonces, a partir de dicho poema, la presentación, como lo hemos visto, de una de las vertientes más importantes de sus poesía, de su pensar, de su camino y de su escritura.

Cuestiona además el papel de la noche, como otro de los temas representativos de su poética, la noche como refugio, el tiempo de trabajo, de poesía, bohemia y a la vez el tiempo de tormento. De nuevo la dualidad vida-muerte, esta vez representada por la noche y el sol, pero se cuestiona y dice: “tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte”. Después asocia la noche a la nada, otra vez la muerte y ¿quién puede salvar del vacío y la nada? La palabra: “Tal vez las palabras sean lo único que existe en el enorme vacío de los siglos que nos arañan el alma con sus recuerdos” (Pizarnik, 2011:85). Comenzarán también las alusiones a sentir la noche en sus huesos, en su sangre, la muerte dentro de su cuerpo. Ya líneas arriba ubicamos la figura de la noche como el espacio escénico por excelencia de este universo poético.

Esta etapa es un ir y venir de la muerte y la palabra, se pregunta por el lenguaje, por su alcance, por su capacidad salvadora, por ese deseo expresado en sus cartas de usar la poesía como resistencia a la

⁵⁷ “Artes invisibles”

⁵⁸ “La caída”

muerte: la palabra que dota de sentido: “Alguna frase solamente mía, que yo abrace cada noche, en la que me reconozca, en la que me exista” (Pizarnik, 2011:52)⁵⁹. La poesía de Alejandra Pizarnik, como casi todo acto poético o artístico, cuestiona el sentido de la vida, de la vida como la conocemos, dice en una de sus cartas: “Presiento que la verdadera vida es lo otro, lo que no es esto inmediato que me rodea. Pero algo, ya sea un verso, una mirada desconocida, o una carta de auténtica comunicación destruyen lo miserable cotidiano y llenan de infinito y de cantos el mero hecho de vivir” (Pizarnik, 2002: 50). La poesía, la palabra, el arte como un tiempo de irrupción que invade lo cotidiano, lo interrumpe, modifica los códigos e introduce un tiempo distinto, donde, para Alejandra Pizarnik, la vida (la que deseaba) por fin se logra. La vida está, entonces, en otra parte, no en lo cotidiano plagado de muerte.

Hasta aquí parece existir una relación específica entre vida, lenguaje y muerte. El lenguaje estará en medio de las dos, será lo que separe a una de otra, con una inclinación hacia la vida: “El sólo de escribir (sic) esto demuestra que mi intento suicida es aparente. El anhelo de trascender persiste. Luego, vivo” (Pizarnik, 2002:101). La poesía parece ser la prueba de su existencia, la prueba de la vida. Aunque ya esté cuestionando si de verdad la palabra podrá salvarla. Una palabra sujeta a normas y códigos sociales, políticos y culturales. En un contexto donde la poesía parece tornarse imposible, si se tiene que trabajar para ganarse la vida.

En esta etapa también es frecuente la presencia del amor y la ausencia del amado, como formas que arrastran hacia la muerte, o que llevan a hablar de la vida en su forma más cruel: “Quisiera hablar de la vida. Pues esto es la vida, este aullido, este clavarse las uñas en el pecho, este arrancarse la cabellera a puñados, este escupirse a los propios ojos, sólo por decir, sólo por ver si se puede decir: ¿es que soy yo? ¿Verdad que sí?” (Pizarnik, 2011: 97).

En “La última inocencia” aparece uno de los poemas más duros, como el inicio de lo que vendrá después. Leer la poesía de Alejandra Pizarnik, es leer la evolución de la angustia: “El Despertar” lo dedica a su psicoanalista León Ostrov, y presenta, por primera vez, la frase: “La jaula se ha vuelto pájaro. ¿Qué haré con el miedo?” ¿Qué significa? ¿Dónde la jaula, dónde el pájaro? Se plantea los temas del suicidio y la devastación de las esperanzas, y continúa su teoría sobre la condena a muerte: “El principio ha dado luz al final” (Pizarnik, 2011: 92). Todo el poema se pregunta por el sentido de la vida, quizá más por el sentido de la muerte; “mi corazón aúlla a la muerte”, “mis manos se han desnudado y

⁵⁹ “Origen”

se han ido donde la muerte enseña a vivir a los muertos”. Aquí comienza a hacerse presente esa tradición del derrumbe y la desolación en la poesía⁶⁰, del fracaso del poeta.

La muerte es una de las puertas a elegir, aún están los dos caminos el de la vida y el de la muerte: “Ella no eligió aún la vida. Ella se lanza hacia la puerta de la vida y hacia la puerta de la muerte, sin querer golpear en ninguna de las dos porque todavía no está segura de su deseo de golpear alguna de ellas. Ni siquiera sabe si quiere que alguna de las dos se abra. Pero dicen que no puede estar siempre afuera, esperando” (Pizarnik, 2002:82). Es precisamente ese oscilar entre uno y otro el que se plasma en su poesía, entre poemas de la primera etapa que declaran la vida y poemas que urgen a la muerte. La muerte invasora: “Tú hábito malsano de morirte cada día ¿qué es?” (Pizarnik, 2002:82). El yo poético hace presente el tema de la angustia, de sentirse morir o enloquecer, de querer morir o enloquecer, de la angustia que le produce no poder escribir bien, no poder leer, no poder amar como quisiera, no poder estar en el mundo de la forma en que quisiera estar.⁶¹

Es pues en el momento en el que su poesía presenta esta tendencia a aproximarse con mayor fuerza a los temas sobre la muerte, cuando su narrativa en los diarios se convulsiona, se hace más frenética, es cuando cuestiona su propio yo, cuando toca el tema de la carencia, la falta, el ser incompleto. Ser carencia, el deseo que nunca para, se ama y desea lo que no se tiene, dice: “imposible desear lo que ya está en mi mano”⁶². Es en esta misma etapa cuando presiente la invasión de la locura o la muerte, cuando aparece el vacío *convulsionado de dolor*, cuando se declara fuera del mundo: “porque yo ya estoy muerta” (Pizarnik, 2002:85). Y aparece, por fin, esa poesía que *aúlla a la muerte*. Su proyecto estético queda por fin develado, un versar en torno a la muerte:

El ocio no existe. Sólo existe esta cuestión: tener o no tener deseos de vivir...y de morir. Una vez comprendido esto o se quiere más vida o se desea la muerte. Lo curioso resulta cuando el mundo se opone a mi sed de más vida, entonces me voy al otro extremo, a la muerte. Pero tampoco ella me hospeda ¿La solución? (Pizarnik, 2002:82).

Regresa una y otra vez al tema de la falta y la herida fundamental, la condena a muerte (“¿Quién no está enojado con la muerte?” (2002: 113) y entonces la palabra: aparecen los lugares inenunciados, lo anterior a la palabra ¿qué antecede a la palabra? ¿Qué existía cuando la palabra no existía?

⁶⁰ En el siguiente capítulo exploraremos esta temática.

⁶¹ “He meditado la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir. Cuando la literatura no me interese más. De cualquier modo, me es indiferente enloquecer o no, morirme o no. El mundo es horrible, y mi vida no tiene, por ahora, ningún sentido” (Pizarnik, 2002:82).

Es interesante hacer este recuento de ideas del universo Pizarnikano, sobre todo en sus inicios para entender, junto con lo que vamos a trabajar en los próximos capítulos, cómo este proyecto termina por virarse completamente hacia el fracaso del lenguaje humano y el fracaso del poema. Hasta ese momento hay una idea clara del vínculo lenguaje-muerte, el lenguaje es la vida, la muerte es de lo que se debe escapar. Si hay posibilidades de *salvación* para el yo poético se encuentran en la palabra: “Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco”. Dice además: “Sí. He confundido literatura y vida” (Pizarnik 2002: 107). Y una frase que también será clave en esta encrucijada, donde amor, muerte, vida y poesía se encuentran ligados, el movimiento o cambio de alguno de los elementos marcará la elección final: “Sólo la muerte da sentido a la vida” (Pizarnik, 2002: 107). Lo declara justo después de un sueño, donde se pensaba eterna, destinada a no morir jamás, pero entonces ¿para qué la vida? Lo que hace a los momentos tan especiales es su finitud, su mortalidad, si duraran eternamente no sería lo mismo, no valdría la poesía, no habría poesía para algo que dure para siempre.

La dialéctica de la vida, la muerte atravesada por la poesía: “Pero también puedes escribir poemas, no porque creas que con ellos te salvarás, sino por salvarlos a ellos. Los prisioneros del aire, de tu aire. O aunque sólo fuera para que no digan que viajaste gratis por la vida ¿Su tributo mademoiselle Alejandra? Un poema, Monsieur, un poema bello como la sonrisa del sol, de ese sol que no brilla para mí.” (Pizarnik, 2002: 100). Pero otra vez, la palabra no alcanza, no nombra los deseos, hay terrenos inenunciados, de ahí la ambigüedad del lenguaje, ahí la fisura que impide sujetarla por completo a la vida. “Perdón por el puente insalvable entre el deseo y la palabra” (Pizarnik, 2002: 110). Los diarios revelan con mayor fuerza este estar entre una y otra, oscilar entre vida y muerte. Declara de pronto su adhesión a la vida y días más tarde se considera más cercana a la muerte; entonces la angustia devastadora, plasmada en la narrativa y en los poemas: “Sí deseo a la vez la muerte y la vida” (Pizarnik, 2002: 121).

Revela además esa tendencia surrealista a pensar la infancia como el lugar donde florece la poesía, la creación. La muerte está alejada de los niños, para los niños la muerte es sólo una idea lejana, informe, irreal. “¿Es posible que crea, con los niños, que la muerte es algo que les sucede a los demás pero no a mí?” (Pizarnik, 2002: 100). La infancia como la etapa feliz, incluso si es necesario inventar una infancia distinta, la niñez será la etapa feliz, la vida, época donde la angustia no existía, donde no existía el miedo, ni la idea de la muerte, ni la posibilidad de la muerte. Por eso sus repetidas referencias a la niñez,

su empeño por permanecer en ella: “No creo aún en la muerte. Por eso soy una niña.” (Pizarnik, 2002: 139).

Los 50 culminan con el poema “Desde esta orilla”, nuevamente la metáfora de la muerte en la cotidianidad, cada noche morir y renacer, aunque en su obra pese más la muerte sobre ese renacer que parece opaco, que se irá haciendo más angustiante: “Me levanto de mi cadáver y cuidando de no hallar mi sonrisa muerta voy al encuentro del sol” (Pziarnik, 2011: 98). Culmina también con las reflexiones a propósito del suicidio, otra de las formas de la muerte que atraviesa toda la obra: vivir unos años para el arte y después la muerte. Y con la declaración de su temor a las palabras ¿qué hay en el lenguaje que produce miedo? ¿Cuáles son los límites del lenguaje?

El tema es la muerte, la cuestiona, la explica, la ataca, la ama, la persigue. Alrededor de ella ocurre todo lo demás: la herida fundamental (condenados a muerte desde el nacimiento), la carencia, amar lo que no se tiene, en consecuencia la muerte, la palabra que la combate, la palabra que guía a la muerte. La muerte dentro de la vida, en cada instante, en lo cotidiano, en el *simple* transcurrir de los días, la noche lleva a la muerte del día, el que nunca vuelve. “En el eco de mis muertes aún hay miedo. ¿Sabes tú del miedo? Sé del miedo cuando digo mi nombre” (Pizarnik, 2011:87).⁶³ Sus objetivos estéticos se definieron por una poesía de la muerte, una poética con la presencia de lo imposible, del dolor como grandes pilares de este universo. El único libro que rechazó fue precisamente el primero, donde el lado de la vida y el amor posible están latentes, se desligó de las “Aventuras perdidas”; su poesía inició para ella en los albores de los sesenta, la poesía como ella quería construirla. Hasta aquí hay un mirar solo hacia adentro del hecho estético, de la poesía. Se vive dentro del universo pizarnikano.

La poesía de Pizarnik se inscribe y se inserta poco a poco en el terreno del desencanto del mundo, la imposibilidad absoluta. En esta etapa es latente esta idea, aunque existan aún nexos con el mundo. Sin embargo, hacia el final, el proyecto estético de Pizarnik mostrará el fracaso en un mundo donde la poesía solo puede fracasar, porque la poesía representa los terrenos imposibles. Lo que vemos hasta aquí es un espacio abstracto, o el espacio únicamente de la palabra, sin embargo, después de la dinámica de un campo literario profundamente politizado, de una época turbulenta para los sujetos políticos, una revolución simbólica y exigencias que penetraban y no en la poética, más los conflictos existenciales y filosóficos que plantea en su narrativa diarística, la poesía invadirá otro terreno y por fin se enarbolará el

⁶³ “El miedo”

fracaso del lenguaje, de la poesía como acto de despilfarro o de gasto inútil en el decir de Bataille, en un mundo regido por el principio de rendimiento.

Así se enmarca el yo poético, son las figuras del proyecto estético, esa forma de ver, pensar, sentir y percibir la poesía, la vida, el amor y, sobre todo, la muerte. Fue Bataille quien nombró a la poesía como el reino de lo imposible y es precisamente así como se configura el universo Pizarnikano como el lugar de lo imposible, imposible por inaccesible e inalcanzable, imposible por perdido y añorado. Las figuras femeninas llevan la marca de la imposibilidad, del vacío y la soledad. Así, se va configurando el espacio poético, la palabra, como el lugar de los límites, de la muerte y sus formas dolorosas. Si hay una metáfora dentro de este universo que enmarca más intensamente la distancia entre el deseo y la realización (representación de lo imposible) *es la sed*: “Y habrá la misma sed de entonces, la que no se refiere al agua ni a la lluvia, la que no se sacia sino en la contemplación de un vaso vacío” (Pizarnik, 2013: 430). La metáfora de la sed insaciable, es también un cuestionamiento al lenguaje: “Si digo agua, ¿beberé?”, pregunta la poeta en el texto “En esta noche, en este mundo”; esta figura va a atravesar todo su proyecto.

Hasta aquí hemos intentado analizar parte del entramado complejo que representa el universo pizarnikano, las tradiciones, ideas y figuras que lo sostienen, que lo atraviesan. Sus consignas, ideas y emblemas. Con una posición clara en torno a la poesía como una suerte de refugio contra el mundo social y un espacio donde la creatividad se desata para curar la herida del ser. Y una posición clara del poeta, de la poeta, como emisaria de esa otra orilla, de ese otro lado del mundo social, como una suerte de vidente. También hemos reconocido que este universo poético está signado por el dolor, el fracaso, lo imposible, vinculado a la relación que se establece entre el lenguaje y la muerte. En el siguiente capítulo, vamos a ubicar, siguiendo el análisis dialéctico autor-sociedad, el proyecto estético pizarnikano en su contexto socio-cultural, la época de los sesenta en América Latina y veremos aquellos aspectos del campo literario latinoamericano y su dinámica que marcaron, atravesaron o trastocaron este proyecto e intervinieron en la relación lenguaje-muerte es decir, vida-muerte.

CAPÍTULO II: Sobre el campo literario en la época de los años sesenta en América Latina: contextualización, producción y reconfiguración del universo pizarnikano

Hasta el ser joven es un convencionalismo. Y la rebelión y la anarquía pueriles. Y el mito del poeta. El mito de la cultura. Hasta el comunismo y el socialismo de mis amigos es un nauseabundo convencionalismo. Como si se pudieran cambiar las cosas hablando y negando. Yo estoy en contra. Ni religión ni política ni orden ni anarquía. Estoy contra lo que niega la verdadera vida. Y todo lo niega. Por eso quiero llorar y no me avergüenzo o sí me avergüenzo y quiero esconderme y hasta tengo vergüenza de suicidarme.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, noviembre 1960.

Si en el capítulo pasado comenzamos el análisis del proyecto estético de Alejandra Pizarnik, su formación y herencia cultural, hablando de las corrientes literarias a las cuales adhería y las principales ideas y figuras que conforman este universo poético, el presente capítulo nos permitirá consolidar algunas ideas plasmadas allá, empezando por la vinculación entre poesía, cartas y diario como parte de un mismo proyecto estético. También, a partir de la reflexión en torno al campo literario, al campo artístico en la época de los años sesenta, podremos ubicar sus posicionamientos en el contexto sociocultural de producción, todo encaminado a entender lo que aquí denominamos la ruptura de 1968 presente en su obra y, cabe decir, presente en todo el campo literario de la época. Más allá de una reconstrucción de la escena artística de los sesenta (trabajo ya realizado por varias autoras argentinas) lo que nos interesa es retomar aquellos puntos que permearon en la distribución del capital cultural, en la consolidación de las figuras literarias y en la validación dentro del espacio artístico, teniendo como columna vertebral el tránsito de Pizarnik por el campo.

De esta lectura emerge un análisis poco desarrollado de la obra de Alejandra y que sin embargo subyace en el fondo de su producción poética: su crítica no sólo a la vida en abstracto, sino al mundo social que habitaba. Esa crítica se encuentra presente en toda su obra, incluidos sus poemas. Hay críticas férreas emitidas desde su lugar de privilegio (reconocido por ella misma) que marcan su posición frente a la poesía, la separación de ésta con respecto al mundo y sus convenciones sociales, críticas a la vida artística en Argentina y a la labor de distintos escritores y reflexiones sumamente ricas en torno al trabajo asalariado. A partir de ello podemos mirar desde otro foco las reflexiones profundas en torno a la soledad, la vida, la muerte, el tiempo lineal, la adultez y la infancia, conformando así espacios para el

análisis de “esta vida que nos dan”. En este análisis nos proponemos recuperar varias de esas posturas como parte de ese proyecto estético que venimos caracterizando.

2.1. La época de los años sesenta en América Latina

Entre la entrada en La Habana de los guerrilleros vencedores de la Sierra Maestra y el derrocamiento de Salvador Allende y la cascada de regímenes dictatoriales en América Latina hay catorce años prodigiosos. Un periodo en el que todo pareció a punto de cambiar. Hay quienes hablan de esos años como de los 'sesenta' y 'los setenta', intentado trazar diferencias irreductibles en ese corto plazo.

Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 2013.

“Compraré una fijación, un ser que me haga bailar como una marioneta, un ser que mueva mis hilos y me impulse a actuar: quiero decir, pudirme en alguna oficina, en la facultad, en el matrimonio; en lo que entra dentro del cuadro: Adaptación a la vida” (Pizarnik, 2013: 326), escribe Alejandra en una entrada de su diario en 1959, anticipándonos algo poco trabajado, pero sin embargo fuertemente presente en su proyecto estético: la crítica al mundo social y al mundo del trabajo asalariado. Recordemos que parte de su postura frente a la poesía incluía desligarla de los convencionalismos sociales, sin embargo, justo en este período el choque con el mundo social se agudiza. A lo largo de esta urdimbre que representa su proyecto estético, entre cartas, entradas del diario y su poesía, sobre todo la posterior a 1968, transita una fuerte crítica y reflexión a propósito del tiempo subsumido al sistema de “trabajar para ganarse la vida”. Su obra también representa un cuestionamiento al espacio social, a las normas, ubicada desde una posición de defensa del privilegio de la poesía y del trabajo artístico en contraposición a las urgencias de una época que estallaba por todos lados y que reconfiguraba y se reconfiguraba desde el campo artístico latinoamericano y desde figuras que adquirieron poder cultural como los intelectuales, especialmente los literatos. “No obstante, creo que exijo demasiado, basándome en los arquetipos que encuentro en la literatura: si me pregunto cómo viven los demás –digamos– artistas, encuentro poco más o menos de cobardía, la misma existencia burguesa, el mismo afán de seguridad, si bien no tan patológico como el mío, seguridad al fin, y no sé qué diferencia hay entre ser una mantenida por la familia o vegetar en una oficina, o en cualquier cosa maloliente bajo el título general de: ganarse la vida” (Pizarnik, 2013: 328). Es de esa forma como transita Alejandra en una época que se sigue estudiando hasta la fecha, por su peso histórico y por las repercusiones y ecos que

tienen hasta nuestros días las luchas emprendidas y sostenidas desde distintos frentes, entre ellos la literatura y el arte.

La producción poética de Pizarnik comienza en 1955 con *La tierra más ajena*; pero podría ubicarse la fecha de su consolidación como poeta en 1962 con la publicación, estando ella en París, de *Árbol de Diana*, poemario prologado por Octavio Paz, mientras su último libro *El infierno musical*, aparece en 1971; sin perder de vista que hay prosas y textos escritos y publicados en distintas revistas durante 1972. Es indudable la pertenencia de la producción pizarnikana a la época de los sesenta y que esta, en su dinámica, le permitió consolidarse como poeta.

Partamos por definir la época de los años sesenta desde la construcción circunstancial que hace Claudia Gilman (2013) en el libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, a partir del concepto de estructura del sentimiento, construido por Raymond Williams, "un concepto que trata de expresar los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente" (Gilman, 2013: 24). Una época que se conforma a partir de hechos concretos, circunstancias específicas y de la producción de ideas, la emergencia de actores y la conformación de sentimientos, símbolos y significados, que permiten estudiarla como un conjunto; una fuerza motora que modificó y repercutió en todos los ámbitos, en todos los campos. Gilman identifica sujetos políticos protagonistas: los intelectuales; ideas desarrolladas: la revolución, el cambio; la emergencia de conceptos como: *dependencia*, *Tercer mundo* y *literatura latinoamericana*. La autora basa su *recorte* no en el tiempo lineal, sino en el tiempo histórico y en la estructura del sentimiento que impregnó y configuró campos sociales en la época de los sesenta. Una estructura del sentimiento basada en la idea de que una revolución estaba emergiendo desde los puntos más oprimidos por el capitalismo. De esa forma los sesenta inician con la Revolución Cubana, parteaguas en la consolidación del campo literario latinoamericano y en la dinámica de circulación del capital cultural y la época culmina con la entrada de las dictaduras en América Latina, que trajeron consigo, también, el asesinato y desaparición forzada de varios artistas y la censura de obras literarias⁶⁴. Esta época es pues lo que conforma el periodo de producción (más importante) de Pizarnik. "El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales

⁶⁴ En una entrevista con esta investigadora, Cristina Piña (noviembre de 2014), la biógrafa de Alejandra Pizarnik, relata cómo las obras y papeles encontrados en el departamento de Alejandra, fueron sacados del país para evitar que fueran destruidos por la dictadura. El propósito era entregárselos a Cortázar, pero murió antes de recibirlos.

que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio" (Gilman, 2013: 36).

En su definición de época, Claudia Gilman (2013) incluye la convergencia de coyunturas políticas, los programas estéticos y las expectativas sociales que de alguna forma modificaron los parámetros institucionales y los modos de leer y producir literatura y los discursos críticos sobre ella. Fue una época atravesada por el eje político, que se colocaba transversalmente como "dador de sentido" de las prácticas académicas, intelectuales y artísticas; y que a la vez se ve investido por un frente de lucha que se posicionó basándose en sus propias herramientas: el arte. Una época donde la revolución también se gestó en las ideas.

La Revolución Cubana, la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil permiten aludir al haz de las relaciones institucionales, políticas, sociales y económicas fuera de la cuales es difícil pensar cómo podría haber sufrido la percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria (Gilman, 2013: 37).

Y este acento en la rebelión o en la latente revolución, venía precisamente de ese territorio que se repensaba a sí mismo y a su papel en la historia y la producción simbólica, social y material del mundo: desde el Tercer Mundo, de la Revolución Cubana y la vietnamita y, como señala Gilman (2013), de los procesos de descolonización en África.⁶⁵ Un sentimiento de transformación inevitable, dice la autora, que colocará a Cuba no solo como el espacio que inaugurará esta época, sino como un espacio desde donde emergerán los parámetros para pensar en un arte y una literatura revolucionarios.

Es importante decir que la relación estructurante de la época de los años sesenta, que para este estudio nos importa, es cultura-política, pues a partir de repensar, reconfigurar y debatir en torno a esta relación se articularon las dinámicas del campo intelectual, del campo artístico y del campo literario. El puente que se tiende entre estos tres campos es la politización, el pensar la función social de dichas prácticas y el carácter político que adquirieron (en el sentido del poder de intervención sobre asuntos aparentemente o tradicionalmente excedentes a estos campos). El arte y la literatura disputaron el

⁶⁵ Como lo resalta Claudia Gilman (2013: 38), muchos estudios esbozados desde la perspectiva europea o norteamericana han retrasado la fecha de inicio de los sesenta, ubicándola en 1968, con el mayo Francés.

espacio público y el espacio de lo político y su capacidad de incidencia e intervención en la transformación de lo social.

La disputa del (y en el) campo fue intensa, no sólo entre aquellos tradicionalistas que defendían la posición de élite de la literatura, sino entre los mismos escritores posicionados desde la izquierda, al calor de debates como: la naturaleza de una cultura popular y revolucionaria y la función de la literatura y los intelectuales en los procesos revolucionarios. Tampoco se trata de una época aislada del pasado y el presente, sino de un proceso con características peculiares que hicieron repensar otras prácticas, procesos e historias.

Dentro de esta turbulenta época tuvo lugar la consolidación, en distintos espacios, de una América Latina que, como seña Gilman (2013), se construía como marco de relevancia geopolítica, como un espacio de pertenencia para los intelectuales críticos, una zona de dependencia con respecto a los centros, la periferia del mundo, y un espacio identitario: "este latinoamericanismo se insertaba, además, dentro de una solidaridad tercermundista. Ese recorte del mundo de pertenencia buscó unir la cultura y la política en un concepto superador de las fronteras nacionales, al conjunto de los 'condenados de la tierra', según la fórmula que Franz Fanon hizo célebre" (Gilman, 2013: 27). Dentro de este marco existía pues el propósito de producir una "literatura nueva en un mundo nuevo", propósito y categoría que por supuesto estuvo colmada de debates, en torno a qué o cómo debía ser esa literatura latinoamericana.

Por otro lado, algo latente y que se reconoce en los autores trabajados para este apartado tiene que ver con el posicionamiento del arte frente al mundo social, interrogarse sobre la función social e histórica del arte, sobre el papel que jugaría el mismo en esa revolución que parecía estarse construyendo desde el tercer mundo y sobre la relación arte y política, todo lo cual formó parte de la columna vertebral de los debates y reconfiguraciones, de las dinámicas y de las normas que se modificaron en un campo cultural heterogéneo.

2.1.1. Cuba: la revolución en la cultura, el arte y la literatura

En la literatura, el inicio de los sesenta marcó la aparición de dos de las más importantes obras de la Argentina: en 1962 Ernesto Sábato publicó "El Túnel" y en 1963 Julio Cortázar "Rayuela", además de ello, Venti (2007) habla de una renovación en la literatura femenina, fruto de los movimientos de liberación de la mujer y, a la vez, se desarrollaba el enfrentamiento contra la tradición de la autonomía del hecho estético, a través de "la denuncia de la injusticia social, la ternura ante las víctimas de opresión

o la ironía como arma-sociopolítica” (Venti, 2007: 40). Los escritores se apoderaban y se constituían en un nuevo espacio de escritura, de producción: la revolución.

Uno de los hechos más importantes y que marcó transformaciones en todos los ámbitos, incluyendo el artístico-literario fue la Revolución Cubana acaecida en 1959 y que provocó que los escritores y artistas en general se volcaran sobre los problemas políticos y sociales, escribieran sobre y para la revolución.

En 1961 Fidel Castro pronunció el famoso discurso: *Palabras a los intelectuales*, dirigido a una audiencia conformada por pintores, escritores y artistas plásticos. A lo largo del discurso Castro definió abiertamente los atributos de un artista revolucionario, de un artista comprometido, bajo la consigna “dentro de la Revolución todo, contra la revolución nada.” Habló de hacer emerger también una revolución cultural y respondió a las inquietudes planteadas por algunos asistentes a propósito de la libertad para crear, diciendo que para él dicha preocupación estaría presente solo en aquellos artistas no revolucionarios, puesto que el artista debía estar dispuesto, incluso, a sacrificar su vocación por un proyecto que trascendía al individuo. Llamó a los artistas a cumplir con su función social, con la función social del arte: “la Revolución quiere que los artistas pongan su máximo esfuerzo en favor del pueblo. Quiere que pongan el máximo de interés y de esfuerzo en la obra revolucionaria. Y creemos que es una aspiración justa de la Revolución” (Castro, 2011: 12). Debatendo la noción clásica del artista visto como un ser excepcionalmente sensible y sin ataduras sociales/contextuales, lo coloca como una persona que pudo acceder a dicho capital cultural por sus medios materiales y su lugar de privilegio, dice: “Y el que se crea artista tiene que pensar que por ahí se pueden haber quedado sin ser artistas muchos mejores que él. Si no admitimos esto estaremos fuera de la realidad. Nosotros somos privilegiados entre otras cosas porque no nacimos hijos del cartero. Lo antes expuesto demuestra la cantidad enorme de inteligencias que se han perdido sencillamente por falta de oportunidad” (Castro, 2011: 16).

Con estas consignas la Revolución Cubana inicia un nuevo proceso de politización de la cultura. Gilman (2013) apunta como dato indispensable para entender la historia literaria e intelectual latinoamericana, la relación intelectuales-revolución Cubana, que marcó y delimitó también las disputas y rupturas presentes en el campo: los artistas, revolucionarios e intelectuales, consagraron a la Revolución Cubana como el gran hecho cultural de la historia reciente, como la locomotora cultural y, en ese sentido, como una pauta para releer la función y práctica artísticas.

Cuba se convirtió en una suerte de capital de la cultura, donde se debatían los programas estéticos a seguir dentro de una revolución o de una revolución en ciernes como la que se auguraba para

América Latina. “Casa de las Américas” fue creada en 1959 y desde entonces se convirtió “en el centro revolucionario de la cultura latinoamericana” (Gilman, 2013: 78), en la primera entrega de su revista en mayo-junio de 1960 publicaron quienes serían los protagonistas del *boom*: Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa. Los semanarios latinoamericanos como “Siempre”, “Primera Plana” y “Marcha” ampliaron sus secciones culturales a partir de la existencia de Casa de Las Américas. Dirigida por Haydeé Santamaría, su revista tenía como objetivo planteado servir a la lucha por la libertad de los pueblos latinoamericanos, además de disputar la configuración de conceptos como Latinoamérica y patria grande. Desde las páginas de las revistas se gestó la latinoamericanidad de la escritura, se planteó un horizonte de identidad para las letras latinoamericanas.

La Habana fue sede de la cultura, un espacio de reunión, legitimación y debate. Una sede tanto real como simbólica. Fue una patria para los intelectuales latinoamericanos de la época de los sesenta. “La relación de los intelectuales cubanos en particular, y latinoamericanos en general con el Estado de Cuba definió cambios importantes en las colocaciones respecto de las cuestiones centrales que se discutieron en el periodo, como por ejemplo la función de la literatura y la experimentación artística, el rol del escritor frente a la sociedad, los criterios normativos del arte y la relación entre los intelectuales y el poder” (Gilman, 2013: 28). La Revolución Cubana potencializó la voluntad política de los y las artistas, escritores y pensadores latinoamericanos, al demostrar que la revolución latinoamericanista no necesitaba de las condiciones marcadas como tradicionales para desarrollarse, sino que esas condiciones podían construirse, se estaban ya construyendo (Gilman, 2013). Produjo así, efectos importantes y poderosos en la palabra escrita, una palabra y una producción literaria que pensaba y repensaba sus planteamientos estéticos, sus formas y contenidos. Se hizo presente una disputa, también, desde los lugares simbólicos, desde la producción de ideas y sentidos.

Pero, ¿quiénes eran los llamados a ocupar un lugar en la Revolución política y cultural?, ¿cuál era el papel del poeta y más aún el de una poeta como Pizarnik? En este panorama nos interesa analizar tres puntos: por un lado, el espejo que jugó un papel importante en la conformación del espacio cultural, me refiero al espejo París-Buenos Aires y que más tarde se convertiría en una triada para (la mayoría de) los argentinos: Buenos Aires, París y Nueva York, como espacios donde se disputaba la cultura, el arte; por otro lado la conformación de los protagonistas del periodo en el campo literario: los intelectuales, dentro y fuera de Cuba, y la dinámica que establecieron, bajo el pensamiento y concepto sartreano del compromiso social, de consolidación de obras, géneros y autores y de la repartición no solo del capital

cultural sino del poder político que les otorgó su posición; y por último la dinámica general del campo cultural de los años sesenta y el posicionamiento de Pizarnik en este panorama.

2.2. El espejo París-Buenos Aires. Los lugares del arte y la cultura

Cuando pienso en Buenos Aires, veo cerrado, veo un poco, veo algo que se abrirá por un segundo como una flor devoradora y se cerrará sobre mí.

Alejandra Pizarnik, carta a León Ostrov, 1960.

Alejandra Pizarnik se embarcó rumbo a París en 1960 a cumplir con una de sus más fervientes consignas: “Iré a París. Me salvaré” (Pizarnik, 2013: 316) y a cumplir con el requisito de validación para los artistas argentinos. A partir de su estancia en la ciudad luz y de su posición frente a la poesía y la política, gesta una suerte de espejo comparativo entre Buenos Aires y París, un espejo donde se reflejaba la vida artística de uno y otro y donde ella estableció y consolidó su literatura. En tanto Argentina estaba disputando el espacio cultural reconociendo su vínculo histórico y tradicional con la cultura francesa.

Mi vida aquí es absolutamente kafkiana. Y no obstante, se me ocurre que solo aquí podré trabajar y realizarme como poeta, dentro de lo que creo y no creo, dentro de lo que mi inseguridad en mí misma me permite creer en que yo tengo alguna posibilidad de realización [...] No obstante, cuando pienso en Buenos Aires y en su maldita atmósfera, en su maldito círculo literario, en los malos poetas, hambrientos de publicar, en la mezquindad de los artistas, me detengo y pienso que es mucho mejor quedarse por aquí y trabajar terriblemente y sólo volver con algo hecho, quiero decir varios libros (Pizarnik, 2013: 339).

Elaboró esta comparación y crítica del desarrollo cultural de ambos países y a la vez poetizó su vida y las condiciones de escritura en ambos espacios: Argentina donde *desarrolla enfermedades* que le imposibilitan hasta escribir libremente y Francia como el lugar donde la literatura y la poesía despiertan a la vida:

Las luchas o contiendas poéticas de B[uenos]s A[ire]s me hacen reír, ahora que estoy lejos. Arte de vanguardia, sonetos dominicales. Todo es tan imbécil. Minúsculas, puntuación y rima. Como si alguno se hubiera despertado, una mañana, con ganas de bañarse en alcohol y prenderse fuego porque las palabras no dicen, y el lenguaje está podrido, está impotente y seco. Mis jóvenes amigos vanguardistas son tan convencionales como los profesores de literatura. Y si aman a Rimbaud, no es por lo que aulló Rimbaud: es por el deslumbramiento que les producen algunas palabras que jamás podrán comprender. Además las contiendas literarias solo las hacen los que están contentos y bien instalados en este mundo. Es una

actividad suplementaria, un hobby nocturno, mientras se está en la cama reposando, tomando café o whisky (Pizarnik, 2013: 361).

De esta forma, Alejandra, a través de diarios y cartas, construyó a la ciudad parisina como el espacio de la posibilidad, el espacio ideal para escribir, hacer arte y vivir de y en el arte, en ese sentido habla de sus encuentros con Simone de Beauvoir y Marguerite Duras y de su transitar por las librerías y cafés literarios:

¿Y qué puedo decirte de París que ya no sepas? Estoy enamorada de esta ciudad y de las callecitas, dicen, que cantan. No hago más que caminar y ver y aprender a ver; he conocido algunos jóvenes poetas y pintores franceses; reconozco que siento alguna nostalgia del castellano, tanto hablar francés me deja idiota (...) Por ahora no viajaré a otro país no sólo por el ausente y absurdo dinero sino y sobre todo por mi enamoramiento de París y deseo de conocerlo profundamente (Carta a Antonio Requeni en Bordelois y Piña, 2014: 61).

Conocí a Simone de Beauvoir. Nos encontramos en Les Deux Magots y hablamos varias horas. Es muy encantadora y accesible... También conocí a Octavio Paz, a quien veo con cierta frecuencia (...) Pero París, a pesar de ser tan caro tiene algo que permite que cualquiera pueda arreglárselas de alguna manera. Y si no fuera así, si una o uno no puede arreglárselas, qué importa si las callecitas dicen y cantan (Carta a Antonio Requeni, sin lugar y fecha en Bordelois y Piña, 2014: 62).

Argentina se convierte entonces en el reflejo oscuro, el lugar de la imposibilidad, un espacio *ridículo y menor*: “en tanto te confío estos planes nada insensatos, algo o alguien me dice: pero estás en la Argentina. Es decir, en un espacio –a menudo tan bello– donde se habla, y ese hablar instaura una barrera entre el designio y su cumplimiento. En el momento de traslado del deseo a la realidad, algo ocurre. Una de mis conciérges, la de la rue de Luynes, me decía: ‘Chez vous, y’a toujours quelque chose qui cloche; j’sais pas keksá’⁶⁶...’ En fin, en fin” (Bordelos y Piña, 2014: 216).

Su condición de *extranjera* estuvo marcada por sus orígenes judíos, por la migración forzada, por sus ambiciones literarias, por sus gustos y el entorno en el que se desarrolló y apeló a ella, también, para renegar de su país de nacimiento: “Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso).

66 “En su país siempre hay algo que no funciona, no sé qué es...”

No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el sólo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele” (Pizarnik, 2002: 397-398).

En la época de los años sesenta emergieron espacios/ciudades culturales que marcaron o delimitaron no solo el circuito del arte, sino el circuito del poder cultural que se engendró en un territorio en disputa. Para 1964 se podía hablar de un circuito de arte latinoamericano, especialmente argentino, asentado en París. Los argentinos consolidaron su presencia en Francia, aunque esto no bastaba para lograr el propósito de la *internacionalización del arte* promovido desde las instituciones culturales, pues la presencia en Nueva York era aún menor.

La relación con los lugares Francia, Estados Unidos y Cuba (París, Nueva York y la Habana) se dio de manera distinta en las artes plásticas que en la literatura. Los artistas plásticos viajaban primero a París luego a Nueva York y a mediados de los sesenta a la Habana. Cuba no tuvo el poder, por lo menos al inicio de la década, de apartarlos de sus aspiraciones neoyorquinas. Los escritores por su parte, viajaban a París y luego a Cuba, convocados desde principios de la década por Fidel y por la inauguración de Casa de las Américas⁶⁷, sus premios y sus publicaciones. El viaje a Estados Unidos no era bien visto por la postura antimperialista emanada desde la Revolución. Pizarnik nunca viajó a Cuba, sí lo hizo a Estados Unidos, y su experiencia fue poco placentera, en cambio viajó dos veces a París. La primera a *un París* que soñó, donde experimentó el crecimiento anhelado, “es muy importante, en todo sentido, continuar para mí en París; más que importante es primordial y me haría un efecto catastrófico cortar bruscamente este lento crecimiento que se inició en mí desde que llegué” (Bordelois y Piña, 2014: 139). La segunda a un París politizado que la asustó y la llevó a regresar a Argentina:

Empiezo con Nueva York. De su ferocidad intolerable no necesito enseñarte nada. Vos habrás sentido como yo que allí el poema debía pedir perdón por su mera existencia. El poema, la religión, el amor, la comunión, todo lo que sea belleza sin finalidad y sin provechos visibles (...). Es una ciudad feroz y muerta a la vez y yo supe –por “la hija de la voz”- que si me quedaba un poquito más me vería obligada a re aprender mi nombre. Como ves, no es solo la ciudad sino el país (...) Así llegué a París, herida por Nueva York (incluso cometí la estupidez –acaso no lo sea- de interiorizarme de algunos problemas candentes: el de los negros, de los portorriqueños y otras cosas imposibles de contar por carta) (Bordelois y Piña, 2014: 112).

⁶⁷ Julio Cortázar, por ejemplo, referente de la época de los sesenta en Argentina, viajó a Cuba en 1963, para participar como jurado en Casa de las Américas, Cuba significó para él el inicio de un proceso de politización importante.

La cultura y el arte fueron partícipes de la disputa surgida después de la Segunda Guerra Mundial y que durante los años sesenta adquirió características particulares. Estaban presentes los planes y estrategias de internacionalización del arte latinoamericano que buscaban no solo hacer más visibles las producciones latinoamericanas, sino construir centros de producción originales que compitieran o se compararan con la ya en decadencia París y con la naciente Nueva York. En ese sentido emergían también las políticas culturales provenientes de Estados Unidos para apoyar esos campos en América del Sur, abogando por una comunidad americana inexistente.

Bajo la dirección de Estados Unidos se implementaron programas y proyectos para consolidar el arte argentino e internacionalizarlo. Se hacían exposiciones en los Estados Unidos y los Estados Unidos llevaban sus exposiciones a la Argentina, con miras a construir una tradición que mirara al país norteamericano como la cuna de las corrientes artísticas, como el centro del arte. Se otorgaban becas a los artistas argentinos para estudiar en las universidades del país norteamericano, so pretexto de dar a conocer el arte de la región y con miras a adoctrinar a los artistas, todo ello, entre otras cosas, para evitar la divulgación del socialismo en Latinoamérica y detener el impacto que estaba causando la Revolución Cubana (Giunta, 2008).

Por su parte, la Escuela de las Américas ya tenía un tiempo funcionando, con la finalidad de preparar a los países latinoamericanos para la cooperación con los Estados Unidos en la tarea de mantener un *equilibrio político* contrarrestando la influencia creciente de organizaciones de ideología marxista o movimientos de corte izquierdista (Giunta, 2008: 40). Como es sabido, ésta es una organización de instrucción militar para el ejército estadounidense, donde se enseñaron los más diversos y exactos métodos de tortura que fueron aplicados en países latinoamericanos.

Nueva York como nueva capital cultural, implicó un cuerpo ideológico con respecto al papel del arte en las sociedades, que colocó al arte abstracto como el nuevo parámetro de validación. Lo que buscaba Estados Unidos, por lo menos en el plano de las artes plásticas, era unificar el lenguaje artístico al servicio del poder hegemónico y desvincular el arte de cualquier contenido social y político, es decir, despolitizarlo. La abstracción, el lenguaje estandarizado se posicionó en contra de una de las escuelas de arte más fuertes en América Latina: el muralismo mexicano, que había tenido una gran influencia en los Estados Unidos. “El arte latinoamericano tenía que perder, paulatinamente, su identificación continental y nacional para entrar en el panteón del arte sin fronteras y, en este recorrido, el ejemplo a seguir, el paradigma, era la glorificada escuela de Nueva York, que había permitido a esa ciudad constituirse como nuevo centro hegemónico del arte de occidente, algo que, por otra parte, los artistas

latinoamericanos todavía no veían con la debida claridad” (Giunta, 2008: 253). La estrategia de internacionalización del arte latinoamericano sirvió, también, como estrategia de despolitización del arte a partir de las ideas de una nación americana unida, de la unificación de las muestras artísticas en un solo lenguaje. Más tarde esa misma estrategia funcionó como una nueva forma de exclusión de un arte latinoamericano que se tachó de copia deslucida del arte estadounidense.

El paradigma ideológico del desarrollo y la modernización estuvo presente no sólo en lo tocante al campo económico-político, sino también en el espacio cultural, académico e intelectual. A través de la idea *ahistórica* y *falaz* de que el desarrollo de los países latinoamericanos se daría por etapas, siguiendo la línea de desarrollo que habían tenido las naciones europeas, se pensó en una *ley de progreso* aplicable al arte, a la cultura, a la literatura y al periodismo. Asimismo estaban latentes otros procesos como el ingreso de las mujeres al mercado laboral, la difusión de las nuevas técnicas anticonceptivas o la disertación en torno de lo urbano, estas eran algunas de las formas de introducir la temática de la modernización en la vida cotidiana-cultural de los argentinos.

Hubo entonces una disputa fuerte que se ubicó en el terreno del arte y la cultura, una disputa ideológica y política que puso en crisis la dinámica del campo artístico-literario y obligó a los autores a posicionarse con respecto a la función del artista en la sociedad y mientras por un lado se ponían en marcha estrategias de despolitización del arte y cooptación de artistas, por el otro se establecían los programas estéticos y los parámetros *de vida* para ser un artista revolucionario, a la luz de dos figuras importantes; Jean-Paul Sartre y Fidel Castro:

“Ayer lloré mientras leía un reportaje de Sartre a Fidel Castro.

—Y si un hombre le pidiera la luna— le preguntaba Sartre.

—Si un hombre pide la luna —responde Castro— es porque tiene necesidad de ella.

Pensando en la participación de las cosas y de los hombres.

Una participación del ser. Simpatía.

Pero si yo tengo necesidad de ternura, y si no me la dan, tengo derecho a pedirla. ¿Tengo derecho? ‘Usted exige demasiado de los otros’, dijo O. un día. Pero qué hay que hacer. ¿Suprimir los propios deseos, las propias necesidades? Qué hay que hacer.” (Pizarnik, 2013: 348).

Esta entrada del diario de Pizarnik nos permite conectar varios elementos del análisis subsecuente. Dos de las figuras que se colocaron en posiciones centrales dentro del campo artístico-literario fueron: Jean-

Paul Sartre y Fidel Castro, ambos representan una síntesis de procesos históricos, ambos fueron puntos de partida para el establecimiento de nuevas reglas, formas y dinámicas de consolidación en estos campos, de distribución del capital cultural, y ambos fueron parteaguas para la politización del escritor y por ende la conformación del intelectual. Mientras Pizarnik habla de la ternura, mientras cuestiona la posibilidad de suprimir los propios deseos, mientras se pregunta qué se debe hacer con los propios deseos, es decir, mientras dialoga *con el adentro* de la obra, emerge la figura del intelectual latinoamericano, figura no apacible ni quieta, sino todo lo contrario, inmersa en contradicciones, disputas y tensiones, entre ellas, una de las más fuertes: ¿cómo escribir en una revolución? Y por supuesto, qué hacer con los propios deseos, deseos de escritura, forma, estilo o corriente estética, en una revolución. ¿Qué hacer con la propia práctica? El intelectual va a establecer un diálogo con el afuera de la obra.

2.3. Los intelectuales y el pensamiento *sartreano*

El escritor que escribe una novela es un escritor, pero si habla de tortura en Argelia, es un intelectual.

Edgar Morin, *Intelectuales: crítica del mito y mito de la crítica*, 1960.

Carlos Altamirano (2013) los nombra una tribu inquieta, mientras en su análisis Beatriz Sarlo habla de ellos como un estrato social entre la burguesía y el proletariado, y será justo en ese espacio intersticial donde desarrollen sus ideas, sus críticas y crisis. Lo cierto es que los intelectuales latinoamericanos invadieron la escena cultural, artística y política de la época de los sesenta. Fueron los ideólogos de la revolución, los artistas, escritores de la revolución y los críticos de la revolución. Tuvieron una fuerte presencia no solo en los espacios consagrados a ellos, como las revistas que emergieron por todo el continente; sino también en los espacios públicos, en los congresos y, como se dio en el caso de los artistas plásticos, en las calles y las fábricas.

Como intelectual podríamos entender al artista-escritor politizado, pero sin que por ello dejemos de ver las diferencias en los procesos. La politización de los artistas plásticos se consolidó y tomó más fuerza a partir de su vínculo con la clase trabajadora y su rechazo a las instituciones en 1968. Mientras los escritores para 1968 estaban experimentando ya un declive en la figura del intelectual y una ruptura en el gremio.

“El momento en el que el artista se convierte en intelectual, es decir, aquel en el que decide comprometer su práctica con la realidad política” (Gilman, 2013: 263). La figura del intelectual por

excelencia es la del escritor politizado, específicamente la del narrador. Esta centralidad e importancia del campo literario y de la figura del escritor (a pesar de que existieron procesos mucho más radicales de politización e intervención como en el caso de los artistas plásticos y los dramaturgos y actores teatrales), tuvo su raíz de origen en el pensamiento dominante de la época, el de Jean-Paul Sartre y su existencialismo: “Sartre era parte de la cultura de la época, de un conjunto específico de experiencias comunes. Es lo que Raymond Williams define como ‘estructuras del sentir’, es decir, la manera en la que vivieron determinada cultura, sus producciones y su público, la experiencia concreta en la que constituyen sus figuras semánticas” (Giunta, 2013: 335).

Su ideología del compromiso en relación a la literatura marcó una de las grandes pautas para definir y describir al intelectual como uno de los protagonistas de esta época signada por una reconfiguración del espacio político desde todos los sectores, incluyendo, por supuesto, el arte y la literatura. El compromiso sartreano consistía en analizar la función social de la literatura y del escritor, en un contexto, situación concreta. Como lo señalan Oscar Terán (2013), Andrea Giunta (2008) y Claudia Gilman (2013), en América Latina y sobre todo en Argentina, se leía a Sartre, se versaba sobre Sartre, se leía a Marx desde Sartre, se politizaba desde Sartre y se filosofaba desde Sartre⁶⁸. Sartre representó un parteaguas en la producción cultural de la época, sobre todo a partir de su libro “¿Qué es la literatura?”, traducido para la Argentina por Aurora Bernárdez. En “¿Qué es la literatura?” (1950), el filósofo francés define al intelectual, al escritor intelectual, su función social y la función social de la literatura. Fue tomado entonces como bandera de la izquierda intelectual latinoamericana para replantear, junto con lo emanado desde Cuba, los proyectos estéticos, los procesos artísticos y los programas literarios.

Sartre construye su ideología del compromiso y la visión del intelectual comprometido a partir de tres preguntas ejes: ¿qué es escribir?, ¿por qué escribir? y ¿para quién escribir? En ese sentido, el escritor-intelectual (es decir, el escritor politizado) sería aquel que se ha asumido como sujeto político capaz de intervenir desde su propio campo y con sus propios recursos. El intelectual sartreano es “el intelectual crítico que reivindica su autonomía respecto a los poderes y aparatos políticos” (Altamirano, 2013: 46), que se concibe en libertad, pero en una libertad situada:

la libertad del escritor es una libertad situada, como la de todos los hombres y sólo puede escribir en situación y dentro de una situación. ¿Cuál es su misión? Proporcionar a la sociedad una conciencia

68 En Argentina se leía a Sartre desde 1939. Para esa época, Pizarnik ya había leído las obras publicadas del autor.

inquieta de sí misma, una conciencia que lo arranque de la inmediatez y despierte la reflexión. Por eso el escritor está en ‘perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él procura romper. Porque el paso a lo mediato, que no puede hacerse más que por negación de lo inmediato, es una revolución perpetua’ (Altamirano, 2013: 45-46).

Un escritor que ha optado por “revelar el mundo” a los demás hombres; que escribe, como lo dice el filósofo, para que todos los hombres asuman sus responsabilidades; obrar de tal manera que nadie pueda ignorar al mundo ni posicionarse como inocente ante él, “en pocas palabras, se trata de saber de qué se va a escribir: de las mariposas o de la condición de los judíos. Y cuando se sabe de qué se va a escribir, queda por decidir cómo se escribirá. Frecuentemente, las dos decisiones se convierten en una sola, pero nunca la segunda precede a la primera en los buenos autores” (Sartre, 1950: 78). Dice Sartre: “Solo hay arte por y para los demás”, escribir para sentirse esencial en relación con el mundo, escribir para intervenir en el mundo, “cada obra literaria es un llamamiento”, que no puede dejar de pensarse ni de sustentarse sobre la relación dialéctica escritor-lector. “El autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y requerirla a fin de que haga existir la obra” (Sartre, 1950: 78). El acto de escribir es un acto que busca la libertad y es el lector quien abre y completa esa obra, “la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, de grado o no, queda usted comprometido” (Sartre, 1950: 89).

Quizá una de las frases que definen con mayor claridad la idea sartreana del compromiso es la que aparece en la presentación de la revista *Le Temps Modernes*: “El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también. Considero a Flaubert y Goncourt responsables de la represión que siguió a la Commune porque no escribieron una sola palabra para impedirla” (Sartre, 1950: 10). Frase que reviró, de alguna manera, en muchas de las reflexiones y análisis de la función del escritor en situación de revolución y generó tensiones en la reflexión en torno a la libertad del estilo de escritura.

El concepto de libertad en Sartre es traducido como una *búsqueda de esa libertad* y remite a la no aceptación de determinismos del ser, el ser humano no es malo por naturaleza, ni tendiente al bien. La esencia de los hombres se conforma mediante sus actos. Los intelectuales críticos encontraron atracción en las corrientes filosóficas francesas comandadas por Sartre, la figura de Sartre, como lo señala Terán (2013) es fundamental para entender los rasgos de la cultura argentina de esa época. El proyecto literario que emprendió la franja crítica estaba sustentado precisamente sobre la ideología

sartreana, sobre su teoría del compromiso y el programa que debería seguir una literatura del compromiso, una literatura ligada nuevamente al mundo social y concebida como reveladora de la realidad, ese era el proyecto que buscaba seguir, por ejemplo, la revista “Contorno”, comparada por su director Rodríguez Monegal con “Los Tiempos Modernos”. Del intelectual: “no solo sus palabras sino también sus silencios lo responsabilizan” (en Terán, 2013: 59). Una literatura que busque la impugnación de lo social, de las normas sociales, dice Sartre: “Y el objeto literario, aunque se realice a través del lenguaje, no se halla jamás en el lenguaje; es, al contrario, por naturaleza, silencio e impugnación de la palabra” (Sartre, 1950:73). Mientras esta última consigna que aparece en el apartado de “¿Para qué se escribe?” enmarca uno de los grandes debates de la época: “Llega el día en que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario entonces que el escritor tome las armas” (Sartre, 1950: 89), esa era la idea latente, aceptada, reconocida y discutida en el campo literario de la época de los sesenta.

“El sartrismo proporcionó toda clase de garantías teóricas al papel transformador del escritor-intelectual: especialmente el Sartre de ‘¿Qué es la literatura?’ Acercó las aspiraciones políticas de los intelectuales con sus preocupaciones profesionales. Fu Sartre quien forjó la noción de compromiso, que sirvió de fundamento a la conversión del escritor en intelectual” (Gilman, 2013: 72). Parte de la difusión y de la aceptación que tuvo Sartre en América Latina tuvo que ver con su temprano acercamiento a la Revolución Cubana y la difusión que le dio en Europa como antes había hecho con los movimientos de liberación de las colonias africanas. Recordemos además que fue Sartre quien prologó uno de los libros más famosos de la época *Los condenados de la tierra* de Fanon y, por supuesto, “no se puede olvidar que ante la pregunta de algunos de sus compatriotas sobre cómo ejercer el compromiso, Sartre respondió, a su regreso de Cuba: ¡Vuélvanse cubanos!” (Gilman, 2013: 73).

El pensamiento sartreano no era sólo un parteaguas para pensar la literatura y su función social, al escritor y su vínculo con la vida política, su práctica, su acción, también representaba un programa de vida para el intelectual comprometido: “Con su rechazo del premio Nobel, que se le otorgó en 1964, Sartre también indicaba un camino a seguir respecto de las instituciones de consagración tradicionales, al tiempo que realizaba un gesto supremo de independencia respecto de la Fundación Nobel para responder a las políticas de enfrentamiento entre instituciones en la época” (Gilman, 2013: 73). Así, “el compromiso implicaba una alternativa a la afiliación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición de intelectual como la posición desde la que era posible

articular un pensamiento crítico. De este lugar simbólico del intelectual como conciencia crítica, muchos de los escritores del período fundaron su legitimidad” (Gilman, 2013: 73).

Situado en América Latina el escritor comprometido, es decir, el intelectual, reafirmó su compromiso con la revolución de los pueblos latinoamericanos y con la Revolución Cubana⁶⁹ como motor de la cultura. Se diseñó entonces un debatido programa estético, se enarbolaron figuras que representaban los ideales políticos, culturales y hasta artísticos: la figura del guerrillero, enaltecida por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara⁷⁰; se consolidó un espacio desde dónde escribir, un espacio físico y/o simbólico: Cuba y América Latina; una institución que representó la consolidación de la intelectualidad latinoamericana: Casa de las Américas; se estableció un frente de discusión, combate y debate: las revistas; se eligió a un *lector potencial*: el pueblo; a un enemigo general: el imperialismo estadounidense. Esto dio lugar a "un militante antiimperialismo, que propició la búsqueda de la articulación de la Argentina con Latinoamérica y la desconfianza ante los datos provenientes de la cultura europea” (Terán, 2013: 139). De tal modo que "el antiimperialismo se convirtió así en una idea-fuerza, y la apelación a los designios imperiales sirvió como funcional fundamentación para explicar todos los males latinoamericanos” (Terán, 2013: 171).

A partir de estos parámetros la emergencia del intelectual se acompañó de una impugnación y autocrítica constante sobre todo a los orígenes burgueses de la cultura y la literatura. Así Cortázar, por ejemplo, dirá:

Y de golpe se produjo la Revolución Cubana y a mí me atrajo, y busqué la manera de ir, de conseguir entrar, que no era fácil y, de golpe, eso fue: ahí me caí del caballo. Porque por ejemplo, las manifestaciones peronistas en Buenos Aires me producían espanto; y yo me encerraba en casa y escuchaba una sonata de Mozart (...) Bueno, pues de golpe, en La Habana, asistí a una inmensa

⁶⁹ Como Terán señala: “Incluso se tornó natural en esos años esperar que Cuba proporcionara hasta una estética revolucionaria al mismo tiempo que sobre la intelectualidad comenzó a operar un nuevo tipo de exigencia medida por una culpabilización hacia quienes no apoyaban al menos la nueva estrategia revolucionaria fundada en la lucha armada, dado que la transformación debía ser tan radical como violenta” (Terán, 2013: 186).

⁷⁰ La literatura Sartreana colaboraba en las ideas contra la burguesía. Los burgueses se representan en su libro “La náusea” como prototipos del conformismo. “Mientras la narrativa de Cortázar también se pronunciaba por la desvalorización de esa figura social para mejor exaltar la del revolucionario comprometido encarnado una vez y para siempre en la curva vital del Che Guevara”(Terán, 2013: 107-108). “En vez del héroe existencialista, la impugnación a estas vidas sin horizonte de la burguesía y de las capas medias pudo ser retomada por la franja denunciante también de esa imagen de la mediocridad tan presente en la narrativa de Arlt, y en rigor en una larga tradición cultural argentina” (Terán, 2013: 108). La burguesía latinoamericana era representada como parasitaria y en clara agonía ante la idea latente de la pronta caída del capitalismo.

manifestación —y cuando dice inmensa está claro que quiere decir inmensa—, donde Fidel hacía un discurso, y allí me sentí profundamente feliz, en aquella especie de comunión. Y me dije: hombre, lo de Buenos Aires me causaba espanto, esta congregación de gentes del pueblo, y aquí me siento identificado. A partir de ahí, la autocrítica continuó de forma encarnizada” (Cortázar en Bernárdez y Álvarez, 2014: 84).

La cita de Cortázar enmarca un clima general que vivieron los intelectuales a partir de Cuba y el llamado fidelista. El intelectual latinoamericano debía criticarse a sí mismo, reconocer sus privilegios y partir de ahí para afianzar su compromiso y posicionamiento político, teniendo como frente de lucha la escritura, en ese sentido, la declaración que hace John William Cooke en 1964 en una Universidad es ilustrativa: “El intelectual revolucionario es aquel que no concibe el acceso a la cultura como fin en sí mismo ni como un atributo personal, sino como una ventaja que un régimen injusto pone al alcance de unos pocos y sólo tiene justificación en cuanto parte de este conocimiento sea compartido por las masas y contribuya a que estas enriquezcan su conciencia de la realidad en cuanto pueda transformarse en acción revolucionaria” (en Terán, 2013: 203).

El intelectual latinoamericano impugnó su propia práctica una y otra vez; su reflexión fue hacia adentro de su obra, de su labor, de su proyecto estético y hacia afuera, hacia a los sucesos que movían y conmovían a la *emergente* América Latina.

Yo trato de analizarme y autocriticarme de la manera más lúcida en ese terreno, porque es un terreno muy peligroso, en el que montones de gentes se fabrican buenas conciencias con excesiva facilidad. Y lo que sucede es que yo no podría escribir una novela ahora sí, mientras lo estoy haciendo, abro el periódico y me encuentro con que está sucediendo una cosa en Chile, en Uruguay o en Argentina; una injusticia entre la cual yo puedo tener una intervención de alguna eficacia, aunque sea una eficacia mínima, porque no me hago ilusiones respecto a los poderes de la literatura y la palabra. Pero ¿tú sabes lo que significa para mí el hecho de que, después de una ofensiva de telegramas, cartas, artículos, presiones sindicales, de todo, se consiga que sea puesto en libertad un individuo que iba a ser ejecutado o que estaba siendo torturado? Esto justifica una vida. Si yo sigo, y seguiré, en este terreno es un poco por la recompensa de tipo humano. Porque, bueno, después puedo escribir un cuento sin sentirme tan desdichado, sin sentirme con tan mala conciencia.

Julio Cortázar, *El camino de Damasco*, 1982.

2.3.1. Intelectual latinoamericano: capital cultural, capital político

Yo era un joven pequeño burgués europeizante, a quien le molestó profundamente esa ola del peronismo de la época, que consideraba de una profunda vulgaridad —y dice profunda con tal énfasis que se adivina la hondura de su pasada repugnancia— y qué invadió Buenos Aires cuando la gente del interior, llamada por el levantamiento de masas que hizo Perón, se volcó en la ciudad. Porque aparecieron los que nosotros llamábamos cabecitas negras, es decir, toda la gente de piel oscura.

Julio Cortázar (en entrevista), “El camino de Damasco”, 1982.

“En cuanto a Cortázar y a Paz. Cortázar está sumamente politizado desde hace un tiempo. Por lo tanto, si quieres que te responda, escríbele en términos de rebelde enamorado de Cuba mezclado con algo de Rimbaud y sobre todo Lautrémond. No me estoy burlando de Cortázar, a quien tanto quiero, pero no creo en sus dotes políticas (ni seguramente él tampoco a pesar de sus esfuerzos por engañarse)” (en Bordelois y Piña, 2014: 289). De esta forma le escribía Alejandra al escritor Antonio Beneyto y se posicionaba frente al proceso de politización que estaba emergiendo en la literatura latinoamericana, aludiendo además a uno de los grandes representantes de esa intelectualidad, Julio Cortázar, cuya figura sirve para ejemplificar la turbulencia del campo, su disparidad, sus disputas y tensiones. Es interesante, aunque el tema excede a este trabajo, la comparación entre estas dos figuras quienes estuvieron bastante cerca estéticamente hablando y que se posicionaron de formas peculiares en el campo. “Un poema político, por ejemplo, no sólo es un mal poema sino una mala política” (Pizarnik, 2002: 308), declaraba Alejandra y en esa misma línea afirmaba que los problemas urgentes le competían a economistas, sociólogos y políticos: “Nada me obliga a leer a los burdos y folletinistas que se amparan, temerosos, en presuntos deberes fantasmas de índole política-histórica para mejor escamotear el compromiso central de todo escritor, aquel que asumió Kafka, por ejemplo, aquel que no pudo asumir Simone de Beauvoir, por ejemplo” (Pizarnik, 2002: 308). Es ilusorio pensarla como separada del mundo social y no ubicar que ese *distanciamiento* representó su posición frente a la poesía. En una entrada de su diario reflexiona: “Comienzo a darme cuenta. La economía existe. La política existe. Todo eso existe a causa de que yo no puedo pasarme el día leyendo y haciendo poemas. Pero aún me parece tan absurdo, tan irreal que yo tenga que trabajar para vivir” (Pizarnik, 2014: 388), hay ahí una puesta en crisis de la idea del trabajo productivo y el trabajo poético.

Mientras Pizarnik se posicionaba, por lo menos en sus pocas declaraciones y entrevistas, como defensora de una poesía pura, los intelectuales tenían una línea de discusión que abarcaba diversas

temáticas y que se desarrollaba en los numerosos congresos a los que acudían. Entre las temáticas que se abordaban estaban: el lugar del intelectual en la sociedad, las interferencias de la política en el arte, el poder político de los intelectuales en Sudamérica, la posición de los intelectuales hacia Estados Unidos y hacia Fidel Castro y la Alianza para el Progreso

Los acontecimientos, la necesidad impostergable de asumirse en la historia, han hecho del artista un ser total, político —comprometido o cómplice, pero en ningún caso ajeno al mundo en que vive—, articulado, como cualquier otro, a la vertiginosa humanidad que hoy [en África, en Cuba, en Argelia, en la España del silencio [...]] peligrosamente juega su destino al azar de un futuro hermoso.' Editorial de *El Grillo de Papel* (en Terán, 2013: 138).

Los sesenta también significaron la conformación de las nuevas izquierdas que, por lo menos en el caso argentino, como lo señala Óscar Terán (2013), surgió entre 1956 y 1966, teniendo como base la lectura marxista: “la expansión del marxismo era un fenómeno mucho más amplio que el esperable, dentro de la izquierda lo va a señalar de modo destacado la incidencia del mismo sobre el área católica. La radicalización de un sector de la intelectualidad de esta procedencia configura uno de los momentos distintivos de la década de 1960”, además se introdujeron los textos de Gramsci, lo cual “implicó también, uno de los puntos de ruptura de los jóvenes intelectuales con el partido comunista y abrió debates como el de la objetividad-subjetividad. Mientras Sartre declaró al marxismo ‘la filosofía insuperable de nuestra época’ (Terán, 2013: 151) y asumió que ante la “imposibilidad” del marxismo de subsanar el terreno de la subjetividad, su existencialismo funcionaba como “un saber parásito” que tendía un puente hacia el marxismo.

Se presentó un cambio de paradigmas, de puntos de partida para interpretar la historia latinoamericana y la de cada uno de los países latinoamericanos, un foco que no sólo movía las significaciones sino las formas de producción de esas significaciones: intelectualmente se estaba contra el estatismo y la determinación de la historia, en cambio se pensaba en la voluntad y en la teoría de la dependencia. De ahí mismo partía la increpación a las prácticas intelectuales: “Crecía con ello también la conciencia de que toda actividad puramente intelectual estaba condenada a sufrir las consecuencias de un proceso del que más valía la pena ser actor, y se fortalecía la concepción de que la política y actividad intelectual debían marchar estrechamente unidas” (Terán, 2013: 193). Ya lo señalaba David Viñas: “La literatura y la cultura argentinas en su última y más profunda instancia es un asunto político.” (en Terán: 2013, 193).

El papel de las izquierdas cumplió la función de *constructora* de una identidad de intelectual enraizada en América Latina en la Revolución Cubana y, por ende, en la izquierda revolucionaria. Escritores como Carlos Fuentes afirmaban que la inteligencia de la época estaba ubicada a la izquierda. Es importante anotar que la izquierda no fue un bloque homogéneo, para el caso específico de Argentina debemos reconocer al “movimiento peronista” en su complejidad y la fracción peronista de izquierda. Esta consolidación de las izquierdas vio emerger lo que autores como Juan Bozza (2001: 136) denominan Peronismo Revolucionario, “una fuerza social en avanzado estado de unificación, mayoritariamente juvenil y estudiantil, cuyo proceso de radicalización y movilización la habían convertido en el principal factor que aceleró y coronó la vuelta del líder al país y al poder”. Potencializado por el vuelco derechista del gobierno de Frondizi, por la decepción de los sectores peronistas y la declinación del nivel de vida de los trabajadores, el movimiento tiene en Jhon William Cooke a uno de sus más importantes representantes. Cooke consideró al peronismo como la expresión más completa de nacionalismo popular, asumiendo una posición antimperialista y alejándose del nacionalismo elitista, ubicó el lugar del peronismo en la izquierda. “Referente de este espacio de convergencia entre peronistas combativos y marxistas, cuna del temprano activismo de la Nueva Izquierda, Cooke fue elegido representante de la delegación argentina que participó en las conferencias de la OLAS y de la Tricontinental, realizadas en Cuba, en 1966 y 1967; las coordinadoras internacionales más representativas que preconizaron la lucha armada y la ‘guerra revolucionaria prolongada’” (Bozza, 2001: 138).

El Peronismo Revolucionario buscaba pensar a la experiencia de la resistencia peronista con la Revolución Cubana y veía en ambas experiencias dos modalidades nacionales de la lucha revolucionaria continental que estaba gestándose.

En este clima, en sus cartas a León Ostrov, Pizarnik habla de los ataques y críticas que recibió por su trabajo en revistas consideradas de derecha: “Sigo trabajando en Cuadernos. Angustiada un poco de trabajar en una revista reaccionaria políticamente y tener que justificarlo ante mis amigos marxistas y fidelistas que por supuesto no trabajan en ningún lado. Anduve tan temerosa de complicaciones políticas que en algún momento dado pensé en dejar todo y retornarme chez moi” (Ostrov, 2012: 76). “La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual.” (Gilman, 2013: 58). Como lo plantea Claudia Gilman (2013), el intelectual estaba convencido de tener un papel indispensable en los procesos revolucionarios, estaba convencido de que debía ser un agente importante en el proceso de transformación radical de la sociedad, especialmente del Tercer Mundo.

Es entonces cuando los artistas adquieren no sólo un capital cultural importante, sino un poder político, en el sentido de poder de intervención en los asuntos sociales dentro y más allá de su campo de acción. Los intelectuales adquirieron un capital cultural resultado de, entre otras cosas, la marginación recibida desde el Estado y del cuestionamiento a lo social y al poder político dominante. “Por algo, muchos fueron los teóricos de la política que reflexionaron, con criterios más o menos abstractos, más o menos pragmáticos, sobre el carácter de la literatura y los servicios que podía prestar o negar a la causas políticas. De los juicios entablados contra Gustav Flaubert, Charles Baudelaire, D. H. Lawrence y Allen Ginsberg hasta la condena a muerte contra Salman Rushdie, la desaparición de Haroldo Conti y Rodolfo Walsh en manos de la dictadura argentina, la censura y control de los discursos literarios prueban la influencia que el poder político atribuye a la literatura” (Gilman, 2013: 71).

La Segunda Declaración de la Habana seguía marcando la posición que debía tener el intelectual frente a los acontecimientos sociales: “La actual correlación mundial de fuerzas y el movimiento universal de liberación de los pueblos coloniales y dependientes señalan a la clase obrera y a los intelectuales revolucionarios de América Latina su verdadero papel, que es de situarse resueltamente a la vanguardia de la lucha contra el imperialismo y el feudalismo” (Fidel Castro en Gilman, 2013: 60). Al intelectual, a través de los discurso expresados por toda América Latina, se le asignó la función de articulador de la totalidad de la experiencia social, que el capitalismo había fragmentado; el intelectual debía pensar al arte, la política, el orden económico, la ciencia, la condición natural como componentes todos del proceso histórico. Además, “su capacidad de rebelarse contra el sistema estaba probada por el hecho de que las clases gobernantes consideraban al intelectual un agitador, un utópico y un subversivo. Por su formación y tradición históricas, se consideraba al intelectual como quien podía aplicar mayores esquemas racionales a su elección” (Gilman, 2013: 61). Era responsabilidad de los intelectuales, entonces, el análisis de la realidad social.

Desde Cuba se organizaban Congresos de escritores y artistas cubanos y latinoamericanos, cuyo principal eje de análisis y discusión era la relación política-arte, modificando la relación que mantenían con su propia práctica. El artista intelectual era definido por su relación política con lo social. Por su intervención en el análisis y transformación de la situación social en el contexto latinoamericano. El artista asumió una posición pública y al arte como un frente de lucha, un frente desde donde intervenir en el campo socio-político, socio-cultural y artístico, con miras a lograr una transformación social. “Cuando se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y demuestran una voluntad de intervención en la escena

pública a fin de incidir en el orden establecido, los artistas se reconocen como intelectuales y, en ese reconocimiento, incluyen también sus prácticas estéticas específicas” (Giunta, 2008: 264).

Giunta habla de poner al arte en función de la política, que trajo, entre varios otros, el debate sobre la forma y contenido, tanto en las artes plásticas, como en el cine y la literatura. Y la puesta en crisis de normas y formas que regían el campo literario, la puesta en crisis de las posturas de los escritores. Sin embargo, más allá del arte en función de la política, lo que también quedaba claro en esta época de transformación era que el arte podía pelear con sus propios recursos, metáforas y colores, podía ser un arte revolucionario y en favor de la revolución. Por eso en una época en la que era latente el sentimiento de una pronta revolución para los países latinoamericanos, para los sectores oprimidos y en general para el llamado tercer mundo, los artistas vieron al arte no como una expresión de la revolución “sino como un detonante, un motor más de la misma” (Giunta, 2008: 264).

A lo largo de los años sesenta y setenta la política constituyó el parámetro de legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual. Esta conversión de escritor en intelectual es el resultado de varios procesos: la dominación del progresismo político en el campo de las élites culturales; la hipótesis generalizada acerca de la inminencia de la revolución mundial; el debate sobre los “nuevos sujetos revolucionarios” que intentaba pensar qué nuevos actores sociales llevarían a cabo la transformación radical de la sociedad — como, por ejemplo, los intelectuales, los estudiantes, los jóvenes, los negros y, según las distintas regiones de América Latina, otras diversas figuras de la clase revolucionaria (proletariado urbano, proletariado rural, campesinado, etc.)—; la voluntad de politización cultural y el interés por los asuntos públicos. (Gilman, 2013: 29)

Uno de los postulados de esta transición del escritor a intelectual, incluía el que el escritor incomodaba a los poderes a través de la palabra, conformando lo que Gilman (2013) denomina una “ideología de la escritura”: “toda palabra es peligrosa”, en tanto Carlos Fuentes planteaba que toda palabra que anunciara un acto real y que rompiera el nuevo encantamiento de consumo sería considerada por los opresores como una palabra enemiga. Se colocó al Estado como la contraparte natural del escritor y, por su parte, Vargas Llosa caracterizó a la literatura como un símbolo de inconformidad y rebelión. El carácter oposicional del arte, ese potencial transgresor, se hizo más latente durante la época.

2.3.2. Las revistas como escenarios de las disputas

Una de las características que conformaron al intelectual latinoamericano de la época de los sesenta fue, sin duda, la ocupación del espacio público, un espacio fuera y más allá del libro. En ese sentido, el espacio por excelencia lo ocuparon las revistas que emergieron por toda Latinoamérica y que funcionaron dentro de la dinámica de consagración de los autores, de la difusión y conformación de la literatura latinoamericana y como parte de la estrategia de internacionalización del arte latinoamericano. Alejandra Pizarnik colaboró en su posición de poeta en revistas como *Sur*. También fue publicada en Venezuela, México y Bolivia y a través de las revistas difundió su diario y varios poemas. Pizarnik también formó parte del comité de corresponsales de *Les Lettres Nouvelles*, como se lo dice a su amigo Antonio Fernández Molina en una carta fechada en 1967, donde además le cuenta: “te envío, para *Son Armadans*, los poemas que más cerca están de mí. Casi los destino a *Sur* pero prefiero S.A. Claro es que son inéditos absolutamente (ni siquiera los mostré a nadie) a diferencia de algunos de los para *Poesía Española* que ya aparecieron en Venezuela (...) Te agradezco el trámite con P. Española al tiempo que lamento que no se propague más esta revista entre nosotros. Y a propósito, que opinión te merece la *Estafeta literaria*? ¿Qué fama tiene en España? Aquí –en mi casa– apareció un enviado de ella por culpa de un número que dedicará a la poesía argentina” (en Bordelois y Piña, 2014: 255). Podríamos rastrear, a través de las cartas de la poeta, el entramado de relaciones que formó gracias a las revistas.

Las revistas fueron el espacio donde los artistas se consagraron unos a otros y donde se difundieron los saberes de esa Latinoamérica posicionada en la lucha política por el espacio cultural y artístico. “La revista político-cultural fue, en ese tiempo, un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, puesto que supuso la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia” (Gilman, 2013: 22). Las revistas acapararon el escenario público de los escritores, el nacimiento y declive de las revistas tenían implicaciones políticas, como en el caso de *Nuevo mundo* y las impugnaciones que cargó por parte de la izquierda revolucionaria al ser considerada una publicación de derecha y al servicio del imperialismo estadounidense. Fue en las revistas latinoamericanas⁷¹ donde se conformó el conocimiento intelectual, donde se vertieron las ideas de la revolución, siempre en disputas y donde se pensó y consagró (por lo menos en un sentido) un arte desde América Latina:

La conformación de la red Latinoamérica de revistas corroboró hasta qué punto los sujetos políticos se constituyen en el plano discursivo: ellas fueron uno de los escenarios donde los escritores se ratificaron como intelectuales, además de servir a la difusión de los autores y textos latinoamericanos de la época.

⁷¹ Como *Marcha*, *Siempre*, *Primera Plana*, etc.

La cantidad de revistas surgidas por entonces (de corta o larga vida, según los avatares de la política y las posibilidades de financiamiento) no es un dato menor. En tanto las revistas surgían, incesantemente, la actividad de puesta al día y actualización del estado de la producción literaria continental fue una de sus preocupaciones constantes. Los mecanismos de consagración buscaron renovación del canon latinoamericano entre los autores del momento. En las revistas puede rastrearse el proceso constante de reevaluación de la producción existente y el intento por construir una tradición partiendo de criterios estéticamente modernos, que acercaban el horizonte del modernismo y las vanguardias y rechazaban los telurismos, folklorismos y nativismos requeridos para América Latina por suerte de visión internacional del trabajo artístico que entonces se impugnó (Gilman, 2013: 77).

Gilman (2013) habla de las revistas como un modo de intervención. Un espacio que colaboró en la conformación discursiva de ese sujeto político re-emergente: el escritor intelectual. Y fue en las revistas desde donde se consolidaron las redes de aquellos colectivos que surgieron con mayor radicalidad política y que buscaron enlazarse ya no con sus pares sino con la clase revolucionaria, guiados bajo la firme convicción de que las misiones revolucionarias nacidas desde la práctica intelectual debían articularse con la clase trabajadora⁷².

Y por ese peso e importancia fueron también un terreno de disputa: el descubrimiento de revistas financiadas por la CIA entre 1964 y 1966, desató polémicas entre los escritores, pues develaba cómo Estados Unidos emprendía sus estrategias de vigilancia cultural sobre América Latina y de cooptación de artistas para combatir la expansión del comunismo. Mientras el ala católica y conservadora supo que si quería ser partícipe de la disputa en el campo intelectual tenía que hacerlo, también, a través de las revistas, donde se difundió su férreo antimarxismo.

En ese sentido el caso de la revista *Cuadernos* nos resulta interesante de analizar. Cuadernos, era el órgano del “Congreso por la Libertad de la Cultura”, una de las revistas emergidas desde la estrategia estadounidense. En sus números se discutía el denominado “problema cubano”. Uno de los objetivos, como lo declara Gilman (2013), era discutir las formas de dismantelar el entusiasmo de los intelectuales por la Revolución Cubana y las consecuentes modificaciones y replanteamientos de la práctica intelectual que aquella había traído consigo. En el número 47 se publica la “Declaración sobre Cuba”,

⁷² “La publicación cordobesa ‘Pasado y Presente’ [por ejemplo], se presenta como una generación surgida en la intersección de una circunstancia histórica en que las fábricas del sector automotriz estallaban en huelga, aludiendo a que la revolución podía emprenderse también en el sector urbano (...) se trata de una nueva generación adscripta al marxismo en una época de revoluciones y plenamente consciente de la necesidad de confluencia con la clase obrera” (Terán, 2013: 229).

con una crítica al proceso cubano, declarando a la isla como un satélite de la Rusia Soviética y de la China roja, mostrando una latente preocupación ante el supuesto objetivo de hacer lo mismo con el resto de los países de América Latina: “Los miembros de las asociaciones iberoamericanas del Congreso por la Libertad de la Cultura se dirigían a los hombres libres del mundo y en particular a los intelectuales para que movilizaran todas sus actitudes críticas para el examen serio y objetivo del hecho cubano al cual en ningún momento se le daba el nombre de revolución” (Gilman, 2013: 107). Fue en este punto cuando inició la discusión en torno a dos conceptos esenciales: el intelectual libre versus el intelectual revolucionario, entendiendo al intelectual libre como aquel que realiza su obra artística libre de ataduras sociales, la vieja idea del arte por el arte, el objetivo de esta revista como de otras y de las estrategias emanadas desde Estados Unidos era despolitizar el arte y reposicionar la idea de una práctica artística desvinculada del contexto social y de los otros campos de análisis social. Sin embargo *Cuadernos* feneció en junio de 1965, “ninguno de los nombres de sus colaboradores estaba ni volvería a verse en los años siguientes en ninguna posición importante. La revista pertenecía a la vieja guardia liberal y no tenía público ni buena reputación” (Gilman, 2013: 107).

La mención de revistas como *Cuadernos* es importante en este trabajo porque precisamente en sus cartas a León Ostrov, en las que Pizarnik retrata su vida parisina y plasma sus críticas al entorno artístico del que formó parte, la poeta cuenta la anécdota de su trabajo en *Cuadernos* y del ataque que sufrió por dicho empleo, revela su posicionamiento ambiguo en un campo que en ese momento exigía de los artistas e intelectuales un posicionamiento claro y rotundo ante la situación político-social de América Latina y a la vez retrata algo que será constante: el choque entre su proyecto estético y las dinámicas del mundo social.

Ese trabajo de Pizarnik no representó necesariamente una posición de derecha en el contexto, a través de sus declaraciones expresa un claro malestar ante las publicaciones de la revista, pero sí representó una posición ante el arte, su defensa de la idea del arte por el arte, un arte puro, libre de posicionamientos políticos. El trabajo de *Cuadernos* le significó un sostén material, mientras su verdadero trabajo, en el sentido de construir, reconstruir, alimentar, era la poesía. Asumía su trabajo poético como independiente de aquellos otros que realizaba para sostenerse económicamente, como su trabajo en el diccionario Larousse, en las traducciones, su labor de reportera o de cuidadora de una niña; experiencias todas que alimentaron su crítica a una mecánica que le robaba no sólo horas valiosas para su trabajo poético, sino horas de vida. Subsumir la vida al trabajo asalariado. Dice la poeta: “Trabajo un poco en *Cuadernos*, donde corrijo pruebas de imprenta 4 horas por día y también colaboro, a veces, en

la enciclopedia Larousse. *Cuadernos* es una revista muy horrible de manera que mi contacto con ella es exclusivamente administrativo. A penas consiga algo mejor me cambiaré de sitio de trabajo” (carta a Antonio Requeni, 17 de noviembre en Bordelois y Piña, 2014: 63); en una carta a León Ostrov, escribe: “Además, comenzaré a hacer un poco de crítica poética para *Cuadernos*. Al diablo las ideologías. No estoy dispuesta a morir de hambre en homenaje a los intelectuales de izquierda” (Carta 18, en Ostrov, 2012: 85). En otras cartas expresa su preocupación por la crítica de sus amigos de izquierda. Esta no fue la única de sus actividades que recibió críticas por parte del ala intelectual.

Es pues en este marco que surge la discusión del “intelectual como problema”. Un problema no sólo para el imperialismo que los veía como difusores del marxismo, de la Revolución Cubana y del comunismo; sino también para la izquierda revolucionaria, que pensaba que el intelectual podía dejarse seducir por la políticas norteamericanas dirigidas a cooptarlo, “en segundo lugar, el éxito literario podía hacerle creer que la legitimidad de su discurso, sancionada por anónimos lectores a modo de plebiscito, se sostenía en su propia individualidad; y en tercer lugar, podía o no elegir libremente el camino de la revolución y el sacrificio y demostrar cómo daba contenido a un progresismo hasta entonces sólo proclamado” (Gilman, 2013: 129).

En ese sentido, el devenir del artista en intelectual también implicó una suerte de programa de lo que significaba ser un intelectual, que iba desde colocar a la novela en el caso de la literatura como uno de los géneros de intervención más importantes, la autocrítica constante y el reconocimiento de privilegios, hasta la condena pública de quienes pisaban Estados Unidos.

2.3.3. Disputas (e) intelectuales

No se puede hablar de una suerte de homogeneización del campo literario, en Argentina, por ejemplo, el grupo de la revista *Sur* hacía importantes declaraciones para defender la idea del arte por el arte o la idea de la literatura como sector exclusivo. Ejemplo de ello son las declaraciones de Victoria Ocampo en torno a la distribución de *Rayuela* entre la clase popular, donde además habló fuertemente de la relación literatura y política:

En junio de 1963, la propia Victoria Ocampo vuelve a utilizar este tipo de referentes para argumentar –en años invadidos por los acontecimientos políticos– en favor de un distanciamiento entre política y sabiduría que rescate la serenidad de esta última en desmedro de la para ella inútil querrela de la política. Años después proseguirá su protesta ante un mundo que ahora “ha puesto al alcance de un público ampliado objetos culturales hasta hace poco patrimonio de las élites, como esas obras de Cortázar que son

adquiridas por el vulgo cuando en realidad se trata —dice— de un autor para minorías, no para lectores a quienes ha de aburrir fabulosamente” (Ocampo, en Terán, 2013: 130).

La defensa de la élite literaria y la disputa vigente del arte por el arte y el arte con compromiso social que ya Sartre debatía desde *¿Qué es la literatura?* Se configuró desde *Sur* y desde la figura tan polémica y representativa para la cultura Argentina de Victoria Ocampo.⁷³ Pero fue una disputa que por lo menos en un momento específico ganó la izquierda marxista, pues con la aparición y consolidación de *Casa de las Américas* también se consolidó un espacio para la proyección cultural, literaria y artística en vínculo con la política, y era ahí donde Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes y Carpentier comenzaron a colaborar con más frecuencia que en *Sur*: “Sin duda, no se trataba solo de preferencias estéticas, ya que a través de estas selecciones se debatía el lugar mismo del intelectual en una sociedad en proceso de modernización, y ante la cual el escritor debía para *Sur* permanecer en una suerte de exilio interior para no verse contaminado por los efectos negativos de la creciente mistificación” (Terán, 2013: 131). *Sur* era atacada entonces por la izquierda cultural por su defensa férrea de la elitización de la cultura, en un momento en el que la Revolución Cubana devolvía su lugar histórico a lo popular, al pueblo, a los pueblos latinoamericanos y que cuestionaba más fuerte que nunca los privilegios de clase de los intelectuales.

A principios de 1961 y fines de 1965, de nuevo Victoria Ocampo definirá el lugar estético y político de su publicación en un mundo ‘devoto de la vulgaridad’ que corroe toda empresa aristocrática, mientras lamenta —con una entonación de férrea defensa de la especificidad de la tarea intelectual— que su revista resulte blanco de críticas provenientes tanto de la izquierda como de la derecha: ‘Se sabe que el escritor no escribe para el proletariado, ni para la oligarquía, ni para la burguesía [...] El escritor escribe. El pintor pinta. Y todo depende de que lo haga bien o mal. Una aristocracia (no de la sangre o del dinero) lo comprenderá’ (Terán, 131)⁷⁴

Victoria Ocampo hacía una defensa sin cesar de los privilegios de clase de los que en algún tiempo habían gozado los escritores, un privilegio que conformó durante un largo periodo histórico el capital cultural de los artistas burgueses y que en los sesenta fueron profundamente cuestionados. Y es quizá en ese sentido que se posicionó Pizarnik, con menos tintes políticos y de clase y más poéticos, defendiendo

⁷³ Cabe señalar la importancia que tuvo la relación de Pizarnik con Silvina Ocampo, hermana de Victoria.

⁷⁴ “Casi cinco años más tarde, insiste [Victoria Ocampo]: ‘Sur ha trabajado por ayudar a los escritores de que habla Eliot, como para formar esa élite de lectores a que se refiere Lauglin, en las letras como en todas las artes, no se puede pretender que la masa (para emplear el vocabulario de nuestro tiempo) esté en condiciones de comprender de buenas a primeras y de acoger con entusiasmo la obra de un creador, que forzosamente, desconcierta” (Terán, 2013: 131-132).

no el arte en general sino la poesía, su poesía, como un espacio abstracto y solitario fuera del mundo social, intentando defender ella misma su práctica poética, sin que pudiera aislarla, como en sus mejores metáforas, del mundo y su dinámica.

La figura del intelectual nunca había simbolizado tanto, como en América Latina durante la época de los años sesenta. En este contexto Alejandra Pizarnik se relacionó con muchos escritores y artistas intelectuales, pero ella misma se declaró apolítica, dentro del marco descrito ella construía una vida volcada al arte. Seguía pensando en la bohemia, los cafés literarios, las fiestas donde se discutía sobre los clásicos europeos y sobre los nuevos poetas argentinos. Venti⁷⁵ (2007) describe que para esa época Pizarnik podría encajar en una línea de corte metafísico, junto con otros pocos escritores. Vivió el sueño parisino que tanto describe en sus diarios, esas ansias de viajar a la capital francesa en la búsqueda de su consolidación como escritora. Estando ahí colaboró en la revista *Les Lettres Nouvelle*, donde conoció a Cortázar y para 1961 a Octavio Paz, dos pilares de su carrera. En París su producción literaria fue fructífera (tal y como ella lo había previsto en sus diarios y cartas), publicó *Árbol de Diana y Los trabajos y las noches*. Fue ahí donde, según sus palabras, alcanzó la libertad de escritura que anhelaba (Venti, 2007). Sin embargo, no se vio en ningún momento, como lo demuestra el caso de *Cuadernos* y las reflexiones que hace en sus cartas sobre el trabajo, excluida de un medio, de un contexto social donde el arte y la cultura politizada dominaban. Por el contrario, las dinámicas y redes de consolidación a través de revistas le permitieron también a ella consolidarse y dar a conocer su obra, no fue solo el París de su sueño, sino las redes de escritores latinoamericanos que ya trabajaban desde París, que ya se conformaban como literatos de América Latina, quienes ayudaron en su proceso de consolidación como poetisa. Pizarnik fue clara con su posicionamiento ante la poesía y no representó una posición aislada en el campo intelectual, sino que formó parte de la fracción de los y las artistas que buscaban conservar y resguardar la tradición literaria en términos de pertenencia a una élite capaz de comprenderla, sostenerla y mantenerla en un terreno autónomo en el sentido de alejado del contexto social. Es por ello que el análisis sociocultural interviene para entender esa ruptura que invistió a la literatura en general y a la literatura pizarnikana en particular a partir de 1968.

El campo intelectual jamás fue estático, por el contrario, vivió disputas, debates y cuestionamientos constantes. El punto crucial de los debates del campo intelectual lo marcó el posicionamiento frente a la Revolución Cubana y frente al proceso revolucionario. El grupo *Sur* elaboró

⁷⁵ Siguiendo los estudios de Cristina Piña.

una declaración firmada por Victoria Ocampo, Borges, Mallea y otros, en la que cuestionaron el fusilamiento como parte del autoritarismo implementado por Cuba (Terán, 2013: 132). Mientras autores como Cortázar se declaraban en favor de la Revolución y anunciaban su solidaridad con Fidel Castro, autores como Borges, Mujica Láinez y Bioy Casares, utilizando el argumento de la defensa de los derechos humanos, se proclamaban en favor de los cubanos que luchaban contra “la tiranía de Castro”.

Sin embargo, el debate más fuerte y que marcó una suerte de ruptura en el campo literario se presentó entre los propios intelectuales de izquierda. Entre las disputas, destaca por supuesto la referente a la relación vanguardia estética-vanguardia política, no sólo se debatía qué debía escribirse, sino cómo debía escribirse. Se discutía la eficacia de la palabra frente a otras prácticas que parecían tener mayor radicalidad política y, por supuesto, había un fuerte debate respecto a los procesos políticos en Cuba. Como lo señalan los autores hasta aquí trabajados, el caso Padilla, un caso de represión por parte del Estado Cubano, significó la primera ruptura fuerte de la “familia intelectual”. Así hizo su aparición el *antintelectualismo*, que enfrentó al intelectual comprometido/crítico con un intelectual que le daba mayor peso a la acción política: el intelectual revolucionario/orgánico. Palabra y acción se convirtieron en antagonistas y puntos de partida para impugnar el trabajo literario.

También el espacio de consagración mercantil generó posiciones de enfrentamiento en el campo literario, el *boom latinoamericano* significó el apogeo y el fin de las posibilidades de nuevas consagraciones en el mercado (Gilman 2103: 31). Es decir, en el campo literario la entrada de las editoriales transnacionales significó no solo la consolidación del canon literario sino un cambio en la dinámica de validación y consagración que chocaba con la dinámica de consagración emitida desde Cuba y "que llevó a releer peyorativamente el éxito según criterios políticos que consideraban al escritor consagrado en el mercado como traidor a sus deberes revolucionarios" (Gilman, 2013: 31).

En 1968 el campo literario presenciaba la fractura y declive del intelectual y el de la novela como el gran género: “la época se caracterizó por movilizar una fuerte voluntad normativa, tan disciplinante, que de la rigidez de este rasgo derivó el abandono o fracaso del intento de elaborar un programa estético-ideológico satisfactorio para los propios involucrados en esta operación " (Gilman, 2013: 31).

2.4. Campo cultural; dinámica y poder

Muchos artistas no respetaron las fronteras del oficio y la particularidad de su llamado. Fueron intelectuales, y creyeron que el arte tenía algo que decir a la sociedad: eco sonoro de la época, embajadores de la belleza ante las masas que a veces podían reconocerla y enceguecían ante su

resplandor, fueron un espejo de la sociedad o quisieron que sus obras fueran un espejo llevado por todos los caminos; exploraron como nadie los límites de la experiencia, de lo permitido, de la moral; criticaron las costumbres y se proclamaron por encima de ellas. Por eso muchos fueron encarcelados, confinados a manicomios, reducidos a la mendicidad. Pero otros reinaron como estrellas en los salones, en los teatros, en los periódicos.

Beatriz Sarlo, *Intelectuales*, 1994.

De lo que hemos estado hablando, con la reflexión en torno a los intelectuales, a los lugares y espacios, es de la dinámica de un campo cultural/intelectual, y si queremos ser más específicos, del campo literario, que se posicionó dentro del contexto social como un frente de lucha y disputa del poder político de los dominadores. Un campo desde donde hacer emerger, también, la revolución latinoamericana y que ponía en crisis sus propias reglas, recursos y dinámicas. Un campo en turbulencia, en combate:

Lo que Bourdieu denomina campo intelectual es un espacio social diferenciado, que posee sus propias lógicas y sus sistemas de relaciones internas. El campo intelectual se vincula a la sociedad en su conjunto a partir de un primer modo de organización en el que adquieren sentido los productos culturales, las trayectorias artísticas, las decisiones de los productores (...) De ese modo, es posible formular hipótesis de conjunto y establecer el campo de alternativas de cada uno de sus miembros, sin recurrir a las explicaciones válidas solo para cada individuo y cada obra, ya que éstos están integrados en una estructura en la que son fundamentales las relaciones recíprocas, la sociabilidad, el reconocimiento o indiferencia de los pares (Gilman, 2013: 16).

Existió entonces una dinámica específica que ya hemos empezado a revisar apartados arriba, estos procesos pueden ser analizados de forma general, sin que por ello neguemos la existencia de personajes o situaciones particulares. Pero si hablamos del campo intelectual que se veía atravesado por la coyuntura histórico-política de la Revolución Cubana y la latente revolución latinoamericana y un campo que veía emerger un canon artístico-literario que posicionaba fuertemente a América Latina, es válido analizar las normativas generales y las formas de validación que emergieron de la dominante relación cultura-política, en un momento de consolidación para el campo. Fueron los intelectuales quienes acapararon la escena del campo cultural, la relación arte y política la que dictó las normas de validación de la práctica literaria desde un primer momento y de la práctica artística en general en un segundo momento. Las revistas fueron el vehículo de una consagración horizontal; mientras el viaje a Cuba otorgó el capital cultural necesario para poder posicionarse como un artista politizado. Los

congresos, premios y discursos otorgaron reconocimiento, las figuras guerrilleras invadieron las letras, las pinturas, las esculturas. Y desde América Latina se consolidó, después de varios años, un canon literario, que encumbró a la figura del narrador y puso foco en Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, los autores del boom de literatura latinoamericana que como su nombre ya lo indicaba estuvo marcado por el mercado, las editoriales transnacionales y la distribución masiva de los libros.

A través de procesos con características particulares los y la artistas del campo intelectual de los años sesenta construyeron su práctica en torno a debates e ideas como: la modernización, la vanguardia artística y, como se formuló con mayor intensidad en el campo de las artes plásticas, el anhelo de internacionalización: la consagración de un arte nacional que figurara en la escena internacional. Los escultores y pintores, se organizaron alrededor de los salones de arte en Buenos Aires, París y Nueva York, conformaron un circuito, en este caso de arte argentino, bajo la idea de la modernización artística, enmarcado en una agenda política que proponía, por su parte: el repudio de toda muestra de imperialismo.

En ese campo Pizarnik se movía como una figura de prestigio, con las limitaciones que implicó, y que ella misma reconoció, el no ser narradora (ni hombre) sino poeta y no posicionarse desde la figura del intelectual. Sin embargo a partir de su consagración en París, mantuvo un lugar importante en el campo artístico:

Me parece una gran idea lo del suplemento *Vuelo* y espero que me mandes un ejemplar o varios si es que tenés ganas que lo difunda por acá a la mejor gente hispanohablante. La colaboración que quiero y puedo darte es, como ya podés imaginar, poética: tengo poemas –en verso y prosa. Pero antes necesito verlo para saber si las prosas te convendrían porque son bastante delirantes y terribles, escritas en mis momentos más dostoyevskiano. Del mismo modo le podría pedir colaboración a Julio Cortázar, Eduardo Jonquières, Juan Liscano, André Pieyre de Mandiargues (el surrealista) y varios poetas jóvenes que aquí son bastante conocidos⁷⁶ (Carta a Antonio Requeni en Bordelois y Piña, 2014: 64).

Alejandra fue una figura literaria que no solo era invitada a colaborar en revistas, también era la encargada de hacer vínculos con artistas porteños e internacionales. De ello dan cuenta sus cartas, donde

⁷⁶ *Vuelo* era una revista de Avellaneda donde colaboraba su amigo Antonio Requeni. Como lo señalan Bordelois y Piña (2014), este tipo de referencias a sus prosas delirantes, como otras a lo largo de sus cartas, hablan de que la producción de esas prosas catalogadas como parte de su *literatura obscena* empezó mucho antes de su internamiento en el Pirovano, es decir, no se puede afirmar (como suele hacerse) que esas prosas fueron escritas en estado de locura.

se entreteteje una red de relaciones sociales, ella misma presentó a varios de los jóvenes poetas con los consagrados, hizo recomendaciones de artistas plásticos e ilustradores, quienes también fungían como directores de editoriales y revistas y que permitieron la difusión de la literatura argentina y la importación de las más grandes obras de la considerada literatura universal. Ella representó un contacto importante con el mundo artístico del momento, un contacto con Porrúa, por ejemplo, o con editores que buscaban los derechos de los cuentos de Cortázar, entre muchos otros casos que pudiéramos enumerar aquí. Formaba parte pues, de esa comunidad de escritores que inició su conformación en 1910 en la Argentina, una comunidad que favoreció a los hijos de inmigrantes, que amplió las formas de relacionarse a través de la Universidad⁷⁷ y que permitió el contacto entre los escritores consolidados y los jóvenes⁷⁸ (Altamirano y Sarlo, 1997). Es decir, en la Argentina de los sesenta existía ya un campo artístico consolidado y con instituciones propias⁷⁹ y el trabajo del escritor estaba profesionalizado⁸⁰. Se veía al escritor como un acceso distinto a la vida intelectual y cultural, la literatura ya no era algo que se practicaba en ratos de ocio. La Facultad de Filosofía y Letras era ya de las más importantes (Altamirano y Sarlo, 1997). En ese sentido se escribía y se pensaba a la literatura como “un instrumento posible de la transformación, situada privilegiadamente en el terreno ideológico. En estos términos, la literatura conservaba la legitimidad de sus propias reglas y proponía un tipo de acción específica, apropiada a los fines de la voluntad de politización” (Gilman, 2013: 88). Como lo hemos visto la época de los sesenta significó también una *latinoamericanización* de la cultura, un posicionamiento del arte latinoamericano: “La tarea de latinoamericanización de la cultura y de la creación de América Latina como espacio de pertenencia fue sumamente exitosa, a tal punto que permitió que fuera verosímil la oposición entre nacional y latinoamericano, con beneficio para el segundo término. Se podía preguntar a un escritor si se sentía un escritor nacional o un escritor latinoamericano” (Gilman, 2013: 85).

Por otro lado, una de las bases de la politización de la práctica literaria y del replanteamiento de la cuestión de la función social del artista, implicaba pensar en el público. La cuestión del lector, como

⁷⁷ Alejandra Pizarnik estudió en la Facultad de Filosofía y Letras, donde comenzó a relacionarse con la comunidad de escritores. Como indican Altamirano y Sarlo (1997), la FFyL a principios de 1910 comenzó a representar un papel importante: lugar de contacto, fuente de trabajo, acceso a los libros (muchos de los jóvenes escritores carecían de bibliotecas familiares), comunicación con los consagrados.

⁷⁸ Recordemos que el primer maestro de Pizarnik fue Juan Jacobo Bajaría, quien trabajaba en la Universidad y la introdujo en el surrealismo a la vez que le ayudó a publicar su primer libro.

⁷⁹ La “Casa de escritores argentinos” fue inaugurada antes de tiempo solo para poder velar el cadáver de la poeta en 1972.

⁸⁰ Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano hablan de la profesionalización del escritor en la primera década del siglo XX, dejando atrás al gentleman escritor, el nuevo escritor emergió demostrando sus relaciones con los grandes diarios, con el teatro, con su público, con nuevas formas de consagración, en el marco de los cambios por los que atravesaba la sociedad argentina de esa época (Altamirano y Sarlo, 1997).

lo plantea Gilman (2013), fue una de las bases para la conformación de un canon literario latinoamericano y en ese sentido una de las preguntas fundamentales fue “¿para quién se escribe?” Por supuesto comenzaba a mirarse a la clase popular. Escritores latinoamericanos que pensaban en un público latinoamericano.

En el “Primer Encuentro de Escritores Americanos de Concepción”, realizado en Chile en 1960, una de las principales reflexiones vino de Ernesto Sábato, pues puso sobre la mesa la importancia de elegir el público para el que se escribe, una elección que implicaba una toma de posición política con respecto a la lucha de clases. Sábato planteaba que lo verdaderamente importante debía escribirse del lado de los oprimidos. En ese mismo congreso se reflexionó en torno a la posibilidad que tenía el escritor de abandonar las plumas y máquinas de escribir y unirse a la lucha armada latinoamericana.

Ya entonces la violencia y la lucha armada se colocaban como ideas centrales para el desarrollo del pensamiento y de la latente revolución de los de abajo. Lo que quedaba claro, ante todo, era que la revolución *sería violenta o no sería*. Pensando en ello, ya desde entonces se analizaba la eficacia de la palabra frente a la acción política, a la lucha armada, a la acción guerrillera; y se obligaba a pensar en las limitantes del concepto de compromiso y en la decisión de dejar la pluma y tomar el fusil, como el mismo Sartre había previsto. “Por su parte Vargas Llosa opinó sobre el tema, afirmando que las opiniones de Sartre revelaban su alta noción de la responsabilidad histórica, aunque el peruano no le daba la razón, ya que creía que, finalmente, aun convencido de la utilidad de la literatura, Sartre seguiría escribiendo” (“Los otros contra Sartre” en Gilman, 2013: 109).

El enfrentamiento entre David Viñas y Noé Jitrik en Argentina, representó uno de los debates más fuertes en el campo literario de los años sesenta. David Viñas en consonancia con Sartre se había proclamado por abandonar la literatura “si se quería llevar a términos de acción los proyectos que habían dado lugar, justamente, a una obra literaria encarada en cierta dirección” (Gilman, 2013: 109), mientras Noé Jitrik expresaba su disconformidad y dejaba el concepto de escritor revolucionario a aquel que cumplía con su labor de “iluminador crítico” mediante la palabra. ¿Escribir para los oprimidos o dejar de escribir?, ¿es suficiente la palabra?, ¿es suficiente la crítica o es necesario cambiar la pluma por el fusil? Eran preguntas que giraban en este marco.

Por su parte Cuba no era considerada solo la vanguardia de la lucha latinoamericana antimperialista, el punto de toque de inicio de la historia de liberación de América Latina y el tercer mundo, sino que también parecía conformarse como la capital de la cultura intelectual revolucionaria de la época de los sesenta.

La conferencia OLAS [Organización Latinoamericana de Solidaridad] fue contemporánea de otro gran evento organizado en Cuba. Para conmemorar el aniversario del 26 de julio, en el año 1967 se realizaron esplendorosas fiestas en las cuales se trasladó a la Habana el Salón de Mayo 67 de París, al que asistieron ciento cincuenta pintores, escultores, intelectuales, escritores y periodistas europeos (...). La intensidad de la vida cultural llevó a afirmar que, a pesar del bloqueo y del aislamiento, Cuba era entonces uno de los centros culturales más vivos y originales del mundo (...) De toda esa efervescencia política y cultural da cuenta la creación, en diciembre de 1967, del Centro de Investigaciones Literarias, cuyo primer director fue Mario Benedetti, quien residía por entonces en Cuba (Gilman, 2013: 118).

Cuba parecía constituir la imaginada y anhelada *ciudad letrada*, una ciudad letrada y politizada. Quienes asistían a los congresos y premios organizados desde Cuba, no sólo discutían y debatían sobre arte y literatura, también lo hacían sobre política y sobre el papel político del arte y la literatura. “En síntesis, a lo largo de menos de una década la Isla se convirtió en el escenario de recepción y reclutamiento masivo de artistas e intelectuales, afianzando los vínculos comunitarios en torno a la defensa de la revolución y a la discusión sobre los modos de intervención intelectuales y estéticos adecuados para extender posibilidades revolucionarias en todo el continente” (Gilman, 2013: 120).

Y en medio de esa *especie de dislocación* de la capital de la cultura, ubicada por años en París, a un espacio de producción y difusión cultural en América Latina, resultado de una disputa política y de una revolución, también se movieron los espacios más cotidianos del escritor. Hubo una sustitución del espacio clásico de producción literaria y artística: los sitios privados y solitarios de escritura como los cuartos, oficinas, bares o los salones de arte y lugares que conformaban la vida bohemia del escritor, por un asalto del espacio público, entendido como las revistas político-culturales, los lugares de premiación, el discurso público, las cartas abiertas, la circulación de posicionamiento público de artistas acentuando su papel en lo político como parte del esfuerzo por “borrar de una vez por todas las fronteras entre el arte y la vida y por fusionar el arte y la política” (Gilman, 2013: 41).

Fue en este clima que 1964 significó un año especialmente importante para la cultura latinoamericana, fue el año de la consagración de la nueva narrativa: Rama organizó el Número 26 de Casa de las Américas, en el que estaban presentes Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, quienes junto a nombres como Donoso y García Márquez acompañaban a los ya consolidados Roa Bastos, Rulfo, Onetti y Carpentier. La novela latinoamericana se posicionó como el género representativo de la época, como el género latinoamericano por excelencia. En palabras de Gilman (2013) parecía haber un viraje latinoamericanista de la literatura. “Cada vez menos Europa proporcionaba los parámetros estéticos y

cada vez más el foco se colocaba sobre lo latinoamericano. Del estancamiento de la literatura latinoamericana, la queja de poco tiempo atrás, se pasó a la euforia: la literatura estaba en ignición, la literatura era fuego” (Gilman, 2013: 89). La mención especial la tiene García Márquez con *Cien años de soledad*, novela que significó no sólo una suerte de consagración incuestionable de la literatura latinoamericana sino que sintetizó un proceso que se había potencializado con la aparición de *Rayuela* en 1963. Ante la importancia y el capital político y cultural de los narradores, una de las normas que parecía marcar la dinámica del campo, por lo menos hasta antes de 1968, fue la de escribir una novela. Sartre ya había señalado a la prosa narrativa como el género revolucionario por excelencia, el género de lucha y combate. En ese sentido Pizarnik comienza planes para hacer una novela, son numerosas las alusiones en sus diarios a sus deseos de escribir una novela y a la creencia de que sólo entonces podría por fin consagrarse como escritora. Hacía una distinción clara entre el trabajo poético, más desordenado, más emocional y el trabajo narrativo, de orden, organización y coherencia. Parecía atribuir a la falta de esas características (de capacidad de concentración y organización) su incapacidad para escribir una novela. A pesar de que su trabajo poético implicaba un trabajo estricto y disciplinado con respecto a la corrección del poema, por ejemplo. Así estudió y criticó *Cien Años de Soledad* y *Bestiario* con el objetivo de aprender a escribir una narrativa que creyó imposible (pero quizá sus trabajos teatrales y sus cuentos demuestren otra cosa).

El libro de G. Márquez no me permite ocuparme de otra cosa. Me absorbe íntegramente. Pocas veces he envidiado tanto a un escritor como a él. Escribe lejos, muy lejos, de toda introspección y no obstante, ha de hacerle bien. No es para menos: funda un pueblo con todo lo que se necesita para un pueblo y luego lo deshace porque tiene ganas. Pero más que nada le envidio su lenguaje (un hijo de inmigrantes judíos no podría escribir así) tan flexible y poético, tan innato y tan limitado a sus proyectos (Pizarnik, 2013: 811).

Para 1964 Pizarnik estaba por retornar a la Argentina, después de cuatro años y de la consolidación de su poesía y su figura. En México se experimentaba un éxito del periodismo cultural, mientras las novelas aumentaban de forma importante sus tirajes, como en el caso de *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia, novela editada en Cuba. La narrativa iba en su camino de ascenso. Se podía hablar de un abandono de la dependencia de la literatura latinoamericana con respecto a la europea, la novela latinoamericana se posicionó internacionalmente con su propio estilo y parámetros. Pedro Páramo marcaba un estímulo mientras Cortázar era catalogado por revistas como *Times*, como el más grande de los escritores hispanoamericanos surgidos en la última década, y autor de *Rayuela* la primera gran

novela Hispanoamericana (Gilman, 2013). Para 1968 algunas revistas ya sostenía que la contribución más importante a la literatura mundial provenía de la literatura latinoamericana. Así como en las artes plásticas parecía consolidarse el arte latinoamericano, era mucho más visible esta consolidación en la literatura, por los premios otorgados a los autores, el Nobel de Miguel Ángel Asturias, el de Neruda en 1971, el premio Rómulo Gallegos otorgado a Vargas Llosa en 1966, los premios de *Casa de las Américas*, entre otros, que parecían tejer una red de consolidación para la crítica, los autores y la literatura latinoamericana. Por su parte, los grandes tirajes y su pronto agotamiento también hacían visible al “nuevo público” latinoamericano que consumía literatura de su región, “un público que interrogaba, quería respuestas, un público nacional y latinoamericano, hijo de la gran conmoción que se abrió en 1959 y que ha puesto en discusión tanto la realidad sociopolítica como la cultura del continente” (Gilman, 2013: 94) , un lector latinoamericano que, en palabras de Cortázar: “distinguía a sus propios autores en vez de relegarlos y dejarse llevar por la manía de las traducciones y el snobismo del escritor europeo o yanqui de moda” (en Gilman, 2013: 94).

La literatura tuvo mayor atención, quizá por la diferenciación de los procesos políticos y por la diferencia en los materiales con los que se trabajaba, en el terreno de las artes plásticas la politización de los artistas se planteó hacia mediados de la década de los sesenta, sobre todo por los discursos como el de Sartre a nivel teórico y por la práctica y dinámica del propio campo. El compromiso pasó primero por sus posicionamientos y posturas ante sucesos como la Guerra de Vietnam, antes de pasar directamente por sus piezas, obras, temas. Los pintores, escultores y artistas plásticos, comenzaron a ocupar otros espacios, a hacer críticas fuertes a las instituciones y a politizar sus procesos de producción artística, que alcanzarían su punto más alto con la impugnación a los museos y la invasión de las calles.⁸¹

Como lo señalaba Cortázar en esa época, también en la literatura estaba presente la búsqueda de la revolución, una revolución no sólo social, sino semántica, simbólica, de significados y formas de hacer arte. La revolución en las palabras, la búsqueda del hombre nuevo en las letras, decía un Cortázar imantado por la figura del Che Guevara. Era pues latente la convicción del cambio social⁸² que, planteado desde distintos sectores incluyendo el artístico, implicaba no solo un cambio material, de las

⁸¹ El cierre, en el caso argentino, de uno de los institutos más importantes de exposición y reproducción del arte burgués, el instituto Torcuato Di Tella y con la invasión artística de fábricas, que implicó no sólo un pensar el arte distinto, sino reconocer el vínculo con la clase trabajadora.

⁸² Como lo apunta Gilman (2013: 376) en su libro, incluso el discurso del Senador Robert Kennedy llevaba latente ese presentimiento de cambio: “Se aproxima una Revolución en América Latina. Se trata de una revolución que vendrá querámoslo o no. Podemos afectar su carácter, pero no podemos alterar su condición de inevitable”.

estructuras económicas, políticas y sociales, sino un cambio en el propio ser, en la persona, en la especie humana.

Existieron circunstancias y momentos que atravesaron los campos, “determinantes externos, de orden estrictamente político (desde las invasiones de los Estados Unidos a Santo Domingo o Vietnam y el golpe militar de 1966 hasta la muerte del Che Guevara y el Mayo Francés) y otros inherentes a la nueva estructura del campo artístico argentino en los años sesenta” (Giunta, 2008:265). El poder del campo cultural y el poder político de los intelectuales quedaron demostrados por la consolidación de un arte latinoamericano en general, por la intervención de los intelectuales en asuntos políticos y el respaldo y peso que tuvieron para el proceso Cubano, así como por la avanzada de represión contra el campo cultural, en toda América Latina.

2.4.1. 1966, el ataque al campo cultural

La situación política de aquí es horrenda. Bombas y policías por todas partes. He tomado sanas medidas: no leer más diarios. De manera que leo a mi Góngora de siempre y hago poemas y trabajo y publico en revistas “reaccionarias” y sólo sueño con una vida a lo Balzac. Mi rebeldía consiste en desear que se mueran todos, pero que yo consiga una buena pieza y pueda “tomar mi taza de té”.

Alejandra Pizarnik, Carta a León Ostrov, 1962.

Para 1965 las promesas de la Alianza para el Progreso se habían derrumbado, su promulgación de un diálogo sin conflictos se develó como irrealizable después de la invasión estadounidense a Bahía de Cochinos en 1961 y a Santo Domingo en 1965. Sumado a ello, los golpes de Estado en Brasil en 1964 y en la Argentina en 1966 “demostraban que la era de las democracias modernizadoras en Latinoamérica estaba llegando a su fin (...). Los ejércitos fueron vistos como instrumentos políticos e, incluso, modernizadores, y los golpes militares como una herramienta más eficaz en la contención del avance comunista en el continente” (Giunta, 2008: 261).

Por su parte, Argentina en 1966 sufrió uno de los mayores ataques perpetrados contra el campo cultural, la llamada *Noche de los bastones largos*, efectuada el 29 de julio. Un ataque contra la Universidad de Buenos Aires, en el que profesores y estudiantes fueron reprimidos y golpeados en su propio espacio, mientras la policía destrozaba las bibliotecas de Filosofía y Letras y la de la Facultad de Ciencias. Este golpe significó la mayor fuga de cerebros que ha tenido aquel país. Muchos de los exiliados, jamás volvieron.

Yo renuncié a la semana, salió en *La Nación* todavía tengo el recorte. Yo después ya no volví, trabajé en España y siete años en Estados Unidos. Y volví en el 87. Cuando renunciamos se hicieron unos grupos y había mucha gente. Y a los diez minutos se apareció un patrullero. Me dijo ‘qué están haciendo’, le dije ‘charlando’, me dijo ‘no es hora de charlar, son las once y media de la noche’ y me dijo, y esto es lo que me hizo irme, ‘a esta hora se está en casa o se está en un velorio’, y le dije ‘velorios, no, velorios no’ (Testimonio de Antonio Yahni,⁸³ 2013).

Es el testimonio de uno de los amigos más cercanos a Alejandra y quien vivió la arremetida del Estado contra el campo cultural, que desde entonces se colocó en la mira de la represión militar. Después del golpe de Estado de junio de 1966: “La franja crítica de la cultura argentina fue uno de los blancos de sus iras tradicionalistas. En esa noche de la democracia argentina, aquella otra célebre ‘de los bastones largos’ fue para diversos componentes de dicha franja la verificación cabal de que todos los caminos institucionales de la cultura habían cerrado para siempre, y que con ello era la autoidentidad misma del intelectual la que debía modificarse” (Giunta, 2008: 224). Este y otros hechos se inscribían dentro del marco de la Doctrina de la Seguridad Nacional, que ubicaba al *enemigo* en el interior de los territorios nacionales: los subversivos. Este pensamiento comenzó a configurarse desde 1958 y difundía entre el ejército argentino la tesis “de que el peligro mayor que se podría enfrentar no era el de una guerra mundial [...] sino el de guerras políticas contra guerrillas comunistas o contra la subversión extremista” (Terán, 2013: 215). La Fuerzas Armadas Argentinas (como ocurrió en otros países del cono Sur), se vieron penetradas por doctrinas que les *enseñaban* su función política en el resguardo del *verdadero ser nacional*,

y a la Escuela Superior de Guerra y a su revista les ocupó un papel destacado en toda la elaboración y adaptación de esta doctrina a las circunstancias nacionales, con el horizonte del fantasma comunista como blanco declarado de sus iras. Mucho más concretamente, en mayo de 1964, al dar por finalizado el operativo antiguerrillero en Salta, el general Julio Alsogaray informaba que dentro de las etapas de la guerra revolucionaria la primera consistía en una tarea de infiltración que incluía expresamente a las universidades como uno de sus objetivos (Terán, 2013: 216).

Desde entonces se señaló al sector cultural como uno de los puntos de apoyo para la escada subversiva por su capacidad de penetración ideológica, comenzando un programa de vigilancia, control y represión.

⁸³ Molina, Virna y Ardito, Ernesto (directores), *Alejandra* (documental), Canal Encuentro, Buenos Aires, 2013, 102’. Disponible en: www.virnavernesto.com.ar

Mientras las tensiones y discusiones crecían en el campo literario, sobre todo aquellas que reflexionaban sobre el *verdadero compromiso* de la práctica intelectual, la posición de los escritores que realizaban su trabajo fuera del territorio latinoamericano y el cuestionamiento a los privilegios y acercamientos a los Estados Unidos.

Fue en 1966 cuando comenzó a gestarse lo que será una fuerte ruptura en el campo literario, en ese año se escribió la carta dirigida al “compañero Pablo”⁸⁴, en la que los artistas cubanos, desde la Habana manifestaron su inquietud ante el viaje de Neruda a Estados Unidos para recibir un premio, en tanto a Carlos Fuentes se le cuestionaba su participación en la revista *Life*, su colaboración en la revista *Mundo Nuevo* y su asistencia al Pen Club.

Otro de los puntos cumbres de tensión en el campo intelectual se presentó en aquellos congresos donde concurrieron intelectuales de derecha y de izquierda, para discutir el objetivo de hacer de la comunidad de intelectuales latinoamericanos un espacio donde confluyeran escritores de diversos frentes. Sin embargo, los intelectuales cubanos y los residentes en Cuba tenían un posicionamiento claro ante tal idea, en el “Segundo Congreso Latinoamericano de Escritores”, realizado en México, “la delegación cubana en pleno, con el apoyo de otros congresista, leyó un documento en el cual anticipaba su decisión de no participar en la creación de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. ‘No se puede pretender –decía el documento⁸⁵ que leyó Mario Benedetti en nombre de la delegación Cubana– que un escritor de izquierda integre la misma comunidad que otro de militancia pro imperialista o comprometido con las oligarquías nacionales, u omiso frente a los desmanes del enemigo” (Gilman, 2013: 135).

El New York Times publicó entre 1964 y 1967 denuncias de los métodos de espionaje cultural implementados por Estados Unidos, país que financiaba fundaciones e investigaciones en América Latina por medio de la CIA.⁸⁶ La sospecha incidió en la vida pública de los intelectuales, quienes asumieron diferentes posiciones, anunciando así la ruptura que sobrevendría en el campo literario en 1968, así como los subsecuentes virajes, discusiones y tensiones sociales y políticas. Para 1968 la poesía pizarnikana se verá también sacudida. Dice Alejandra, en una entrada de su diario, durante el golpe de Estado perpetrado por Onganía, un mes antes de la represión en la UBA: “cabe agregar que, *afuera*,

⁸⁴ La impugnación fue firmada por más de 120 intelectuales, entre ellos: Carpentier, Guillén, José Lezama Lima (Giunta, 2008).

⁸⁵ “Declaración de los veinte”.

⁸⁶ Uno de los detonantes que condujeron a sustituir la teoría de la modernización por la teoría de la dependencia (Giunta, 2008: 262).

hubo (¿hay?) un golpe de Estado o algo parecido. (Alguien golpea en algún lado y los golpes me dan en mí, digamos, *centro*.) ‘Hay alguien aquí que tiembla’” (Pizarnik, 2014: 467). Este poetizar con el contexto, con el *afuera* y las relaciones espaciales que establece, es lo que aparecerá con mayor fuerza en su producción posterior a 1968, como si algo de ese afuera penetrara, por fin, el adentro poético. Aquí hay una clave para entender su *producción de la ruptura*.

Cuando regresa a Argentina, Alejandra manifiesta volver a sentirse limitada, atrapada, vacía. Tendrá posturas bien marcadas frente a los espacios; Argentina representa el lugar de las angustias, la imposibilidad del trabajo, la mediocridad, todo lo relacionado con su país de origen lo mira como inferior, incluyendo los materiales con los que trabajaba, plumas, cuadernos. Fetichista como era, en su búsqueda por la pluma adecuada que le hiciera escribir el poema adecuado, sabía que esa pluma y ese papel deberían ser franceses. En vísperas de su nueva partida, se acrecientan las alusiones a su necesidad de ir a París para poder escribir *bien* otra vez, “temo, solamente temo (temer es un verbo muy activo), estar en busca de pretextos para irme de este país” (Pizarnik, 2002: 440). “Este cuaderno, tan comfortable y por fin extranjero, puede ayudarme a reanudar mi vínculo con las obras literarias, las propias y, sobre todo, las ajenas. Inclusive mi caligrafía se mejora y se armoniza por no escribir con un cuaderno argentino. Algo a modo de patria se insinúa desde estas hojas rayadas como a mí me gusta o como necesito”, escribe la poeta en su diario (Pizarnik, 2002: 442-443). Evidentemente París era el lugar anhelado, la capital de sus sueños de escritura. “Heme aquí transformada en una distinguida poeta, galardonada y consideraba como representativa de la poesía argentina. Nada más lejos de mí que esta imagen absurda” (Pizarnik, 2002: 460).

Y en esta dinámica, en este campo cultural ¿cuál era el papel de una poeta con su poesía de y sobre la muerte y el lenguaje que regía su actividad bajo el ideal de vivir sólo y exclusivamente de y para la poesía?, una poeta que reposicionaba la locura, el dolor, la soledad y la muerte como parte de una agenda literaria que urgía la importancia de la politización de sus letras ¿cuál fue el papel de la poesía? Dice Gilman:

Solemos olvidar que el animal racional de Aristóteles sigue vigente y reaparece intacto en la categoría de “hombres de ideas”. En el primer caso, la mujer está explícitamente excluida, puesto que no es racional. No es politikós, como no lo son los animales (...) Los hombres de ideas no incluyen a las mujeres de ideas, contrariamente con lo que sucede con la noción de humanidad extensiva a ambos sexos. Si bien no hubo muchas escritoras e intelectuales, los grandes nombres de las primeras filas conservaron a sus mujeres en el interior de las familias patriarcales, y si los nombres de algunas se hicieron conocidos, fue en calidad de esposas solícitas. (Gilman, 2013: 387).

Entre los nombres femeninos que figuraron y destacaron durante la época se encontraba Alejandra Pizarnik, una figura que también revolucionó, a su manera, las formas de hacer y ser poesía en la Argentina, el campo cultural argentino fue sacudido por una figura que tomaba como columna vertebral de su escritura el dolor, la muerte y el lenguaje; Pizarnik eligió la poesía de la muerte como su nicho de producción y justo al final de la época empezó a hablar de lo obscuro, del lenguaje sexual que por un tiempo estuvo reservado para los hombres. Fue Alejandra una figura incómoda por su rechazo a ciertas convenciones sociales, que defendió durante largo tiempo la poesía como un espacio absolutamente distinto al de la vida social. Una figura reconocida por tener el soporte de los narradores y escritores consolidados (como Paz y Cortázar) y en ese sentido buscó su *consolidación como escritora* a través de la escritura de novela que se le negaba, que se le hacía imposible.

2.5. El papel de la poesía

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimentan de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento de verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenen mágicamente.

Alejandra Pizarnik, *Árbol de diana*, poema 31, 1960.

“Supongo que pertenezco al género del poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incomunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis periodos de obsesión por la gramática. En cuanto al pequeño libro bello, sólo sabré si puedo hacerlo cuando me decida a hacerlo. En literatura, el talento no prueba nada. ¿Pero qué decir de ese libro? ¿Y por qué no me dedico a las prosas? Porque son poemas, pertenecen a lo inefable” (Pizarnik, 2014: 739). El *problema del poeta* en general es un problema de siglo XX, que versa en torno a la crisis del lenguaje, a la separación del lenguaje y los objetos, al utilitarismo del lenguaje, sus límites y su imposibilidad para nombrarlo todo. Mientras la figura del poeta se erige como el sacrificado para mostrar el fracaso: el de la poesía que busca extender los límites de un lenguaje que se reconoce opaco, insuficiente y el de un mundo que oprime y acorrala a la creación poética.

En la época de los sesenta Pizarnik desarrolló su poesía del lenguaje y la muerte. En *Árbol de Diana* optó por la construcción de versos cortos, precisos, concisos, que conformaron lo que Alejandra había estado buscando hasta el momento en su lenguaje poético, las palabras exactas para nombrar aquello que le interesaba decir: amor, soledad, muerte, vida en el espacio abstracto y culturizado en el que conformaba su proyecto; para 1972 publicaba una poesía y una prosa que gritaban, cuestionaban e

increpaban al lenguaje y a la muerte, contextualizadas en un espacio social y utilizando lenguajes marginados. La poesía, el lenguaje y la muerte se entretejían en la práctica de Alejandra Pizarnik aparentemente *libre* de compromisos políticos. Entretanto desde los reportajes y el diario, así como desde las cartas a León Ostrov, manifestaba su decidida separación de los tumultos que sacudieron el contexto latinoamericano: además de seguir la tradición que había elegido, de optar por el camino de producción marcado por los románticos y el estilo y construcción de vida poética de los malditos, había algo más que validaba esta ausencia de compromiso político, esta escisión de un campo literario altamente politizado. Sartre, el eje del pensamiento latinoamericano por lo menos hasta pasada la mitad de la época de los sesenta, desde sus reflexiones escindía el trabajo poético del narrativo y lo libraba de sus compromisos sociales. Del poeta decía: “es el hombre que se compromete a perder” (Sartre, 1950: 67).

La poesía fue puesta en contraposición a la narrativa, asumiendo que la primera provenía de un terreno donde el lenguaje dialoga consigo mismo y se ubica en el desencanto y el fracaso. Una poesía que se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial: una poesía del derrumbe, del fracaso, de la muerte. Mientras el poeta se posicionaba como una voz que provenía de otro mundo, como el emisario de la otra orilla, esa orilla donde la posibilidad fluye inquieta. En ese sentido resulta interesante, recuperar y analizar la reflexión que hace Jean-Paul Sartre sobre la poesía en su libro *¿Qué es la literatura?*, pues no sólo marcó la dinámica general del campo intelectual latinoamericano, que en un momento asumiría a la labor poética como libre de compromisos político-sociales, sino porque parece poner un nuevo foco sobre la literatura pizarnikana, una poesía que parece concordar con las reflexiones hechas por el francés.

Desde el inicio, y en respuesta a quienes lo atacaban cuando hablaba de compromiso, Sartre hace una distinción entre el objeto de trabajo de los literatos: el lenguaje y el de pintores, escultores y músicos: las cosas, que no son signos de las cosas, sino las cosas mismas, trata de explicar Sartre. “El grito de dolor es el signo del dolor que lo provoca. Pero un canto de dolor es a la vez dolor mismo y una cosa distinta. O si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, es un dolor que ya no existe, que es” (1950: 47). En contraposición, dice, el escritor trabaja con significados⁸⁷, “una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras, sostenía Sartre, y con esta limitación del

⁸⁷ Es interesante cómo en América Latina la radicalización de la politización y una de las intervenciones más fuertes, vino precisamente del campo de las artes plásticas, de escultores y pintores. Desde Berni y Ferrari y su desafío a las instituciones hasta el Tucumán Arde, hablando del caso argentino, y el uso que hicieron de sus materiales de trabajo, de *sus cosas*, para representar y simbolizar su compromiso político y su crítica social.

compromiso determinada por las especificidades del lenguaje, se liberaba al artista de la obligación de reflexionar públicamente su propio tiempo, por medio de prácticas específicas” (Giunta, 2008: 264).

Por su parte, Raymond Williams definió como intelectuales a aquellos sectores que constituyen una especialización respecto de un cuerpo más general de producciones culturales; específicamente, “ciertos tipos de escritores, filósofos y pensadores sociales que mantienen relaciones importantes pero inciertas con un orden social y sus clases principales” (en Giunta, 2008: 264). “Excluye a los artistas, intérpretes y productores culturales que no pueden ser definidos como intelectuales (aun cuando contribuyan a la cultura general) y también a aquellos intelectuales instalados en las instituciones políticas, económicas, sociales y religiosas” (En Giunta, 2008: 264). En ese sentido, en esa exclusión de algunos artistas de la categoría de intelectual, fue que el escritor se consagró como el intelectual por excelencia; sin embargo, aún dentro del terreno literario, Sartre hizo una distinción más.

“Por el contrario, el escritor trabaja con significados. Y todavía hay que distinguir: el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música” (Sartre, 1950:48). De ahí parte para analizar el trabajo del poeta, no hay que perder de vista el contexto europeo del que proviene el filósofo, pues después de 1968 la poesía se convertirá en un género base para la lucha en América Latina. Habla del poeta como aquel que no utiliza el lenguaje para explicar la verdad, como sí haría el prosista: “No sueñan tampoco en nombrar al mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del nombre al objeto nombrado o, hablando como Hegel, el nombre se revela como lo inesencial delante de las cosas, que es lo esencial. Los poetas no hablan; tampoco se callan; es otra cosa” (Sartre, 1950: 49). En esta relación con el lenguaje que Sartre plantea, parece haber un tipo de lazo con la poesía de Pizarnik. La Alejandra que dice hablar desde el silencio o que marca al silencio como esencial para la poesía, que *juega* con las palabras y forma imágenes de otra cosa. Que parece jugar en el lenguaje, con el lenguaje y desde el lenguaje, desde su escritura en tarjetas que después movía y acomodaba para conformar metáforas que no narran sino que muestran, que no cuentan historias sino que hacen *esa otra cosa*. Sin embargo, en esa búsqueda del jardín poético de nombres esenciales y precisos de las cosas, Pizarnik busca nombrar al mundo y se descubre o se autonombra “imposibilitada para hacerlo”, quizá desde ahí se desprende su guerra con el lenguaje que le impedía escribir narrativa, escribir cuentos, porque la narración, como lo decía Sartre estaba ubicada en otro espacio: “La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. No sé. Es como el lápiz mágico con el que soñaba de niña: que supiera, solo, multiplicar y dividir. 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” (Pizarnik, 2014: 417).

Ahí entra la poeta que interroga atentamente al lenguaje y su función, su papel y su hacer poético “¿si digo agua beberé?”, pregunta Alejandra en uno de los poemas más significativos para este tipo de análisis “En esta noche en este mundo”, donde ya habla de los vacíos y distancias entre el lenguaje y la cosa nombrada, entre los nombres. Cuando se da cuenta de que nombrar no era igual a tener, de que los nombres de las cosas representaban la ausencia de las cosas. La falta. “El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más aquí. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquel son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprende cuando ya no sirven; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles” (Sartre, 1950: 49).

Sartre parece hablar de esa relación casi natural del poeta con las palabras, una relación cercana, como si el propio poeta habitara la poesía, el lenguaje, como si el poeta, a diferencia del prosista, no usara al lenguaje, sino que formara parte de él. En esta imagen mística de un poeta a quien los versos se revelan, se ordenan. Esas expresiones constantes de Alejandra de escribir lo que le dicta “la hija de la noche”, ser un vehículo de una poesía que nace y circula a través de ella, pero que al mismo tiempo engendra una lucha con las palabras que no pueden domesticarse para decir exactamente lo que se quiere decir, para nombrar exactamente lo que se quiere nombrar “del combate con las palabras, sálvame”, dirá Pizarnik:

Para el poeta el lenguaje es una estructura del mundo exterior. El que habla está situado en el lenguaje, cercado por las palabras; éstas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes; ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo. El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no pertenecieran a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrar en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas (Sartre, 1950: 50).

Podemos ubicar dos momentos reflexivos con respecto al lenguaje en el proyecto Pizarnikano. El primero en el que la poeta ubica a las palabras y al lenguaje como extensiones de sí misma, como parte de su cuerpo, hacer del cuerpo el poema, por ende las palabras estarán del lado de la vida. El segundo momento tiene que ver con ese estar fuera del lenguaje, mirarlo desde fuera, mirar su relación con los objetos y entonces increparlo, cuestionarlo y culparlo de su imposibilidad para comunicarse con los otros, con lo otro. Las palabras se vuelven la barrera, mira y entiende el mundo a través de ellas, pero también representan una barrera para acceder a las cosas, la poeta tiene las palabras, pero no las cosas, la poesía se vuelve el lugar de las ausencias.

Sartre (1950) habla de esa lucha con las palabras y con el lenguaje que emprenden los poetas a inicios del siglo XX, en lo que denomina *una crisis poética*, una crisis de despersonalización del escritor ante las palabras: “no sabían servirse de ella y, según la célebre fórmula de Bergson, sólo las reconocía a medias; se acercaba a ellas con una sensación de extrañeza verdaderamente fructuosa; ya no le pertenecía, ya no eran él, pero, en esos espejos desconocidos, se reflejaba el cielo, la tierra y la propia vida. Y, finalmente, se convertían en las cosas mismas, o mejor dicho, en el corazón negro de las cosas” (Sartre, 1950: 51). “Ya no soporto las perras palabras”, dice la poeta. Una crisis que arrojó a los poetas al desencanto, al fracaso, a la idea de la derrota y el derrumbamiento. Mucho de lo cual aparecerá en esa visión oscura de Pizarnik asociada al desastre, pero sobre todo al desastre ubicado en el sujeto y su relación con el desear y la palabras, su relación con el lenguaje, un lenguaje gris, que parece ponerle límites, un lenguaje que la aleja de las cosas “si digo pan, ¿comeré?”. “Después del advenimiento de la sociedad burguesa, el poeta hace frente común con el prosista para declararla insoportable.” Es la entrada del fracaso: “no se trata, desde luego, de introducir arbitrariamente la derrota y la ruina en el curso del mundo, sino de tener ojos únicamente para ellas” (Sartre, 1950: 66). Habla de esa temática de la poesía como fracaso o como muestra del fracaso de un mundo que acorrala al placer. De la imposibilidad de la comunicación, como lo vimos en el primer capítulo, tan presente en la visión Pizarnikana de las relaciones humanas. “Si es verdad que la palabra es una traición y que la comunicación es imposible, cada palabra, por sí misma, recobra su individualidad, se convierte en instrumento de nuestra derrota y encubridora de lo incomunicable” (Sartre, 1950: 67).

cuidado con las palabras

(dijo)

tienen filo

te cortarán la lengua

cuidado

te hundirán en la cárcel
cuidado
no despertar a las palabras
acuéstate en las arenas negras
y que el mar te entierre
y que los cuervos se suiciden en tus ojos cerrados
cuídate
no tienes a los ángeles de las vocales
no atraigas frases
poemas
versos
no tienes nada que decir
nada que defender
sueña que ya no estás aquí
que ya te has ido
que todo ha terminado (Pizarnik, 2002: 307)⁸⁸.

Esta visión configura al poeta, o al menos al poeta que se posiciona desde la poesía del desencanto, como un sacrificado. La labor poética como un camino doloroso, oscuro e intenso a través del cual se demuestra la inutilidad de un lenguaje que no sirve para nombrar la sensación de dolor en un mundo que aplasta a la poesía. Ya los románticos se refugiaban en la poesía ante el desencanto del capitalismo. Dice Sartre: “el poeta auténtico, opta por perder hasta morir para ganar” (1950: 67) ¿no parece conformarse como una metáfora del universo pizarnikano? “El poeta es el hombre que se compromete a perder, esa es su maldición, su tristeza, está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar con su derrota particular, la derrota humana en general” (Sartre, 1950: 67). Una derrota basada en el sentido y en el lugar que se le otorga a la poesía, la belleza, el placer. Una derrota de un proyecto estético basado en la idea de hacer del poema una casa para refugiarse de las atrocidades del mundo social. Una poesía sin compromisos políticos, sociales. Una poesía que versa en torno al dolor humano.

La poesía de Pizarnik. La poesía que se pregunta por el sentido de la vida, del amor, de las palabras y de la muerte y que profesa la incomunicabilidad humana, “los otros son el infierno”⁸⁹, sobre

⁸⁸ “Poemas no recogidos en libros”.

todo en su trabajo diarístico como una tragedia del ser y del ser del poeta. En un contexto que exigía un cambio de sentido también en torno a estos temas. En un contexto en el que la latencia de la revolución removía la producción de sentidos, metáforas, significados, representaciones, Pizarnik escribía en sus diarios: “Dios mío [...] que no me enajene en la demencia, que no vaya a donde quiero ir desde que nací, que no me sumerja en el abismo amado, que no muera de este mundo que odio, que no cierre los ojos a lo que execro, que no deje de habitar en lo horrible” (Pizarnik, 2012: 166).

Para 1971, en un poema publicado en las revistas “Árbol de Fuego” en Caracas en diciembre, y en “La Gaceta del fondo de Cultura Económica”, en México en julio de 1972, la poeta parece ubicarse dentro del fracaso de la palabra, en el fantasma de los límites del lenguaje. El fracaso de la palabra recorre sus versos y anuncia dentro del poema lo que será latente en su producción después de 1968, la poesía como un fracaso, la poesía como imposibilidad, como un destino trágico. Y se consolida, por fin, esa figura del poeta de la que habla Sartre, esa figura que emerge después de las guerras mundiales, que retumba en el arte, en una crisis del lenguaje, de la significación y de la representación, el poeta derrotado, que hablará de su derrota, de su imposibilidad de vida dentro de la poesía, para hablar del fracaso de la humanidad. Esa crisis que también se alzó con la sociedad burguesa que apartó a los poetas, como lo vimos en el caso de los románticos, una sociedad que trajo el desencanto, la desilusión y esta poesía del derrumbe.

la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la recreación
del reconocimiento
pero no el de la resurrección (Pizarnik, 2002:398).

Una poética que vincula al lenguaje y a la muerte en una dualidad incontenible, si en un inicio el lenguaje es la salvación a la condena de la muerte de la vida humana, en esta crítica que representa su poesía, el lenguaje será la barrera, el límite de la vida humana, de la vida poética y en ese sentido, como otrora la posibilidad de la poesía había alejado a la muerte, ahora la latencia de la muerte, el presentimiento de la

⁸⁹ Esta frase que aparece en sus diarios es de una obra de teatro de Sartre titulada: *Huis clos (A puertas cerradas)*. “L’enfer, c’est les autres”.

muerte, estará rondando los versos y las figuras para demostrar, como lo hace en el diario, que la comunicación con los otros es imposible, porque el lenguaje es la jaula.

(todo lo que se puede decir es mentira)

el resto es silencio⁹⁰

sólo que el silencio no existe

Interpela lo que Sartre llama una especie de unión entre palabra y objeto, Pizarnik cuestiona ya al lenguaje, sobre todo en su característica de representar la ausencia, la palabra representa al objeto ausente, las palabras son ausencia, la palabra no satisface los deseos.

no

las palabras

no hacen el amor

hacen la ausencia

si digo agua ¿beberé?

si digo pan ¿comeré?

(...)

ninguna palabra es visible

El poema es imposible será el dictamen. La palabra y el lenguaje serán los símbolos del silencio, la ausencia y la imposibilidad.

hoy ayúdame a escribir el poema más prescindible

el que no sirva ni para

ser inservible

ayúdame a escribir palabras

en esta noche en este mundo.

¿Qué sucede entre la publicación de sus primeros libros, de su consolidación en París y la escritura de este poema?, ¿qué hace resaltar los límites del lenguaje y cuestionar a la palabra? En un contexto que dotaba al poeta, como lo había hecho Sartre, de una suerte de mitificación por su relación con el lenguaje. A diferencia del prosista, el poeta parece tener un destino manifiesto: el fracaso y el dolor, por lo tanto la derrota, más si se trata de conjugar la vida y la poesía en una sociedad signada por el capitalismo y lo utilitario. La exclusión que hacía el poeta del compromiso social y político, también lo

⁹⁰ Esta frase hace referencia a “y el resto es silencio”, pronunciada por el Hamlet de Shakespeare, antes de morir.

colocaba en una suerte de marginalidad con respecto al capital cultural que circulaba en la época de los sesenta; la politización del escritor y su devenir en intelectual marcaban el protagonismo de los narradores hombres y de la narrativa como el género por excelencia. Pizarnik lo sabía, de ahí su necesidad de escribir una novela. Pero también, en un contexto que enfrentaba dentro del campo intelectual muchas tensiones, que hacia finales de la época ponían en entredicho la eficacia de la palabra, su papel frente a las acciones guerrilleras, por ejemplo, y que comenzaba por impugnar a la narrativa, en un momento en el que la Revolución daba un viraje a los símbolos y significaciones, a los focos de análisis. “El encuentro con la noción de revolución va marcando el pasaje desde este humanismo de signo trágico hacia otro confiadamente optimista en la capacidad de transformación de las estructuras despóticas que pesan sobre los hombres, y en las diversiones de este deslizamiento será posible detectar asimismo una variación desde el intelectual del compromiso hacia otro más confiado en dicha posibilidad revolucionaria y más demandante de un lugar orgánico en sus relaciones con las clases subalternas” (Terán, 2013: 56). En los años sesenta la izquierda cultural argentina decía: “la desesperanza y la noia pertenecen al mundo vaciado de sentido de los sectores medios y altos de la sociedad burguesa, con la cual la ausencia de comunicación dejaba de ser una falla esencial de las relaciones entre los seres humanos y pasaba a constituir un atributo histórico social que había nacido con las sociedades divididas en clases y que con ellas moriría” (Terán, 2013: 57). ¿Qué sucedía entonces con una poesía como la de Alejandra? Una poesía de la impugnación de la palabra. ¿Cómo se inscribía esta poética en el contexto que hemos caracterizado?

Andrea Ostrov habla precisamente de la relación que Pizarnik establece con el lenguaje en algún momento de su proyecto estético y sobre sus reflexiones plasmadas en las cartas escritas a su padre, León Ostrov: “La angustiada conciencia de los límites del lenguaje (“no es eso, no es eso lo que quisiste decir” [Carta No 9]); “qué exasperación ante la pobreza de mi lenguaje” [Carta No10]. Dice la autora que Pizarnik “instaura la imperiosa necesidad de traspasar las fronteras del código, de explorar el caos que surge más allá de la sintaxis y la gramática” (Ostrov, 2012: 23). Mientras Pizarnik en una entrada de su diario, ya por la mitad de los sesenta, hablaba de la imposibilidad del lenguaje: “El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia [...] Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera” (Pizarnik, 2014: 286). No hay nada en la palabra sed que sacie la sed, como no hay nada en la palabra pan que ayude a satisfacer el hambre.

Además Andrea Ostrov habla de la relación dialéctica entre el contexto y la autora y los elementos histórico-políticos que intervienen también en la construcción de universos poéticos que versan sobre la imposibilidad, el fracaso y la muerte:

Sin embargo —sin pretender desconocer ni minimizar su conflictiva personal— constituyen además una cruda y explícita puesta en escena de la problemática inserción del artista en la sociedad de consumo. En efecto, la elección de una forma de vida entregada de modo más absoluto a la creación estética resulta a las claras incompatible con lo que socialmente se considera ‘una vida adulta y saludable’. Si los parámetros de ‘normalidad’ identitaria prescriben una garantía de estabilidad —laboral, económica, afectiva, emocional, sexual, domiciliaria— el despliegue de una subjetividad artística suele requerir condiciones de posibilidad muy distintas a las establecidas por los dispositivos culturales de ‘fijación’. La exigencia social de ganarse la vida (representada en este caso por la necesidad de conseguir un empleo con el cual mantenerse) se convierte en un mandato absurdo y alienante para quien pretende no solo escribir poemas sino hacer poesía con la propia vida (Ostrov, 2012: 24).

La opresión de un sistema lingüístico que le pone límites a la creación poética. La opresión de un sistema social que le pone límites a la creación estética. Lo que la poeta critica es el subsumir la vida artística al sistema capitalista, al ganarse la vida: “No deja de ser irrisorio y sorprendente donar siete horas de mi día, donarlas así, sabiendo que la muerte existe, y muchas cosas hermosas existen, y muchas cosas terribles, y trabajar así, y trabajar así, como si no pasara nada, como si uno no viniera a la tierra por un tiempo breve” (Carta No. 7, en Ostrov, 2012: 26). “Pero me gustaría no enajenar mi tiempo en un trabajo prolongado —lo que probablemente tendré que hacer. Pero quiero mi tiempo para mí, para perderlo, para hacer lo de siempre: nada (Carta No. 4, en Ostrov, 2012:)”. Es a partir de estas reflexiones y quejas de Alejandra, que Andrea Ostrov elabora su reflexión:

En efecto ¿cómo conciliar poesía con las leyes de mercado que rigen la economía capitalista? ¿Cómo sostener esa ‘nada’ frente a los imperativos de utilidad y productividad que rigen nuestros cuerpos? ¿Cómo salvar ‘el abismo que existe entre poesía y la vida?’(Carta No. 4). Por consiguiente, los reproches sistemáticamente autoinflingidos que la autora expresa en estas cartas —falta de orden, de método, de capacidad de trabajo, de constancia, de tenacidad, de voluntad, de eficiencia— revelan no tanto incapacidades o ‘defectos’ personales sino una radical incompatibilidad entre los procesos internos de la creación artística y la organización eficiente del tiempo ‘productivo’ regulado por estructuras externas: ‘Y me pregunto qué hacer con mis lecturas desordenadas, con mi imposibilidad de hacer tantas cosas que me propongo (Carta no. 9) (...) En función de esto, creo necesario señalar que el tópico de exilio —tan recurrente (y más aún, estructurante) en la escritura de Pizarnik— no sólo debe ser entendido como

expresión de una determinada construcción subjetiva o como metáfora de la condición existencial del ser humano sino también como alusión al lugar marginal del arte y el artista en la cultura de masas. Alejandra no sólo habla de exilio como imposibilidad de relación con los otros o con el mundo exterior: ‘En verdad estoy sola pues ninguno me es imprescindible y hablo y saludo y realizo mi comedia social para no perder todo contacto humano. Pero tal vez ya es tarde para reanudar las relaciones simples y fáciles, el placer de conversar, de estrechar manos’ (Carta, no. 12) (En Ostrov, 2012: 25).

¿Qué sucede entonces entre el mirar a la creación poética del lado de la vida y la impugnación al lenguaje que encarcela que presentará su proyecto estético? En el medio de la espiral está el mundo social del que Alejandra quería abstenerse en la construcción de su poética, pero que irremediamente se mete y la hace reflexionar en torno al papel de la poesía. En el medio, quizá, está la ruptura que sobrevino en el campo social, en el campo cultural, en el campo intelectual y en el proyecto estético de Alejandra, después de 1968. En la carta número cuatro relata lo que hacía para sostenerse económicamente, entre otras cosas, cuidar a una niña de dos años y medio con quien dibujaba. “Me veo con algunos pintores argentinos: todos angustiados por el dinero. Yo, de mi parte, habito con frenesí la luna: ¿cómo es posible preocuparse por el dinero?” (Ostrov, 2012: 41) “Pero qué puede significar el dinero si estoy luchando cuerpo a cuerpo con mi silencio, con mi desierto, con mi memoria pulverizada, con mi conciencia estragada” (Carta 3 en Ostrov, 2012: 37)

Hay en estas cartas a León Ostrov, como en todo el proyecto estético de Pizarnik, un constante choque entre el mundo social y político, entre las exigencias del sistema social y el proyecto estético pizarnikano que buscaba establecer una lógica distinta a la productividad. Un choque entre una labor de derroche en un mundo utilitario y la necesidad de sostenerse económicamente. “Pero tampoco es posible hacer solamente poemas. En cambio sí es posible pintar todo el día (...) Tal vez el mito del poeta que sufre, cuyos únicos instrumentos son la humillación y la angustia, viene de esta imposibilidad de hallar un ritmo de creación, una continuidad, un hacer día a día. Es posible que si mi trabajo fuera más interesante yo no me quejaría” (Carta 17 en Ostrov, 2012: 84). Quizá el mito de un poeta que sufre, un poeta del fracaso en las palabras de Sartre tuviera que ver más con la imposibilidad de abocarse a la poesía como lo deseaba Pizarnik, en un mundo que exige producción utilitaria y subsume la vida humana al tiempo productivo. Y por otro lado un campo cultural en ebullición que exigía posicionamientos firmes frente a la problemática social.

¿Cómo hacer poesía en un contexto de latente revolución, cambio o ruptura? “Aquí todos hablan de la bomba atómica y de la venida del final de los finales. Cómo hacer después, para despeñarse en la

hoja en blanco y pelear con las palabras. Me pregunto quién me da fuerzas, quién me hunde en el silencio fantasma de las palabras” (carta 15 en Ostro, 2012: 80). Y la constante interpelación al trabajo, su constante crítica a quienes subsumen su vida a una horario y rutina laboral y convierten su cuerpo en *algo* mecánico (la figura del autómeta); su crítica al sistema, un sistema donde la poesía parece no tener lugar, no tener salida: “Me asusta tal vez caminar por la Gare St. Lazare, cuando desciendo del autobús y confundirme y entrar en la masa anónima de oficinistas y seres que van como si les hubieran dado cuerda, rostros muertos, ojos mudos. Entonces digo: en vez de estudiar y hacer lo que te corresponde he aquí que eres como ellos: una oficinista más, lindo destino para una poeta enamorada de los ángeles” (Carta 9 en Ostrov, 2012:65).

Probablemente de estas reflexiones surjan esos textos de sombra, que conforman su producción posterior al 68, los textos de sombra donde las protagonistas mueren en el encierro de una oficina. “He trabajado diariamente en la oficina todos estos meses. Es testigo mi corazón debilitado y mi fatiga perpetua. Hasta creí morir. Te consumes. Pensé en mí y en mi vida desordenada y cómo se la concilia con el despertador a las 7 hs. Y ocho horas de trabajo ininterrumpido en una piecita sombría” (Carta11 en Ostrov, 2012: 71). “Mi nuevo trabajo es por ahora fácil y llevadero. Algunas cartas y un poco de corrección de estilo (a veces). Como la revista es esencialmente política (made in usa) y como yo execro esas cuestiones, trato de no hablar allí de literatura ni de poesía” (carta 12, en Ostrov, 2012: 73). Y también esa producción donde el tiempo del placer y el goce parecen invadir la escena, textos de lo erótico y sexual, de lo obscuro: “Anduve haciendo algunos relatos obscuro-humorísticos. En uno hice el amor con mi madre. En otro me torturaban y yo gozaba. Después de escribir me sentí feliz” (Ostrov, 2012: 74). Esta poética signada por la imposibilidad y los límites, por el encierro, por el fracaso de la poesía: “Un olvido absoluto de la realidad, de su horror. ‘Pero no puedes pasarte la vida encerrada leyendo y haciendo poemas como Calipso, la tortuga-electrónica-poeta’. ¿No puedo? ¿No se puede? ¿Por qué no se puede? ¿Por qué hay gente que trabaja diez y quince horas por día en lo que le gusta y no siente que ‘no se puede’? Pero no se puede. Está dicho. Hay que trabajar en cosas serias y ganarse la vida” (Ostrov, 2012: 47). Marcada profundamente por el sistema. Una vida creativa acorralada, encerrada: “Aún no sé qué haré –me refiero a la ‘realidad’. Para quedarme necesito pensar en ganarme la vida. Cuando pienso en ello pienso que no es justo aplazar siempre las cuestiones que siento urgentes: leer, escribir, etc.”(Ostrov, 2012: 47). Inscrita en una ruptura en relación dialéctica con la turbulencia del contexto, en relación y choque constante con el contexto político-social, se erige el proyecto de Pizarnik, también, como un proyecto crítico del sistema social, un proyecto de impugnación

al sistema social y eso lo veremos con mayor intensidad en su producción *transgresora*, marginada: “Yo no sé hablar como todos. Mis palabras sueñan extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie— ¿Qué artículos de consumo fabricar con mi lenguaje de melancolía perpetua?”, grita la poeta, que más que estar fuera de su contexto y tiempo, lo mira y lo impugna, le grita.

Estas reflexiones enmarcadas en el contexto de los sesenta ya perfilaban la crítica de su producción posterior a 1968, esa que algunos críticos desechan por creerla distinta a su canon poético y construida en estados de locura. Pero que nosotros hemos puesto en relación con su contexto y las exigencias de su medio. Alejandra no escribía fuera de su tiempo, escribía en su tiempo, y su tiempo oprimía y enjaulaba su poesía.

CAPÍTULO III: 1968: año de ruptura y reconfiguración o los límites del lenguaje y la muerte

1968 fue un año incandescente. Todo hacía sentir que en distintas ciudades del mundo se estaba jugando una partida crucial, capaz de determinar el curso ulterior de la historia. Las acciones de estudiantes y obreros se encadenaron en las insurrecciones urbanas que estallaron en las calles de París, Berlín, Madrid, Río de Janeiro, Montevideo y Córdoba.

Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, 2008.

Hasta aquí hemos intentado configurar los principales puntos que sostienen el proyecto estético de Alejandra Pizarnik; este proyecto que partía del deseo de escribir una poesía pura, sobre los “grandes temas”, el desgarramiento, el amor, la muerte, las palabras, que coloca al jardín como el lugar donde la poesía crece pura, libre de compromisos y fluye. Un jardín cuyo acceso es imposible. Mientras la poeta se posiciona en un campo cultural profundamente politizado como una figura inclinada hacia el camino de los malditos, a constituir una vida desde y para la poesía, pero que no puede apartarse del mundo social, desde ese punto su proyecto estético también se construye como una crítica férrea al mundo *del trabajar para ganarse la vida*. Y es en el diario donde el yo poético vierte sus deseos, planes y las críticas más profundas al mundo que encarcela su poética, además de hacer un viaje introspectivo sobre su propia práctica. Desde ahí construyó también una crítica profunda a Buenos Aires y su producción cultural, un esquema de trabajo y sus estudios independientes de literatura, sus principales lecturas y proyectos y enarboló una narrativa poética donde el yo es investido por el tiempo, el fin de la infancia como la puerta de entrada la muerte, la soledad profunda, el abandono, el desamor, la separación de los amantes, las exigencias económicas, la imposibilidad de trabajar solo en la poesía. Un entramado complejo regido por su cuestionamiento profundo al lenguaje y sus límites y su teoría sobre la muerte. Estas temáticas se articulan para poblar un universo poético que y sobre todo después de 1968 se conformará como el reino de lo imposible: la imposibilidad de la palabra, del amor, de ser amada. La imposibilidad de la comunicación humana. Aparecen entonces nuevos ejes en el proyecto pizarnikano: humor-muerte, sexualidad-muerte, obscenidad, erotismo. Estos ejes van a articular una obra de teatro, ubicada desde su lectura de Artaud en el teatro de lo absurdo, cuentos cortos, donde penetran los espacios contextuales, relatos de humor y poemas.

En el presente capítulo se busca definir las circunstancias en las que se dio esta suerte de ruptura o reconfiguración del proyecto estético de la poeta. En ese mismo sentido resulta importante definir el

eje de la ruptura: el giro entre el vínculo de la muerte y el lenguaje. Como hasta ahora lo hemos trabajado, será un análisis dialéctico entre el campo cultural y el proyecto de la poeta.

3.1. Aproximaciones a la ruptura

Los antiguos se complacían en cantar a la naturaleza, ríos y montes, humo, nieve y flores, lunas y vientos. Es preciso armar de acero los versos de este tiempo. Los poetas también deben saber combatir.

Ho Chi Ming

Es indudable que 1968 representó uno de los años cumbre de la época de los sesenta. Un año donde se condensaron los procesos de politización y lucha desarrollados en América Latina. Esta suerte de unión con eco internacional entre el sector estudiantil y el obrero que provocó el Mayo Francés, con la mayor huelga de trabajadores vista en Europa Occidental. Movimientos que recibieron impulso también de aquello que estaba gestándose en América Latina, ese sentimiento de cambio y revolución, del clima de oposición al imperialismo, del cuestionamiento al sistema europeo, la guerra de Vietnam y la oposición a la guerra contra Argelia, del triunfo del izquierdismo latinoamericano y la consolidación de sujetos políticos como el estudiante y el artista, mientras las sociedades de consumo avanzaban con ayuda de los *mass media* para dar paso a la cultura de masas. Mientras emergía la revolución sexual, los movimientos contraculturales, la formación intelectual y académica de la juventud politizada seguía siendo predominantemente marxista-leninista. En México ocurría la masacre de Tlatelolco y varios centros latinoamericanos, incluyendo Argentina, se movilizaban. La politización en el arte y la cultura alcanzó, pues, su punto cumbre. Sobre todo si hablamos de las artes plásticas y su vínculo importante con los trabajadores. “Este amplio fenómeno de politización de la cultura fue siguiendo los mismos clivajes de radicalización que los enfrentamientos políticos. Si la violencia de la explotación y el subdesarrollo tendía a ser igualada con la de la guerra, resultaba obvio que era legítimo oponerle una violencia de la misma intensidad pero de signo contrario, y esta violencia revolucionaria recababa su justificación en una historia reciente pronto reforzada a escala local” (Gilman, 2013: 389).

La cultura y el sector estudiantil, con la universidad como punto de apoyo, eran señalados por el ala derecha como centros de peligro y se les acusaba de querer provocar el estallido de la revolución comunista; siguiendo estas ideas, se confió en las fuerzas armadas para controlarlas. Parte de la ideología de la privatización de la educación tuvo (tiene) que ver con esta lucha contra la *infiltración* marxista, bajo argumentos como: “las masas miserables y proletarizadas nunca son protagonistas de la

subversión a menos que estén inducidas a tal alternativa por los intelectuales, era preciso encarecer el privilegiamento de la lucha tradicional” (Terán, 2013: 218).

En este clima, surge una impugnación a las instituciones artísticas. Son los artistas plásticos quienes impugnan a instituciones tan importantes como el instituto Torcuato Di Tella, para el caso argentino, dominador de una buena parte de la dinámica de presentación y programación estética. La paulatina politización de los artistas tuvo su punto cumbre en 1968 y fue un proceso “que respondió a una redefinición de situaciones que no se vincularon exclusivamente con el orden de la política, sino también con la dinámica del propio campo artístico” (Giunta, 2008: 262). Los primeros años de la década parecieron descansar sobre un ambiente festivo, la vanguardia artística no tenía una relación profunda con la política, lo cual no implica que no se produjera arte crítico. Para 1965 el campo artístico se removía ante el suicidio de Greco, en 1966 Santantonín realizaba un acto de protesta al quemar sus obras afuera de un museo. Sin embargo, para el 68 se potencializó la radicalización política de los artistas y esta empezó a reflejarse también en su obra: Ferrari se posiciona con su famosa escultura “La sociedad occidental y católica”, rechazada para su exhibición en el Di Tella y se gesta uno de los actos más representativos del arte político argentino: “Tucumán Arde”.

A partir de la mitad de la década la politización de los y las artistas se hizo más evidente y manifiesta, sobre todo en la preocupación por hacer del arte una herramienta de transformación social. “La relación entre los sectores de vanguardia de Rosario y de Buenos Aires provocó la gestación de un espacio de debate acerca del sentido del arte, en el que los artistas generaron formas de intercambio que fueron acelerando, en su doble registro, estético y político, la ruptura del 68” (Giunta, 2008: 281). Fue justo entonces cuando la combinación vanguardia estética y vanguardia política dio sus demostraciones más extremas:

El grado de ruptura que se produjo en 1968 no se explica exclusivamente por la voluntad de politización, sino también por la búsqueda de una experimentación extrema desde la cual los artistas se plantearon pensar *además* la politización. En definitiva, las respuestas no provinieron *sólo* de las necesidades de la política, sino que, desde la compactación y superación de todo el capital de estrategias simbólicas que habían acumulado en la experimentación vanguardista, se propusieron pensar las acciones estéticas como una energía capaz de colaborar en la transformación del orden social. La convicción a la que finalmente llegaron fue que el arte no tenía que esperar a la revolución para adquirir un sentido político, sino que podía aspirar a integrar incluso las fuerzas capaces de provocarla (Giunta, 2008: 284).

El poder hegemónico de la izquierda crítica latinoamericana se desplegó en este año en el que la revolución parecía tan inminente, que resultaba imposible no sumarse a su llamado. “Entre 1965 y 1968 los artistas arriesgaron el capital de éxito y reconocimiento que habían logrado acumular. Cuando hubo que hacer del arte un arma de la revolución, muchos decidieron poner sus cuadros y el arte mismo en el campo de batalla” (Giunta, 2008: 298). La salida a las calles, la conformación también de un público que no solo consumía obras de arte, sino que se movilizaba partir de las obras de arte. Un arte que comenzaba a pensarse público, colectivo. Un arte que se conformaba como una fuerza social. Eso fue parte de lo que engendró ese símbolo de la intervención artística.

“Tucumán Arde” fue el resultado de varios factores, entre ellos la claridad de que el proyecto modernizador del arte argentino y la colocación de Argentina como capital cultural era un fracaso. La destrucción de obras a las puertas del Instituto Torcuato Di Tella, efectuada por el grupo 23 de marzo para posicionarse contra la represión policial del público que se movilizaba y realizaba intervenciones. En un clima de profunda protesta ante la Guerra de Vietnam, los artistas plásticos argentinos diseñaron estrategias que cambiaron el fin de la obra, de un fin contemplativo a uno movilizador. “En agosto se reunieron en Rosario artistas de esa ciudad y de Buenos Aires para discutir, en lo que llamaron el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, los puntos centrales de la acción futura: entre éstos ‘la renuncia a participar de las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de fenómenos culturales’ (premios, galerías de arte) y ‘la inserción de los artistas en el campo de una cultura de la subversión que acompañara a la clase obrera” (Giunta, 2008: 287). Fue desde ahí donde se planeó el programa de una intervención artística que condesó el vínculo vanguardia política-vanguardia estética. La provincia de Tucumán fue el escenario: en su contexto de cierre de pequeñas y medianas empresas en beneficio de los monopolios azucareros, del proceso de sustitución de la burguesía nacional por el capital estadounidense y que acrecentó el descontento y el desempleo, mientras el gobierno construía la imagen, desde la publicidad, del *operativo Tucumán* como una muestra del progreso y la industrialización acelerada. Así, los artistas en articulación con los trabajadores se propusieron mostrar la realidad, a partir de la contrainformación. Los artistas decidieron llevar a cabo su acción en la sede de la Central General de los Trabajadores (CGT), entrando de lleno en la disputa política. Echando mano de los datos duros producidos por las ciencias sociales, de los recursos publicitarios, las técnicas y procedimientos desarrollados a lo largo de la época, construyeron Tucumán Arde, “un circuito sobreinformacional y contrainformacional orientado a desenmascarar la campaña de ocultamiento montada por la prensa oficial, y a ‘crear un cultura paralela y subversiva’ que desgastara ‘el aparato

oficial de la cultura' (Giunta, 2008: 289). Los artistas posicionaron a la creación como una acción colectiva y violenta que buscaba tener el impacto de un "atentado político en un país que se libera." "Los materiales que se habían logrado con el trabajo de campo —filmaciones, grabaciones y fotos— se desplegaron junto a los afiches, las bandas y los cuadros explicativos en la planta baja y en los distintos pisos de la central obrera" (Giunta, 2008: 290). El propósito fue dismantelar la información ofrecida por los medios de comunicación. Fue, como lo señala Andrea Giunta, una prueba irrefutable de la radicalización política de los artistas, "la experiencia fue tan intensa y, en algunos casos, traumática, que condujo a muchos de sus participantes a la conclusión de que ya no era posible pensar en la transformación de la realidad a través del arte, aun cuando este fuera de vanguardia. Para algunos artistas la opción fue abandonar el arte para transformar la sociedad en el terreno de la lucha política" (Giunta, 2008: 293).

El campo cultural se movilizaba, se reconfiguraba. Mientras esta fuerte politización de los artistas plásticos en 1968 marcó una suerte de ruptura con las formas de pensar y repensar el arte, abriendo una brecha con las instituciones, el mundo literario también se rompió, un poco en sentido inverso, a partir del cuestionamiento fuerte a la práctica política de los literatos, del aparataje de despolitización de la literatura extendido por Estados Unidos, del cuestionamiento al Estado Cubano por apoyar a la Unión Soviética en la invasión de Checoslovaquia; de la crisis de la idea del compromiso enarbolada por Sartre, acaecida a partir de 1966, año en que comenzaron a desplegarse los aparatos represivos contra la cultura. Y a partir de un intenso debate que seguía girando en torno al papel de los literatos en una época que urgía un compromiso claro, radical, *accional*, para emprender la revolución.

En el plano de lo estético los literatos ya se habían mostrado preocupados ante la normatividad del arte oficial soviético y estalinista y no buscaban adherirse o subordinarse a los partidos comunistas, fueron los artistas cubanos quienes más se resistieron al arte oficial soviético, por la percepción de la Revolución Cubana como una revolución inaugurante y original (Gilman, 2013), planteándose la importancia de revisar la teoría estética marxista. La URSS con Stalin representaba un yugo para la práctica estética, se criticaba la subordinación de sus artistas a sus programas. Sin embargo, el debate por el programa estético adecuado a la revolución seguía desarrollándose y destacaba por lo menos dos posturas: la que pensaba en poner al servicio de la revolución el estilo literario y pugnaba por escribir de forma *más realista* y aquella enarbolada por autores como Julio Cortázar y que pensaba que la palabra debería revolucionar sus formas, sus estrategias de producción. Después de esta crisis de las ideas sobre el compromiso, parecía que lo que se ponía en cuestionamiento era el nivel de compromiso con la

revolución y su reflejo en la obra literaria: “Escribir para una revolución, escribir dentro de una revolución, escribir revolucionariamente, afirmaba el argentino [Cortázar], no significaba, como ‘creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Si el escritor responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario. Cortázar finalizaba con una advertencia dirigida a la línea dura de los comunistas: ‘cuidado con la fácil demagogia de exigirle una literatura accesible a todo el mundo’” (Gilman, 2013: 198).

Y para incrementar el debate, a partir de 1966 el estructuralismo invadió la escena argentina, incidiendo en las formas de hacer literatura y de entender la literatura, a partir de una suerte de objetivación del lenguaje que lo apartaba del contexto sociocultural, algo que se ganó una fuerte crítica por parte de los intelectuales marxistas y que a la vez marginó al marxismo en la literatura.

Por otro lado, mientras el oleaje político penetraba en el campo literario y Octavio Paz renunciaba a su puesto de embajador en la India después de la matanza de Tlatelolco y Julio Cortázar donaba las ganancias de sus libros a los presos políticos latinoamericanos, en 1968 se consolidó una nueva figura que vendría a reconfigurar los programas estéticos, el rumbo de los debates y la dinámica general del campo: *el antiintelectual*. El antiintelectualismo se fundó bajo la idea de que el trabajo intelectual se había separado demasiado del pueblo. Decía Sábato: “Nuestros ideólogos han estado desdichada e históricamente separados del pueblo, en la misma forma y con las mismas consecuencias en que el racionalismo pretendió separar el espíritu puro de las pasiones o de alma” (Terán, 2013: 206). Era en ese sentido que recrudecieron los ataques a aquellos escritores que se encontraban en las ciudades europeas, *escribiendo desde allá, en lugar de estar en Cuba o en los países latinoamericanos*. Y retornaba el origen burgués de los intelectuales como un fantasma casi insuperable que representaba una barrera para la producción de un verdadero arte revolucionario. También se acusó a la intelectualidad latinoamericana de ser heredera del pensamiento colonial y estar siendo educada por la infiltración imperialista, por haber creado un “pantano intelectualista” y por su quehacer “absolutamente ineficaz”.

Los *antiintelectuales* fueron la fracción autodenominada como *revolucionaria*, por el crecimiento del valor de la política y su radicalismo ideológico que proponía lógicas de mayor eficacia en contraposición a la palabra. Se ubicaron en el dilema entre la práctica tradicional del intelectual como crítico de la sociedad y esa nueva definición del intelectual revolucionario "que estatúa un tipo de relación subordinada respecto de las dirigencias políticas revolucionarias: especialmente el Estado cubano y los movimientos guerrilleros. También se profundizó a partir de la consagración de la literatura

latinoamericana en el mercado editorial, ese proceso derivó en un enfrentamiento entre intelectuales defensores del ideal crítico e intelectuales defensores del ideal revolucionario” (Gilman, 2013: 30). Mientras los intelectuales comprometidos se replanteaban a partir de los binomios autor-obra, autor-sociedad, cómo seguir interviniendo en lo social sin que en ello se diluyera su quehacer artístico, los revolucionarios pugnaban por privilegiar la acción. Mientras autores como Cortázar asumían la tarea del escritor como testigo del mundo, los antiintelectualistas pensaban en una tarea más subordinada del escritor a la vanguardia política.

Como durante toda la época de los años sesenta la vida y obra del autor se proponían absolutamente inseparables, eso hizo que la exigencia de los antiintelectualistas no sólo recayera en el proyecto estético que seguían los escritores, sino en sus estilos de vida y participaciones públicas. “La posibilidad del deslizamiento de la obra a la vida era inescindible de la noción de compromiso y, por lo tanto, la inclusión de la conducta y la autovigilancia como parte del pacto intelectual con la sociedad era un curso posible; la actitud del escritor-intelectual fue el parámetro con el que se midió la legitimidad político-ideológica de su práctica poética” (Gilman, 2013: 149). Fue justo en este momento cuando la balanza se inclinó por el modo de vida como parámetro para legitimar la actividad intelectual, fue cuando los artistas se replantearon el radicalizar sus acciones y algunos de ellos abandonaron el arte para unirse a la guerrilla. “Por eso muchos intelectuales se preguntaron si había llegado la hora de abandonar la máquina de escribir y empuñar el fusil o, al menos, abandonar el goce estético para un futuro en el que la revolución triunfante socializara el privilegio de la cultura” (Gilman, 2013: 150). Ocurrió, pues, un enfrentamiento en cuanto a las formas de posicionarse y vivir en ese mundo, un enfrentamiento entre las formas de combate, la lucha a través de la palabra y lo que se consideraba la más alta expresión de lucha: la lucha armada. Esto fue entonces lo que configuró el momento de ruptura, de cuestionamiento profundo que podemos ejemplificar con el pasaje que cuenta Gilman: “un novelista presente en el encuentro de escritores de Chile, en 1969, agobiado por los largos debates sobre el compromiso y la eficacia política de la literatura, terminó por admitir, con agobio ‘No somos nadie’. Leopoldo Marechal matizó apenas el malestar de su colega con un módico: ‘no somos casi nadie’ (Gilman, 2013: 162).

El capital cultural más importante pasó a manos de aquellos que podían ostentar el título de antiintelectuales, “en otras palabras, la figura del intelectual revolucionario pudo ser reclamada por los letrados que pasaron directamente a la militancia política (que no fueron todos), o quienes formaban parte del campo antiintelectualista y atacaban los agudamente revelados defectos burgueses de los intelectuales” (Gilman, 2013: 163). Claudia Gilman define al antiintelectualismo como: “una de las

predisposiciones de los intelectuales en momentos particularmente agitados de la historia, cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y cualquier otro tipo de práctica simbólica” (Gilman, 2013: 164). Y define su posicionamiento en función de una de las posibles respuestas a la pregunta ¿para qué sirven los intelectuales?: “los intelectuales no sirven para nada o, más bien, no sirven para lo que creen servir. O, aun: los servicios que requiere la sociedad no son de la índole de los servicios que los intelectuales están dispuestos a prestar” (Gilman, 2013: 164). A partir de 1966 el antiintelectualismo encontró una aceptación sin precedente en el campo cultural de América Latina

El antiintelectualismo marcó esta superioridad que al final obtuvo la serie política por sobre la serie intelectual o artística, como parte de estos nuevos paradigmas *hombre de acción* y *hombre del pueblo*, que llevó a enfrentar a los miembros de un campo de por sí heterogéneo y que había posicionado al arte y la literatura como parte de la lucha revolucionaria, una disputa entre formas, una disputa entre acciones, un debate a propósito los hombres que morían en los campos de batalla y de trabajo y los hombres que escribían desde Francia en la comodidad de sus privilegios de clase, "es curioso que el parámetro de eficacia o utilidad con que se midió la acción intelectual fue aún más severo que el que medía la utilidad revolucionaria del guerrillero, cuya valoración aumentaba con el fracaso y la muerte" (Gilman, 2013: 166).

Este fue el principal eje que motivó la ruptura de la familia intelectual, de la comunidad de escritores. Se exaltaron y posicionaron a sectores combativos como los estudiantes, obreros y revolucionarios, en contraposición con los intelectuales y su actividad *pasiva*, Sartre reformuló entonces su noción de compromiso, declarando públicamente que había estado equivocado durante largo tiempo. “En un reportaje concedido a John Gerassi después de los acontecimiento franceses de mayo 1968 sostuvo que el tan discutido compromiso era un acto y no una palabra” (Gilman, 2013: 170). Entretanto la muerte del Che Guevara marcó también esta ruptura que hemos venido configurando en el campo intelectual literario, sobre todo porque se puso en jaque una figura intelectual que, según se decía, escribía cómodamente desde sus oficinas mientras el Guerrillero estaba luchando en la selva boliviana. “El discurso antiintelectualista tuvo su oportunidad de aglutinación y solidez casi definitivos a partir de la caída de Guevara, una figura cuya luz ensombreció de descrédito a otros modelos y cuya muerte puso en jaque a los intelectuales del continente” (Gilman, 2013: 171).

Fue un momento de impugnación, de crítica, de debate, de conflictos producto también de lo que ocurría hacia fuera del campo artístico, un momento que exigía fuertes posicionamientos y que también propiciaba la sospecha y el fortalecimiento de alianzas mientras crecía la avanzada de ejércitos

ocupacionales de sus propios países en América Latina, el desarrollo de unidades antsubversivas de gran equipamiento, la teoría del enemigo interno, generalizando el uso de la tortura de manera “inédita hasta el momento”. Ante la agudización del clima de violencia las disputas en el interior del campo cultural también se radicalizaron; del rechazo a ciertas formas culturales denominadas como elitistas, se dio paso a una impugnación total de la cultura por ser un espacio excluyente y por producir objetos de consumo para una minoría. Fue en ese momento que el ala revolucionaria colocó a la práctica política como el pasaje de clase, el requisito para dejar de ser un pequeño burgués, esa condición irremediamente asociada al intelectual (Gilman, 2013). “El clima del antiintelectualismo estigmatizó como burgueses, contrarrevolucionarios o mercantilistas a todos aquellos que postularon la especificidad de su tarea y reclamaron la libertad de creación y crítica dentro del socialismo, sin sujetarse a la dirección del poder político. Para el antiintelectualismo, la literatura era un lujo al que se debía renunciar, porque, al fin y al cabo, para hacer la revolución sólo se necesitaban revolucionarios” (Gilman, 2013: 181). Fueron los saberes y trabajos populares los que ocuparon el lugar de prestigio y reconocimiento, se elevaron más allá de los producidos desde el campo intelectual⁹¹.

3.2.1. Literatura y mercado; la devaluación del escritor

En el congreso de la Habana de 1967 y ante el ascenso de las ideas antiintelectualistas se definió el papel del intelectual revolucionario: “aquel que guiado por las grandes ideas avanzadas de la época, estuviera dispuesto a encarar todos los riesgos y para quien la muerte no constituyera sino la posibilidad suprema de servir a su patria y a su pueblo. El ejercicio de la literatura, el arte y la ciencia era un arma de lucha en sí mismo, pero la 'medida revolucionaria del escritor' estaba dada por su disposición para compartir las tareas combativas de estudiantes, obreros y campesinos" (Gilman, 2013: 207). Existió, pues, para los escritores una exigencia de militancia, visible, pública, política. Exigencia enmarcada en el clima de hostilidad y reconfiguración que sufría Cuba ante la crisis económica y la situación política complicada, para 1968 había sufrido quince atentados importantes, veinticinco sabotajes a negocios y depósitos, y treinta y seis incendios de escuelas⁹² (Gilman, 2013). En ese sentido se exigía más que nunca a la cultura y al arte estar al servicio de las necesidades de la revolución. “Casa de las Américas” tomó nuevos

⁹¹ Para 1971 Fidel Castro ya se refería a los intelectuales como “basura”: “que en vez de estar en la trincheras de combate ‘vivían en los salones burgueses usufructuando la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar los problemas latinoamericanos” (Gilman, 2013: 242).

⁹² “El final de 1968 encontraba a Cuba más amenazada que nunca, en una posición defensiva, en estado de intranquilidad, a causa de los sabotajes contrarrevolucionarios, el bloqueo norteamericano y las restricciones económicas” (Gilman, 2013: 219).

rumbos culturales y marcó nuevas pautas: revitalizar la misión de los intelectuales, crear obras que arrancaran a la clase dominante el derecho a la belleza.

Era también por supuesto el momento de cuestionar las dinámicas que estableció el mercado para la producción, consumo y reproducción de las obras. Para 1968 el llamado boom latinoamericano se había apagado sin lograr incorporar nuevos nombres a la lista de consagración editorial. Para finales de los sesenta se produjo el reemplazo de editoriales nacionales por las grandes multinacionales del libro, muchas editoriales del continente estaban quebradas y los enfrentamientos entre escritores provocados por la dinámica marcada por el mercado eran latentes. Se preparaba el inicio del neoliberalismo (Gilman, 2013: 266). “Además, una vez que se consagró un conjunto de novelas y autores, quedó claro que el mercado no reservaba mejor suerte al escritor según su calidad revolucionaria (...) Sociedad, pueblo y público no eran la misma cosa. La obra literaria (es) también una mercancía y como tal estaba (y está) vinculada a la sociedad de consumo y a sus modos de manipulación mediáticos” (Gilman, 2013: 267). Una nueva tensión: cómo podría la obra literaria, en su calidad de mercancía dentro de la dinámica del mercado capitalista, responder fielmente a las necesidades de la revolución. La consagración mercantil trazó una división entre los autores *célebres* y *los otros* y de los primeros se desconfió de su capacidad para resistirse a las tentaciones del mercado. La familia intelectual se partió, también, entre quienes se quedaron en América Latina y quienes se fueron a Europa⁹³. Fue entonces cuando la revolución señaló a sus propios exponentes de la mejor literatura latinoamericana: Fidel Castro y el Che.

Ocurrió entonces un proceso de devaluación de la figura del escritor, del narrador y de la novela, género que se pensaba como distanciado de la lucha de emancipación y fuertemente inserto en la dinámica del mercado. Nuevos géneros tomaron un importante capital cultural en la época, al colocarse como la mejor vía para consolidar un verdadero arte desde la revolución: el cine, la canción de protesta y la poesía, los géneros populares. Se hicieron declaraciones como las del “Congreso Nacional de Educación y Cultura”, donde se planteó reposicionar a la poesía en un papel acorde a las circunstancias: “Hay que intensificar las posibilidades de comunicación. Hay que tratar, por todos los medios, de que la poesía deje de ser una actividad recalcitrantemente elitista”(Gilman, 2013: 344). Mientras, géneros como la denuncia, el reportaje y el testimonio se posicionaron por encima de la novela, por resistirse a las dinámicas del mercado y exceder los marcos “elitistas” del libro. Rodolfo Walsh declaró en crisis el

⁹³ Dalton no demostraba tener gran confianza en la capacidad de sus colegas para resistirse a las tentaciones del mercado, institución que juzgaba poderosísima para obrar perniciosamente sobre los escritores, enajenándolos y haciéndoles creer en la autonomía de su papel social, incitándolos a pensar, de manera errónea que se relacionaban directamente con su público” (Gilman, 2013: 272).

concepto de novela, al ser superado por la eficacia y aporte del testimonio y la denuncia, pues aparecían como categorías artísticas apropiadas a la coyuntura. Para 1971 se hablaba desde “Casa de las Américas”, por ejemplo, de un boom de la poesía, que se sustentaba en no tener nada que ver con el mercado.

Entre 1969 y 1971, lo político-revolucionario pareció encarnarse mejor en la poesía que en la novela. La pérdida de legitimidad ideológica de los narradores del boom (por su, en el mejor de los casos, ineficacia), por la predisposición del género a incorporarse al mercado y a su aparato de publicidad, permitió ese pasaje. Años antes, el carácter subjetivo atribuido al género poético (...) parecía apartarlo de la política y restringirlo a dar cuenta de la pura subjetividad del sujeto lírico. En adelante se formularon nuevas bases poéticas para un género que, aliado a la canción de protesta, en lugar de medirse en términos de las proezas verbales y estructurales que probaban la vocación de la narrativa de revolucionar el lenguaje, fue definido como más afín al socialismo (Gilman,2013: 345).

Se reformuló el papel de la poesía en el contexto social y en la lucha revolucionaria. Una poesía latinoamericana que comenzó a ser vista como parte de la historia combativa de la literatura. Una poesía que salía del espacio individual, solitario, abstracto y subjetivo de la mente de los sujetos líricos, para involucrarse directamente con la coyuntura política. Podríamos, en este sentido, proponernos pensar el replanteamiento que atravesó el universo pizarnikano y la lucha emprendida con un lenguaje poético y con un entorno social que limitaba la labor del sujeto lírico.

La disputa presente en el campo intelectual, específicamente en el campo literario, tuvo como eje la reflexión sobre Cuba y sus políticas culturales, así como la función social del escritor, su dinámica y su posicionamiento y más fuertemente la relación entre vanguardia política y vanguardia estética, abriendo debates en los que quizá no se había pensado con la misma intensidad hasta el momento: la intervención del mercado en la configuración de la dinámica del campo literario (consagración de los escritores y producción y distribución de las obras); pensando en el mercado se abre la puerta a la reflexión en torno al agente editor, a las grandes editoriales y a los beneficios materiales y las consecuencias intelectuales, políticas y culturales de dichos beneficios.

En el mismo sentido y nivel se abrió la disputa por el territorio cultural, en este vuelco hacia Cuba y su consolidación, también sobrevino la condena a las ciudades europeas, colocadas como símbolos del elitismo, del nicho burgués, de los privilegios y de la enajenación de la cultura. Se atacó a los escritores que vivían allá y producían desde allá, y hacían crítica literaria y análisis de la situación

latinoamericana desde puntos tan distantes del continente. Se atacaron sus privilegios y se les acusó de preferir las comodidades del mundo burgués europeo a vivir en sus países donde se estaba luchando y conformando la revolución. Vargas Llosa y Cortázar fueron acusados de “escapistas, y traidores e inoperantes” (Gilman, 2013: 271). Y así, bajo la mirada del antiintelectualismo se hizo una relectura de la literatura producida por esos escritores, *los europeos*. Hubo pues una clara ruptura en eso que en algún momento se llamó la familia de escritores, la familia de izquierda. Así se erigió la posición más clara y sin vuelta atrás: la Revolución prefería a quienes luchaban y se dejaban la vida en ello, es decir a los revolucionarios. “Los procesos de ruptura y enfrentamiento entre los intelectuales ocurridos hacia finales de la época fueron virulentos y, además, públicos. La disputa se presentó como un enfrentamiento dentro del campo de izquierda, entre ‘usurpadores’ y ‘genuinos’ habitantes de ese espacio común desde donde se proclamó, más o menos estridentemente, el credo revolucionario” (Gilman, 2013: 278).

La fractura supuso una fuerte relectura del pasado inmediato que alcanzó todos los objetos posibles: obras, actores, géneros, escritores, actitudes y estéticas (Gilman, 2013: 279). En aquel momento también el faro sartreano estaba obscurecido, mientras el filósofo declaraba: “Escribir solo lo que uno quiere, sin tener en cuenta lo que sucede a su alrededor, es burgués” (en Gilman, 2013: 292).

Se trató también del enfrentamiento del capital cultural con el capital político o revolucionario. Era la posesión de un buen capital cultural lo que permitía a los escritores la ‘libertad’ que reclamaban y hacía posible la formación de ideologías específicas de circulación exclusiva dentro del grupo de escritores reconocidos (tanto por el mecanismo de los premios como por el mercado). Uno de los principales componentes de esta ideología literaria consistió en atribuir un poder crítico específico a la buena literatura. Del otro lado, era la posesión de un capital político o revolucionario (o incluso *militar*) que sólo se adquiría luchando en la guerra (Gilman, 2013: 293).

Este panorama ya anunciaba el final de una época de importancia crucial para la historia de la literatura latinoamericana, las revistas dejaron de existir, salvo “Casa de las Américas” y en el campo literario empezó esta despolitización, que puso en una suerte de encrucijada a los escritores y que se agravó con el *Caso Padilla*, un caso de represión por parte del Estado cubano ante lo que consideraban una conducta contra la revolución y una crítica a la revolución por parte de Heberto Padilla, quien además de ser detenido, fue empujado a ofrecer una disculpa pública, que algunos escritores consideraron más bien una condena y humillación pública. Ante el hecho, varios escritores suscribieron la carta enviada a Fidel Castro, expresando su extrañamiento ante el método ejercido por la Revolución. Un momento de tensión

así provocó que los escritores tuvieran que definir claramente su postura ante la lucha, ante su función social y sus producciones y a la vez fue una oportunidad para que varios se ampararan bajo el imperialismo estadounidense⁹⁴.

La ruptura en el campo artístico-literario no vino sólo desde dentro, desde el corazón de la lucha o de los debates en torno a la producción y dinámicas internas. También hubo, fuera, condiciones contraofensivas que marcaron esta suerte de inicio de una despolitización de la cultura, Oscar Terán (2013) llama a esta contraofensiva el “bloqueo tradicionalista”, pues es a partir de una concepción tradicional de los valores nacionalistas, espiritualistas y familiaristas, en contraposición con el divorcio, la pornografía y el libre ejercicio de la intelectualidad crítica, que se configura, ideológicamente, a las fuerzas armadas como “el último soporte de una nacionalidad de lo contrario condenada a la disolución” (Terán, 2013: 217). El marxismo y las adhesiones a él se estigmatizaron y quienes se posicionaban y actuaban desde el marxismo fueron perseguidos⁹⁵. Hubo una articulación entre el andamiaje represivo de la cultura y una ideología tradicionalista en sus intersecciones con la doctrina de seguridad nacional y desde distintos órganos de difusión, como algunas revistas tradicionalistas o como lo enunciado en el decreto-ley del “Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica”, se hacían declaraciones que justificaban el actuar represivo de las fuerzas armadas: “Al resguardo de la seguridad nacional, que en el mundo contemporáneo se ve amenazada no ya exclusivamente por la fuerza de las armas, sino por la penetración y las maniobras de rodeo que pretenden la infiltración ideológica y el ablandamiento del propio frente interno mediante la corrupción de las costumbres, el menosprecio de las tradiciones, el debilitamiento de la institución familiar y el descreimiento y el olvido de los valores espirituales que hacen de vínculo de fortalecimiento y cohesión social” (Terán, 2013: 219). La censura a obras acompañó a la represión, en Argentina se prohibió la distribución de “Lolita”, editada por Sur, por ser considerada inmoral: “Para estos sectores formaban un solo y mismo bloque todos estos actores que

⁹⁴ “Existía una disputa cada vez más evidente por el control de la cultura entre dirigentes revolucionarios e intelectuales, y también entre estos últimos entre sí, modificó en forma radical la idea de la colaboración entre el Estado Cubano y sus intelectuales. También se estableció el principio de desconfianza respecto de la noción misma de artista e intelectual. El número de *Casa de las Américas* inmediatamente posterior a la muerte de Ernesto Guevara está enteramente consagrado a la “situación del intelectual” latinoamericano como dando por sentado que homenajear al Che implica también revisar los propios laureles de los intelectuales ante esa medida” (Gilman, 2013: 204).

⁹⁵ “La revista ultramontana *Cruzada* interpelaba en agosto de 1965 a los dirigentes de la CGT por considerar que en su convocatoria al cambio de estructuras se revelaban evidentes identificaciones con el marxismo al avalar los criterios de la lucha de clases, la violación del sagrado derecho de propiedad, el igualitarismo, la dictadura sindical y la educación materialista y anticristiana, para concluir que ‘la Iglesia Católica enseña que los verdaderos amigos del pueblo son los tradicionalistas’ (Terán, 2013: 219).

desde ángulos diferentes impulsaban en la cultura argentina los, para ellos, corrosivos credos ideológicos que no podían sino conducir a la corrupción de toda moralidad y de todo sentimiento genuino de nacionalidad” (Terán, 2013: 220). Parecía iniciar, pues, el final de una época, una época convulsiva para el arte y la cultura, una época de resignificaciones, la época de los sesenta.

3.3. La ruptura en el proyecto estético de Pizarnik

Así como ocurrió en el campo artístico-literario, diversos factores conformaron lo que hasta aquí hemos llamado ruptura en el proyecto estético de Pizarnik. Ruptura, no porque se desligue absolutamente de la producción poética que la consolidó como escritora en Argentina y América Latina, sino porque ingresan en su poesía temáticas, espacios, personajes e imágenes que hasta ese momento o habían estado contenidas o bien no habían aparecido en ese espacio poético que caracterizamos en el capítulo uno, a la par que se transgredieron figuras privilegiadas en su universo, entre ellas el lenguaje. Pero también porque así como la *estructura de sentimiento* que en general en el campo literario se estaba reconfigurando para dar paso a la radicalización de los procesos políticos emergidos desde el arte y las tensiones que llevaron al punto culminante en el que algunos escritores optaron por las armas y otros más por el bienestar económico que les ofrecían las instituciones estadounidenses, hubo un punto de quiebre y transformación en la estructura del sentimiento del proyecto estético de Pizarnik. Si para 1966 ya estaban en crisis las ideas sartreanas, al grado de que Sartre era visto como un personaje incómodo y se efectuaban las estrategias de despolitización del campo cultural; también estaban puestas en crisis, en relación en espiral, las ideas, imágenes y figuras del universo pizarnikano.

También Pizarnik cuestionó profundamente al lenguaje, al lenguaje humano y sobre todo al lenguaje poético. Cuestionó en la poesía a las palabras y su relación con el objeto, provocando entonces un punto cumbre en su proyecto: el viraje de la relación lenguaje-muerte, una relación siempre antagónica, pero esta vez la jaula estará del lado del lenguaje. Su profundo cuestionamiento al lenguaje, a su función, a su capacidad, lo configuraron como un espacio de lo imposible, como un signo de la muerte en vida. Pero vayamos por partes.

Hay una relación distinta con el lenguaje: primero el lenguaje exacto, culturizado, en favor de las grandes palabras que compusieron esos versos cortos tan representativos de su primera poesía y de su consolidación en *Árbol de Diana*, después las largas y angustiantes prosas, aún en un espacio abstracto y en el universo mortuorio de aves y mujeres errantes de *Extracción de la Piedra de la Locura* y *El Infierno Musical* y finalmente, la transgresión y desestructuración de su lenguaje clásico que marcó una

nueva forma de relacionarse con el lenguaje, una nueva forma de posicionarse frente él y al mundo social, un lenguaje de lo absurdo para mostrar lo absurdo del lenguaje y sus límites.

Si para 1968 la poesía estaba recuperando terreno y capital cultural en relación a una novela que se presentaba ya como un género condenado por el ala izquierda latinoamericana, la poesía de Pizarnik no encajaba precisamente en los cánones de esa lírica que se planteaba como necesaria para la revolución, su poesía seguía alejada o distanciada de la tradición latinoamericana; apegada a sus temas, figuras y estilos. Sin embargo, podríamos pensar en que algo de ese clima de reconfiguración influyó en estas nuevas figuras que comenzaban a hacerse presente en su poesía. Lo que aquí denominamos como ruptura es la producción literaria posterior a 1968 y que se compone de la obra de teatro basada en el teatro del absurdo: *Los perturbados entre lilas*; el poemario editado póstumamente pero trabajado durante esta época *Textos de Sombra*; sus cuentos cortos, entre ellos *El hombre del antifaz azul* y el conjunto de textos de humor agrupado en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, por supuesto, bajo la línea que venimos manejando que contempla al proyecto estético en su conjunto, aquí también se incluyen las reconfiguraciones en los diarios y las declaraciones en cartas. Ubicamos los textos posteriores al sesenta y ocho gracias a lo que marca en sus diarios, ahí se puede leer el programa que estaba desarrollando y sus planes de trabajo. *El Infierno Musical* fue su último poemario publicado en vida, algunos de los textos mencionados quedaron inéditos, algunos más se publicaron en revistas. Es hasta 1982, con el inicio de la democracia, cuando la editorial *Sudamericana* publica el conjunto de poemas que la propia Alejandra estaba pensando incluir en un poemario dedicado al tema de la sombra.

3.3.1. La lectura clásica

Existe una lectura clásica a propósito de estos textos, emitida desde la mitificación del personaje poético de Pizarnik, de su experiencia francesa y motivada por las circunstancias de escritura de sus textos.

Alejandra Pizarnik gana la beca Guggenheim para viajar a Estados Unidos en 1968. Ella hace planes de permanecer en el país norteamericano por poco tiempo porque lo que le interesaba era su retorno a París. En 1968 también había publicado uno de sus libros más reconocidos, donde después de lo versos cortos, concretos, fuertes de *Árbol de Diana*, opta por una prosa larga, donde la muerte ocupa por fin el lugar protagónico: *Extracción de la piedra de la locura*. La muerte ha invadido todo. La sensación de la muerte, el presagio de la muerte o las figuras de la muerte: “La noche tiene el color de los párpados de un muerto. /Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo

escribo la noche” (Pizarnik, 2011: 215)⁹⁶. La noche también se erige como el espacio dominante, el espacio de tránsito de las sombras, de sucesión de la muerte y de la imposibilidad. Mientras las figuras de muertos aparecen: “Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la luz lila”⁹⁷ (Pizarnik, 2011: 219). Es un momento cumbre para la muerte después del transitar del yo poético en su lucha con la muerte como herida fundamental de la vida; una lucha que en este libro ya se presiente perdida: “Manos crispadas me confinan al exilio/ Ayúdame a no pedir ayuda./ Me quieren anochecer, me van a morir./ Ayúdame a no pedir ayuda”⁹⁸ (Pizarnik, 2011: 222). Y es justo en este espacio poético donde también se configura el vínculo de la muerte y el lenguaje, como un vínculo dual y mortal: el lenguaje es un fracaso, la salvación es la muerte. Se abre espacio al fracaso del lenguaje: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo” (Pizarnik, 2011: 223).⁹⁹ El yo parece configurarse al borde de la muerte e incluso ocurren las imágenes del yo poético muerto observando su cadáver, algo se estaba muriendo, algo se estaba rompiendo: “Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarle el trofeo, quiero decir tu cadáver. Y que se lo coman y se lo beban” (Pizarnik, 2011: 249).¹⁰⁰

Es la muerte y su llamado lo que ocupa por fin toda la escena poética del universo pizarnikano: “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama”¹⁰¹ (Pizarnik, 2011: 254). Es pues este libro el que aparece en 1968 y es el que representa un final, una ruptura, como Alejandra se lo revela a Ivonne Bordelois en sus cartas, mientras le anunciaba su viaje a Estados Unidos.

En esta atmósfera ella viaja a Nueva York, una ciudad que le horroriza, porque siente que ahí el poema tiene que pedir permiso para existir, así que adelanta su partida a París. Hay en cartas y diarios alusiones a lo terrible y grotesco que le parece Estados Unidos, en concordancia con el sentimiento antiestadounidense que invadía a los grupos de artistas latinoamericanos: “D’acord con la tentación del robo, si bien a mí no me pasó en USA –nada quise extraer ni sustraer de ese país mal nacido y peor desarrollado” (Bordelois y Piña, 2014: 121). Pasa apenas una semana en Nueva York y viaja a Francia,

⁹⁶ Fragmento del poema “Linterna Sorda”.

⁹⁷ Fragmento de “Cuento de Invierno”.

⁹⁸ “Figuras y Silencios”.

⁹⁹ “Fragmentos para dominar el silencio”.

¹⁰⁰ Fragmento de “Extracción de la piedra de la locura”.

¹⁰¹ “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”.

en busca *de su París*, pero algo había cambiado: “Que también París la decepciona, eso marca el principio del fin”, dice Ivonne Bordelois¹⁰².

“Cuando Alejandra llegó a París, se encontró con que la zona sagrada estaba invadida por las marcas del ‘otro mundo’ y nada quedaba de la *fourmillante cité* de nueve años atrás, donde se había autoengendrado como la poeta de voz lucida y dolorida que hablaba en *Árbol de Diana* y *Los Trabajos y las noches*¹⁰³”. Cuando Alejandra vuelve a París en 1969, las circunstancias culturales que habían engendrado y sostenido esa vida literaria de bohemia y esa sucursal de la literatura latinoamericana, se estaban reconfigurando; después del mayo francés y con la persistente ola de protestas acompañando la radicalización política de sectores como el estudiantil, el obrero y el artístico, los escritores o estaban tomando las armas o estaban embebidos en el debate con Cuba o con el contexto social. Cristina Piña dice que Alejandra llegó a un París profundamente adulto, donde ya no tenía encuentros con Bataille o con amigos que ahora no tenían tiempo para las largas caminatas. París era una ciudad de primer mundo que tenía que estar a la par con los ritmos de producción y consumo: sus literatos estaban ocupados en ganarse la vida; pero no hay que olvidar que también era la París después del Mayo del 68, el mundo después del año 68¹⁰⁴. Lo que Pizarnik encontró, también, fue un París profundamente politizado, hasta en su ambiente literario y algunos autores señalan que la ciudad experimentaba un rebrote de antisemitismo, que penetraba en las raíces familiares de la poeta. Pizarnik después del 68, como lo escribe en su diario, aumenta su identificación con su origen judío y hace reflexiones y escritos sobre la condición de exilio del judío. Su regreso a Buenos Aires fue casi inmediato, no esperó ni el encuentro con su gran amiga Olga Orozco.

Por mi parte encontré en París algo que me horrorizó: una suerte de americanización –traducida a francés, desde luego– que no me hizo daño, pero me dolió que en el Flore, par ex, allí donde veía a Bataille, a Ernst, a Claude Mariaz, a Jean Arp, etc., etc., no vi sino jovencitos de rostros desiertos con pantalones de gamuza y el uniforme erótico-perverso del hippie deluxe (...) No me lamentó por la desaparición de los cafés literarios que hay que confesar qué lindo era llegar al Flore y mirarse a los ojos con Bataille, con M. Leyris (sic) (Bordelois y Piña, 2014: 114).

¹⁰² Molina, Virna y Ardito, Ernesto (directores), *Alejandra* (documental), Canal Encuentro, Buenos Aires, 2013, 120'. Disponible en: www.virnavernesto.com.ar

¹⁰³ Cristina Piña en Molina, Virna y Ardito, Ernesto (directores), *Alejandra* (documental), Canal Encuentro, Buenos Aires, 2013, 123'. Disponible en: www.virnavernesto.com.ar

¹⁰⁴ Cristina Piña en Molina, Virna y Ardito, Ernesto (directores), *Alejandra* (documental), Canal Encuentro, Buenos Aires, 2013, 102'. Disponible en: www.virnavernesto.com.ar

Estas críticas hechas por Alejandra Pizarnik hablan de su capacidad de leer una época, después del 68 se emprendió esta americanización de la cultura, es decir, la entrada triunfante del modelo cultural estadounidense. El 25 de marzo de 1969 le escribe a Adolfo Bioy Casares a propósito de París: “Por aquí todo ha cambiado (*todo* desde 1964): calles invadidas por una *flicaille* deleznable y jóvenes (cómo me aburren) autodenominados hippies así es como una preeminencia de presuntos colores ‘psicodélicos’ —todos se subordinan al anaranjado, que Freud nos ampare. ¿Qué puede hacer una vieja éprouvé como yo? Lo pregunto porque las mejores librerías de antaño (1964) ostentan nada más que libros de política. ¿Y cómo hacer perdonar el poema? Pronto seremos una secta minoritaria y rarísima. Y está bien que así sea (creo)” (Bordelois y Piña, 2014: 373). Es indudable pues que esta nueva imagen que mira en París tiene algún tipo de efecto en su pensar la literatura, sin olvidar que por esos años la poesía también se estaba politizando fuertemente, “cómo hacer perdonar el poema”, dice, en textos posteriores ya afirmará esta forma de fracaso del poema delineada por Sartre, un poema que no se hace perdonar en un mundo que se transformaba como lo demostraba, por aquellos años, París.

Este contexto, en 1969 aparece en la revista *Papeles de Son Armadans*, *El hombre del antifaz azul*, uno de sus primeros cuentos y luego el breve libro *Nombres y figuras en La esquina*, que más tarde y sumado a otros textos se convertirá en el último libro de poesía publicado en vida *El infierno musical*.

Es justo en este punto donde se ubica la lectura tradicional de los textos que aparecen posteriores a 1968; sobre todo los referidos a la obra de teatro y los textos de humor: se señala, casi de forma irremediable, a la *agudización de la angustia* de Alejandra como productora de estos textos *ajenos* a su literatura convencional, incluso hay quienes consideran a esa producción como no literaria y le asignan el carácter de ilegible. Ivonne Bordelois, amiga de Alejandra, cuenta una anécdota que liga precisamente a esta suerte de inicio del final, que para la crítica en general marca la huida de París. Bordelois cuenta que había escrito en la pared de su oficina en París (a propósito de lo que estaba ocurriendo), uno de los poemas más emblemáticos de Pizarnik: “**LA REBELIÓN CONSISTE EN MIRAR UNA ROSA, HASTA PULVERIZARSE LOS OJOS**”. Alguien entró en su oficina y alteró el texto de la siguiente forma: “**LA REBELIÓN CONSISTE EN MIRAR UNA ROSA HASTA PULVERIZARLE LOS OJOS**”¹⁰⁵, una forma contextual de configurar lo que estaba penetrando en el universo pizarnikano: el mundo social, un mundo que pulverizaba el placer de la poesía. *Hasta pulverizarle los ojos* ¿qué

¹⁰⁵ Anécdota narrada en el documental sobre Alejandra Pizarnik. Molina, Virna y Ardito, Ernesto (directores), *Alejandra* (documental), Canal Encuentro, Buenos Aires, 2013. Disponible en: www.virnavernesto.com.ar

significa este nuevo verso? ¿No es pues la aniquilación de lo poético, de lo bello en un mundo dictado por las normas del mercado, donde el arte o se vuelve algo *improductivo* o se subsume a las dinámicas comerciales? No el fracaso del poema ante la humanidad que había presenciado y producido formas inefables de destrucción de la vida. No, no es el poema el que fracasa, es la humanidad la que fracasa ante la poesía. Ese es el reflejo del verso compuesto, la aniquilación de esa forma de arte que Pizarnik eligió. Sin embargo, la crítica signó este punto como el inicio del final no solo de la poesía de Pizarnik, sino de su propia vida.

Lo que sucede, como lo plantea Carolina Depetris, es un cambio de vía poética: “Después de 1968 comienza a escribir una prosa extraña que publica en diversas revistas del ámbito latinoamericano y español y que en su conjunto llevan por título *La bucanera de Pernambuco e Hilda la Polígrafa*. A partir de este momento, no será la vía positiva el camino para reparar la herida sino la negativa, no será haciendo sino deshaciendo como la poeta buscará unir los contrarios” (Depetris, 2008: 20). Hay quienes califican a estos textos como una suerte de antipoética, donde ya prevalecía la seguridad de que el lenguaje no servía ni para comunicar.

La crítica se ubica principalmente en sus dos textos: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *Los perturbados entre lilas*. Este último, depurado, es publicado como poema en *El infierno musical*. En ellos se reconoce la escritura obscena, las fuertes alusiones a la sexualidad y el juego con las palabras para aludir a la muerte. Un lenguaje discordante a su tradición poética y en una suerte de narrativa del sinsentido. Además, como lo escribe en su diario, incursiona en el terreno del humor corrosivo. En esta investigación nos hemos propuesto analizar estos textos como parte de su proyecto estético, como parte de esa ruptura y reconfiguración que sufre su proyecto estético después de su experiencia francesa, de la elección de nuevos temas y líneas estéticas, de sus reflexiones profundas en torno al mundo social, por ello *Textos de Sombra y últimos poemas* también se convierte en piedra de toque para explicar este viraje del universo Pizarnikano porque en esos poemas aparecen aspectos poco trabajados por la crítica y que sin embargo se ubican en la reflexión contextual y literaria que hemos elaborado. Dice Carolina Depetris (2008):

La lectura habitual que se hace de ellos es que son un indicio del progresivo desequilibrio psíquico de Pizarnik, que culmina en 1972 con el fracaso del ejercicio poético y con su presunto suicidio. Sin embargo, hay señales de que *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, sumados a otros textos de menor extensión como “La conversadera” (1968), “El hombre del antifaz azul” (1968), “A tiempo y no” (1968), “Sala de psicopatología” (1971), “Solamente las noches” (1972), “Recuerdos de la pequeña casa decanto” (1972), “Escrito en el

crepúsculo” (1972), “Historia del tío Jacinto” y “Textos” (ambos sin fecha), no fueron el mero anuncio de una fatalidad; Pizarnik publica muchos de estos escritos en diversas revistas y declara en numerosas cartas que su escritura responde a una rutina poética diferente.

Así nos proponemos analizar esa diferencia, definirla y reconocer las nuevas voces, espacios y figuras.

3.3.2. La ruptura

¿Sabes qué ando escribiendo? Un anticuento (por aquello de los anticuerpos) de humor: “El secreto del foráneo amarillo.” La risa me resulta tan misteriosa como la muerte, y acaso sean parecidas las dos.

Alejandra Pizarnik, carta a Manuel Mujica Láinez, 29 de abril de 1970.

Configuremos por fin lo que llamamos ruptura en el proyecto estético de Pizarnik. Alejandra Pizarnik comienza su producción de los textos que hemos mencionado y un reprograma de lecturas y líneas, destacando el cuestionamiento al lenguaje y la redefinición del vínculo lenguaje-muerte. Cuando viaja en 1969 a París, su programa de lectura ya incluía fuertemente el teatro de Artaud, los textos (presentes en esta aparición de lo obscuro, el humor y la muerte ligada a la sexualidad) de Bataille, los textos de Roland Barthes en los que estudiaba su definición del lenguaje y seguía profundamente ligada (y en batalla) con el psicoanálisis. Para finales de los años sesenta y principios de los años setenta se encontraban entre sus relecturas primordiales: Breton, Kafka¹⁰⁶ y Hoffmannsthal. Pero no volverá a Francia, es Argentina el lugar donde escribió sus últimos poemas, incluyendo su poema final, escrito en una pizarra de su departamento: “No quiero ir nada más que hasta el fondo”.

En una carta a Antonio Fernández Molina, fechada en 1966, año en el que la municipalidad de Argentina le otorgó el premio de poesía a *Los trabajos y las noches*, Pizarnik le habla de la publicación del poema “Extracción de la piedra de la locura” en la revista *Papeles de Son Armadans* en la que Molina fue secretario de redacción, poema que pasaría a formar parte del poemario con el mismo nombre. Lo interesante de la declaración que aparece en la carta es precisamente el marco que delimita para este viraje del proyecto estético de Alejandra: “Querido amigo: este poema —seguramente precario por ser el primero en prosa que escribí— inicia la serie de los poemas del presentimiento de la muerte. De ahí que, pese a mi crueldad con mis escritos, éste continúe con vida” (Bordelois y Piña, 2014:

¹⁰⁶ Releía constantemente a Kafka, quien fue el pilar de su vida y obra.

251). Hay aquí dos aspectos que destacan: en primer lugar el inicio a partir de este poema y en general del libro *Extracción de la piedra de la locura* de la escritura poética en prosa, después de un trabajo con versos cortos y precisos aparecerá esta prosa, que desarrolló no sólo en la poesía, también en sus cuentos y obras teatrales. Esa búsqueda de la escritura en prosa Pizarnik la empezó cuando la época de los sesenta enarbó a la novela como el género de consolidación del escritor. Y en segundo lugar aparece precisamente esa evolución del tema de la muerte: se inicia la serie del presentimiento de la muerte, el yo poético se ubica por fin (después de intentar discernir entre el camino de la creación poética como lo vimos en sus primeros libros), en la muerte, su presentimiento y cercanía se hace latente a partir del poema y del libro.

“Pero a propósito de libros: acaba de ver la luz el mío, *Extracción de la piedra de la locura*. No sabría decirte nada de él salvo que algunos fragmentos desafían a Pascal en el sentido de que fueron escritos en esos instantes en que escribir es sinónimo de lo imposible. No obstante, creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus temibles consecuencias” (Bordelois y Piña, 2014: 107), le escribe a Ivonne Bordelois, acentuando el hecho de que con este poemario algo del proceso poético estaba terminando e iniciaba la victoria del reino de lo imposible en su poesía, pero también los nuevos lenguajes y espacios que van a aparecer en textos posteriores. “¿Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? Mi librito funesto y pobrecito –está tan denso de muerte. Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame. Pero necesité escribirlo, palabra por palabra lo compuse combinando vértigos y sensaciones inefables. Ahora no puedo releerlo. La figura se ha cerrado” (Bordelois y Piña, 2014: 111), le escribe en otra carta. En cartas anteriores Pizarnik cuenta haberle enviado su cuento “El hombre del antifaz azul”, para corroborar también su inicio en la prosa.

Mientras, producía sus prosas: “En cuanto a mí, acabé una serie de poemas en prosa (más sueltos que la triple llave del libro) que son buenos en partes y malos en otras pero ahora no lo sé pues los encerraré unos meses para reverlos luego con algo de lucidez. Escribí y publiqué un cuentito bastante risueño y metafísico lleno de muñecas. Ahora quiero escribir algo muy raro que empezó de por sí en forma de diálogos entre Segismunda –quien habla en la poesía– y Carl –quien habla en la letras de tango. Pero no sé si acabaré este extraño contrapunto.” En este periodo estaba elaborando ya su obra de teatro e introducía un elemento en su producción literaria: *el tango* o los lenguajes populares y rasgos argentinos que ubicaban ya a sus personajes en un espacio social específico. Algo completamente ausente hasta el momento, como lo describimos en el primer capítulo, en una obra poética que ocupaba

el espacio de las grandes palabras, las palabras puras o el espacio abstracto y culturizado. En esas mismas cartas hace visible su rechazo de la política nacional.

“El canon prestigioso en cuanto a la elección léxica, la ausencia de remisiones a un contexto espacio-temporal específico y la exclusión a cualquier referencia tanto a lo cotidiano como a la sexualidad— que será el gran disparador de las transformaciones en el campo de la prosa— si bien el erotismo de la muerte está constantemente presente” (Piña, 2012: 82). Serán estos los aspectos que se trasformen en la producción de Pizarnik a partir de 1968 y conformen la ruptura en el proyecto estético, ruptura por transformación, ruptura por viraje de objetivos no sólo estéticos, sino críticos a propósito de la experiencia de la poesía en este mundo. Para 1972, tras la publicación de *El infierno musical*, le habla a Ivonne Bordelois de sus producción poética reciente cuya máxima característica es “la negación de los rasgos alejandrinos”. “En ellos toda yo soy otra, fuera de ciertos pequeños detalles: el humor, los tormentos, las pruebas suplicantes” (Bordelois y Piña, 2014: 126). Alejandra dio un nuevo rumbo a su proyecto poético, un nuevo rumbo que sin embargo no desechaba ni se desprendía absolutamente de sus raíces iniciales, de los temas iniciales; pero que en general significaba una reconfiguración en la forma de pensar a la poesía, al lenguaje y a la muerte. Atrás había quedado la visión de la palabra como salvadora y del acto creativo como forma de trascender la muerte.

Se introducen nuevas características: lenguajes marginales: populares y groserías; una articulación importante con el tema de la muerte, que estará, como lo veremos en el análisis literario de los textos, vinculada a las ideas y al trabajo de Bataille: el humor y la muerte, el sexo y la muerte. La risa oscura, la sexualidad desbordada como pulsiones de una muerte que ha invadido ya el espacio literario, mientras se consolida el vínculo amor-muerte y se desarrolla la reflexión profunda en torno a los límites del lenguaje y la aparición de un espacio social dentro del espacio poético. “Tanto respeto el ‘humor’ —el humor ‘sagrado’ según Bataille, mi ex vecino de ojos azules en París— que comencé a interesarme en C.J. Cela desde que leí con increíble alegría un texto de él (en Sur) sobre unos niños tontos, texto que me sé casi de memoria” (Bordelois y Piña, 2014: 253). “Además anoche se unieron amor y sexo. Conjunción que disgusta a esta enamorada de Bataille —fue vecino mío— que te escribe” (Carta a María Elena Arias López en Bordelois y Piña, 2014:347).

Es en esta época cuando publica su ensayo sobre “la Condesa Sangrienta”, recibiendo críticas fuertes por la temática, un texto que también revela su fuerte adhesión a los temas explorados por Bataille, sus reflexiones sobre el mundo sagrado y la pulsión de muerte. En una carta a María Eugenia Valentié, le escribe:

Solamente vos, en este país inadjetivable, comprobás con notable facilidad y prodigiosa rapidez, que el personaje –esa Erzsébet increíblemente siniestra– no es una sádica más sino alguien que pertenece a lo sacro: eso que intentamos aludir mediante las palabras del sueño, las de la infancia, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. Solamente vos comprendiste (atendiste a) mi última frase (‘la liberación absoluta... es terrible’) que tanto escandalizó a los izquierdistas de salón, para fortuna de ellos, nada saben de la falta absoluta de límites, sinónimo de locura, de muerte (y de poesía, de mística)” (Bordelos y Piña, 2014: 423).

Habla en seguida del “último fondo del desenfreno”, ese que puede, según sus palabras, darse bajo diversas y variadas formas, como la soledad absoluta (no olvidemos que el último poema escrito en su pizarra fue “no quiero ir nada más que hasta el fondo”), toca ya el tema de los espacios sin límites, justo en la época en la que reflexiona a propósito de los límites del lenguaje y su imposibilidad para nombrarlo todo. “Tous le mots sont morts/ tous le mots son mots”¹⁰⁷(Bordelois y Piña, 2014: 424).

Alejandra siempre peleó contra lo indecible y siempre fue diciendo lo indecible. Hasta que en un momento lo indecible no la dejó perforar más y ahí es cuando ella se desespera. Entonces se da cuenta de que ha empujado los límites de la palabra hasta los límites de su capacidad y que ya no queda nada por hacer. ‘Si digo pan ¿comeré?/ Si digo agua ¿beberé?’, ese poema es como un testamento. “Las palabras no hacen el amor, las palabras hacen la ausencia”, o “Yo no quiero decir, quiero entrar.” Eso es tremendo: muestra la inutilidad de la poesía (Bordelois, 2014: 8).

Resulta interesante hasta este punto analizar precisamente lo que se reflexiona en torno a su proyecto estético, porque necesariamente este viraje que hemos venido caracterizando influye en la consolidación del mito de la poeta; estos textos que se asumen como desbordados por la locura, pero que como hemos señalado en esta investigación, se producen desde espacios y posturas distintas con respecto a los conceptos eje de su universo, además se dan en un contexto específico y abren espacios que hasta entonces no habíamos visto en sus poesía, espacios para la reflexión.

“La propuesta de ella tiene que ver con lo de Rimbaud, eso de transformar la vida, después ya se verá lo que ocurre con el mundo. Repensar la vida desde sus cimientos. Y bueno, ella fue por ese camino, ella no tenía una crítica a la sociedad, tenía una crítica más profunda a la vida y al lenguaje. Esta vida no nos pertenece, esta vida nos lastima, esta vida nos hiere, el lenguaje no nos pertenece, tenemos que cambiar eso, y lo demás vendrá por añadidura” (Bordelois en documental.), es lo que dice

¹⁰⁷ “Todas las palabras están muertas/ todas las palabras son palabras”. Escrito en una carta a María Eugenia Valentié.

Ivonne Bordelois en el documental “Alejandra” que gira en torno a la vida de la poeta; como lo hemos venido analizando y en consonancia con los postulados de Sartre a propósito de la poesía, la poeta constituye su universo poético, su proyecto estético como parte no solo de una crítica a la vida en abstracto, sino de una crítica a la sociedad, que se hace sólo a través del fracaso y desplome de ese universo poético y que en el caso de Alejandra se hace aún más evidente con el viraje del proyecto estético. La ruptura se configura entonces en ese momento en el que entran los espacios y palabras que habían estado prohibidas. Su proyecto estético en conjunto materializa una crítica, por supuesto desde un lugar específico, al mundo y al tiempo de trabajo.

Hay una pregunta en el artículo de la revista argentina *Los inútiles de siempre* titulado “Fernando Noy habla sobre Alejandra Pizarnik”. Es una entrevista a uno de los amigos más cercanos de Alejandra y quien la acompañó durante sus últimos años. En la entrevista, entonces, le hacen una pregunta, importante desde el punto de vista de esta investigación, porque parece condensar lo que hasta aquí hemos relacionado: **“¿Cree posible pensar a la poesía de Pizarnik como una poética política? Pero no desde lo panfletario o desde el compromiso político, sino desde aquella poesía que cuestiona lo más íntimo del ser siguiendo el hilo de su propia angustia: una política de liberación.”** (2014: 59). No hubo una respuesta clara por parte de Noy, pero quizá debamos seguir buscando la respuesta; esta ruptura en el proyecto estético de Pizarnik, no se da sólo en el interior del universo estético, es una ruptura que se enmarca en un momento de ruptura y reconfiguración del campo literario, pero también en un momento específico de la vida social; eso se hace visible cuando Pizarnik ubica sus versos que cuestiona al lenguaje y la muerte, no ya en la vida abstracta, sino “en esta vida que nos dan”.

Si algo revela la ruptura es que la imposibilidad del poema, del lenguaje, del contacto con los otros (en este mundo que hemos construido, que hemos habitado), las heridas, el dolor y desgarraduras del ser y el colapso del yo ante la idea de la muerte, del amor imposible, de la palabra imposible, de la separación, solo pueden darse en sociedades con características como las nuestras, “organizadas de forma especialmente individualistas” por los factores estructurales: “Enajenado de la naturaleza de una sociedad fundamentalmente competitiva y opresora, el hombre es abandonado a sus propias fuerzas en su catástrofe yoica. En un sistema social donde el hombre se convierte en lobo entre lobos, las fuerzas del Eros, en primer lugar, son más precarias, se ven más amenazadas que en una comunidad que le alberga y sostiene; en segundo lugar, el mismo amor –por muy amenazado que esté socialmente– está

lleno de nostalgia propia del hombre solitario de liberarse de esa soledad espantosa”¹⁰⁸ (Caruso, 2013: 63).

No dejé de pensar en esa voz durante todo el día, no sé por qué la asociaba con el abismo que existe entre la poesía y la vida, entre un gran poeta que en general vive como oficinista y un ser que hace un poema de su vida pero que no puede escribir poemas. Pensé si no habrá que elegir: orden, método, trabajo fecundo, existencia medida, estudiosa: entonces se escriben grandes poemas o grandes novelas, o lo otro: un sumergirse en la vida, en el caos del que está hecha, en las aventuras (Pizarnik en Ostrov, 2012: 42).

Un proyecto estético y un universo poético en irremediable tensión, disputa, con un mundo social opresor en diversos sentidos. “¿Te dije que me escribió Starobinski? Y Cirlot? A los 18 años, su libro sobre el surrealismo me dio mucho, me enseñó mucho. Ahora me mandó poemas (excelente!) y me dice que escribirá un estudio (¡) sobre mí, cosa que emocionó a la inocente soncita que fui hace muchos años, la que creía que algunas palabras tenían el poder de cambiar el mundo (¿y si lo siguiera creyendo?)” (Bordelois y Piña, 2014: 124).

Estamos a punto de iniciar el análisis literario de los textos que hemos mencionado hasta acá. Hemos configurado ya lo que llamamos ruptura, nos resta analizar cómo se representa esa ruptura en la obra de Pizarnik. Pero antes, conviene mirar una última referencia a este proceso de reconfiguración de su obra, en una carta escrita a Jean Starobinski 1971, después de un proceso en el que había elaborado cuentos y prosas poéticas, obras de teatro; que había extendido los límites de su universo literario: “Al mismo tiempo mi sed de tocar, mi sed animal es tan grande que sufro mucho (o demasiado, si hubiera una medida) por no poder beber la palabra ‘agua’, por ej.” (Bordelois y Piña, 2014: 430), este es el eje de su crítica al lenguaje y sus límites, la distancia abierta entre el objeto y la palabra. Líneas más abajo prosigue: “Hasta diciembre de 1970 —fecha de mi desastre central— bebía del poema, tenía una casita para mí sola en el poema. (Solo vine a ver el jardín —dice la Alicia de Carroll, tenía un jardín minúsculo en mis poemas y, sobre todo, veía ‘los ojos que tengo en las entrañas dibujados’ (S. Juan d.l. Cruz) en mis poemas. Ahora mis poemas son asombrosamente orales o coloquiales y sobre todo procaces (metafísicos también, pero es una palabra que aquí me da vergüenza).” Está hablando por supuesto de esta incursión en otro tipo de lenguajes en su poesías, algunos los llaman lenguajes marginales, por referirse al habla popular, al tango y al lenguaje obsceno, que dado su marcado pensamiento en torno a

¹⁰⁸ Retomaremos el análisis del amor y la separación amorosa desde Igor Caruso en el siguiente capítulo.

la Argentina, representan una incursión importante en su obra. Además pensar en el lugar de donde vienen precisamente esos lenguajes, cuando líneas abajo escribe: “Hay un canto de los salvajes de Amé. Del Sur. ‘Cantar...cantar.../Prefiero (o quiero) comer las piedras...’ Sólo que (siempre hay un solo que) (lautremont -mi amado, mi verdugo) ese canto recuerda este: ‘no veré la voz a ti debida’ (Bordelois y Piña, 2014: 430), es el transitar de Alejandra por otros terrenos y reflexiones.

3.4. El cierre de una época

Hubo pues durante el año 1968 una suerte de cumbre de los procesos políticos y revolucionarios. Una suerte de momento en éxtasis donde las alianzas de los oprimidos, las voces de rebeldía y las acciones contra el capitalismo y su dominación parecían potenciar la historia hacia un nuevo rumbo. Pero también, durante este año turbulento para la lucha popular, surgieron los estertores que anunciaron el fin de una de las épocas más esplendorosas para América Latina. El final que se inauguró en Argentina con el golpe de estado del 66 y en toda América Latina con la alianza entre el gran capital y las fuerzas armadas, adoctrinadas por los Estados Unidos, a través de la doctrina de Seguridad Nacional y la teoría del enemigo interno. Y también en el campo cultural y literario, se anunció, a partir de las tensiones, debates y rupturas, el fin de ese poder político del literato, el ocaso de la figura del intelectual y la reconfiguración de la lucha.

En este trabajo no se nombra como ruptura porque se hayan quebrado las líneas de interés, reflexión-acción que desde el campo intelectual se trabajaron, sino porque fue justo en ese momento donde irrumpieron nuevos debates, figuras y tensiones que removieron el campo entero. Las rupturas nos sirven también para mirar atrás y repensar el camino andado e, incluso, realizar nuevas lecturas sobre lo vivido. Como lo señalan Gilman, Terán y Andrea Giunta en sus respectivos trabajos, entre 1966 y 1968 se presentó un *temblor* importante que removió las dinámicas, temáticas y formas que hasta entonces sostenía el campo artístico cultural, como lo vimos: las artes plásticas radicalizaron su politización con el Tucumán Arde y el cuestionamiento a las instituciones y se intensificó el debate en torno al verdadero compromiso del intelectual, del escritor intelectual en particular, y la familia de escritores latinoamericanos se dividió a partir de los debates públicos en revistas y congresos. Un momento de transformación que también se daría hacia adentro del universo poético pizarnikano, en el que la muerte se corona como la reina roja, la protagonista.

En la reflexión sobre el cierre de la época de los sesenta, Claudia Gilman (2013) pone en crisis la idea del fracaso del proceso que se gestó desde Latinoamérica y se pregunta si en realidad lo que ocurrió

con la sucesión de golpes militares y represiones brutales no fue parte de una respuesta imbuida de la misma convicción de que la revolución estaba por llegar y que por lo tanto era necesario combatirla y nombra a 1973, fecha que ella propone como de clausura de la época, como un año negro para América Latina. Lo que concluye entonces con los sesenta es la crisis hegemónica en sentido gramsciano; Antonio Gramsci define la crisis de la hegemonía (crisis de los modos habituales del pacto entre dominantes y dominados, empate de fuerzas antagónicas) con una metáfora emblemática: ‘muere lo viejo sin que pueda nacer lo nuevo’. Una crisis de hegemonía que se reafirmó durante toda la época porque “los gobiernos en turno y los sectores ideológicamente vinculados con ellos tenían el poder político, el militar, el religioso y el económico, pero no ejercían ningún dominio, ni siquiera una influencia medianamente poderosa, sobre la actividad intelectual, especialmente en el ámbito de los escritores y de los artistas.” (Gilman, 2013: 55). Y sin embargo, las clases dominantes tenían más posibilidades y herramientas para resolver las crisis, como el uso del aparato represivo del Estado. Y esta fractura del bloque de izquierda que “coincidió con la recomposición del viejo modo de dominación hegemónica, que dio por tierra con las expectativas revolucionarias que había caracterizado su inicio. Esta hipótesis permitiría avanzar a otra: la de la clausura como el momento en que la crisis se dio por terminada” (Gilman, 2013: 56). Como si esta crisis hegemónica forjada desde abajo y que otorgó poder político al capital cultural gestado desde el campo intelectual latinoamericano estuviera terminando o bien, reconfigurándose; el capitalismo superando sus propias contradicciones y cerrando un período donde la voz dominante estuvo abajo y a la izquierda, el fin de un periodo de “pulsión crítica” y “energía revolucionaria”. “La época llegó a su fin cuando ese futuro fue llamado utopía” (Gilman, 2013: 56).

Algo también anunciaba a la muerte, el final y la clausura desde dentro de la obra pizarnikana. El yo lírico asumía su fracaso. En el siguiente y último capítulo vamos a analizar, por fin, los textos de la ruptura.

CAPÍTULO IV. Escritos desde la otra orilla: la *literatura sagrada* de Alejandra Pizarnik

Aceptaba; deseaba sufrir, ir más lejos, ir, aunque para ello tuviera que morir, hasta el vacío mismo. Conocía, quería conocer, ávido de su secreto, sin dudar un solo instante de que en ella reinaba la muerte.

George Bataille, *Madame Edwarda*, 1956.

No quiero ir nada más que hasta el fondo.
Alejandra Pizarnik, último poema escrito, 25 de septiembre de 1972.

“Una de las contradicciones más difíciles en la dialéctica vida-muerte es que cambiante y consecutivamente se vivencia como vida lo que pronto aparece como mortal, y viceversa” (Caruso, Igor, 2013:126), esta idea de Igor Caruso nos ayuda a ejemplificar la forma en que se reconfigura el vínculo lenguaje-muerte en el universo poético de Alejandra Pizarnik, a partir de 1968. La poesía, las palabras, el lenguaje, elementos que otrora conformaban el mundo de la vida, el combate a la muerte a partir de la idea de la creación como forma de trascendencia y liberación, son experimentados como elementos del reino de la imposibilidad, de la jaula. En tanto la muerte, esa que por un tiempo se consideró como la gran enemiga del universo poético, se posiciona como una vía de acceso al lugar sin límites, a la continuidad del ser.

Hasta aquí hemos explorado la construcción del universo Pizarnikano en espiral, desde dentro de la obra hacia afuera y viceversa, desde el contexto socio-político y cultural que marcó la producción de la poeta y la dinámica de un campo del que Alejandra formó parte a partir de su posición específica ante la poesía y el mundo social.

Hemos hablado del universo pizarnikano signado por la muerte y el lenguaje, su vínculo; así como del desarrollo de temas como el doble, la sombra y la imposibilidad del amor, de la comunicación, de la creación, de la vida. La búsqueda incesante del jardín como representación de la poesía pura, exacta. Entonces en el turbulento año de 1968 se produce lo que hemos denominado *ruptura*, no porque se separe absolutamente de su poesía hasta entonces producida, sino porque parece existir un giro en su búsqueda de los no límites; un búsqueda que se posiciona ahora desde otro lado, desde la poesía maldita y transgresora, desde el espacio de lo sagrado. Como lo dijimos con Carolina Depetris (2008), la vía de acceso al poema será *la negativa*, la del desorden y la transgresión; una poética que además increpa de forma más directa al mundo social y sus instituciones, un yo diarístico que se debate entre el tiempo social y el tiempo del placer; un proyecto estético que cuestiona la incapacidad del lenguaje y que erige

a la poesía como un fracaso, al poeta como un fracaso en un mundo que subsume el ser al principio de rendimiento. En este trabajo denominamos a esa producción posterior a 1968 como *su literatura de lo sagrado*. A continuación intentaremos definirla.

Es indispensable aclarar que lo que a continuación analizamos son las figuras literarias que aparecen en esta producción de Pizarnik y que las metáforas, teorías o alusiones que utilizamos para el análisis tienen que ver con aquello que estaba dentro de su programa estético. De ningún modo nos interesa psicoanalizar la personalidad de Alejandra.

4.1.La traición de la palabra

Julio, odio a Artaud (mentira) porque no quisiera entender tan sospechosamente bien sus posibilidades de la imposibilidad.

Julio, fui tan abajo. Pero no hay fondo.

Julio, creo que no tolero más las perras palabras.

Alejandra Pizarnik, carta a Julio Cortázar, 1970.

Existe un punto cumbre que marca de alguna forma el inicio de esto que estamos denominando literatura de lo sagrado en Pizarnik y que es necesario explorar para adentrarnos en la definición de lo sagrado y en el análisis literario de la producción posterior a 1968, ese punto es la traición de la palabra. El momento en el que después de un proceso de cuestionamiento a la muerte y al lenguaje, el vínculo se invierte. Con traición de la palabra argüimos no solo al desencanto romántico del lenguaje que deviene en utilitario y se subordina a la comunicación humana, sino también a la incapacidad de lenguaje para nombrar las cosas esenciales y para satisfacer los deseos de un universo que se erigió en torno a él, un universo que nació y se sostuvo (por un tiempo) por las palabras, mismas que ahora se vuelven amenazas para la vida del yo poético. Dentro del universo pizarnikano reconocemos la prolífica e incesante lucha del yo poético, del yo prosista, del yo diarista, por traspasar los límites del lenguaje; reconociéndose y formándose una identidad a través de la palabra, reconociendo en la creación poética la salvación ante la muerte. El lenguaje, la casa del lenguaje fue la articuladora del deseo y de la visión de una posibilidad de cumplir ese deseo. Sin embargo, *¿qué sucede cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado?*

Para analizar esta traición del lenguaje, vamos a enfocarnos por ahora en poemas no recogidos en libros, publicados en 1971 en diferentes revistas. Lo que nos interesa de estos poemas (además de estar conectados con otros tantos que versan sobre la misma idea) es precisamente la relación que la poeta

establece con el lenguaje, pues en ellos se recrudece su batalla contra él. En “En esta noche en este mundo”¹⁰⁹ la reflexión incluso parece darse en torno a los tópicos del estructuralismo, corriente que llevaba un tiempo penetrando en los círculos culturales porteños y que Pizarnik revisó en su programa de trabajo posterior a 1968. La reflexión en torno a la distancia entre el nombre y el objeto nombrado (signo-objeto). Y otros cuestionamientos que serán eje: la imposibilidad del lenguaje para nombrarlo todo, lo indecible y la batalla contra el silencio. Y se conformará por fin el reino de lo imposible y del fracaso de todo poema, de todo lenguaje, como había dicho Sartre y como lo analizamos en el capítulo 2.

*en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación*

En 1971 Pizarnik llevó a la poeta Perla Rotzait un paquete con 17 hojas mecanografiadas que conforman un cuerpo de poemas agrupados bajo el título: *El silencio*. El primero de los poemas tiene cuatro epígrafes: dos de *Alicia a través del espejo*, uno de Cecilia Meireles y uno de Michaux. Es interesante la referencia porque justo esta literatura de lo sagrado va a ubicarse ahí, en ese espacio otro donde lenguaje y tiempo serán trastocados, trastornados por el espacio del placer, del goce, del dolor y del silencio. Tal y como ocurre en *Alicia, del otro lado* se van a trastocar las normas sociales, la estructura convencional del lenguaje. El primer epígrafe dice: “está todo en algún idioma que no conozco”, primera consigna de este otro lado, una de las reflexiones importantes de este último círculo del universo Pizarnikano es precisamente la alusión a sentirse extranjera ya no solo del país, sino del lenguaje, es decir, del mundo.

¹⁰⁹ Publicado en Caracas en la revista *Árbol de Fuego* en 1971 y en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica en México en 1972.

Recordemos que en el entorno psicoanalítico estar fuera del lenguaje es la muerte simbólica del sujeto y como se puede leer en Pizarnik, el yo poético parece prepararse para la muerte, ante un lenguaje poético que ya le es ajeno. El siguiente epígrafe dice: “*Sinto o mundo chorar como lingua estrangeira.*”, el enunciado vuelve al tema del extranjerismo del mundo, un estar fuera del mundo y su lenguaje, algo de lo que le decía a León Ostrov en sus cartas: “Yo no soy de este mundo, yo habito con frenesí la luna...un día me iré y no sabré volver”; pero si observamos con mayor detenimiento la construcción de este poema, donde todo está interconectado y donde ya están presentes las características que serán columna vertebral de este proyecto final, nos damos cuenta que esa epígrafe corresponde al último libro publicado en vida por la poeta brasileña Cecilia Meireles, *Solombra*, publicado en 1963, poemario reconocido por su incursión en el tema de la muerte. Algunos estudios apuntan a que Meireles recuperó la palabra *solombra* de un portugués antiguo para designar a la palabra sombra y a su inmersión mística en el mundo de la noche, la oscuridad: es decir su inmersión en la muerte. Para algunos críticos *Solombra* representó la inmersión total de la poeta en el terreno de la muerte. Ese era parte de los objetivos estéticos de esta última producción de Alejandra, adentrarse por completo en el terreno de la sombra y experimentar temáticas que solo pueden darse bajo la oscuridad, una inmersión absoluta en el terreno de la muerte, signada por la traición de la palabra.

El tercer epígrafe “*Ils jouent la piéce en étranger*” de Michaux retorna a la referencia del extranjerismo, mientras el último “alguien mató algo” de *Alicia a través del espejo* también será una constante referencia en este espacio poético escrito ya desde la otra orilla, desde la sombra, desde el otro lado, desde el doble, desde el espacio de lo sagrado; es el signo de la muerte a través de ese *algo* muerto, “ese algo que tiembla”, que mata. Pero volvamos a la palabra y su traición presente en este poema:

Lo que se ve, lo que se ve, es indecible.

Las palabras cierran todas las puertas.

Recuerdo el tiempo sobre los álamos queridos.

El arcaísmo de mi drama determinó, en mi criatura compartida,

Una cámara letal.

Yo era lo imposible y también el desgarramiento por lo imposible (...)

El poema es espacio y hierde. (Pizarnik, 2011: 358).

Las palabras que cierran puertas, lo indecible, lo imposible y el desgarramiento por lo imposible, ese poema-espacio que hiere, es esta la introducción al viraje del universo poético y el acceso a la otra vía esa que rompe con el lenguaje mismo. Más adelante en el poema dice: “Si soy algo soy violencia”; significativa también para un espacio donde ya la muerte se configura a través de los no límites, de la violencia desmedida, de la obscenidad. “Yo preparo mi muerte” anuncia el yo en otro poema, y eso es lo que parece configurarse a partir de estos poemas: un ritual de muerte para un yo poético que ha fracasado.

El poema se conforma definitivamente como el espacio de lo imposible. Siguiendo el planteamiento sartreano, el lenguaje, el poema se conforman como el fracaso. A partir de este punto y después de un proyecto estético que se sustentaba en la reflexión en torno al lenguaje poético, en una reflexión en torno a las palabras; comienza precisamente la increpación al lenguaje. La pregunta constante en el proyecto estético parece por fin respondida: no, las palabras no bastan. La decisión ya está tomada. Si el lenguaje se conforma como la imposibilidad, este viraje a la literatura sagrada explorará traspasar los límites, incluso los límites de la poesía, a través de la desarticulación de la palabra y de la ruptura de las convenciones sociales lingüísticas: aparecen entonces los lenguajes marginales (populares, las groserías, el tango).

La búsqueda de los no límites se desarrolla a través de otra vía no ya a través de la poesía “culturizada”, sino de la vía batailleana: el erotismo, la obscenidad, la muerte. “Porque Pizarnik, como todos los poetas modernos, estaba convencida de que existió un momento primero donde vida y palabra estuvieron unidas, un tiempo en la historia humana donde se hizo vida con la palabra y palabra con la vida, que luego, ‘por no sé qué error’, esta unidad comenzó a ser percibida como opuesta y que es la labor de la poesía recomponerla” (Depetris, 2014: 20). Qué sucede cuando colocamos esto en contexto y decimos con Sartre, que ese “error” se situó en la historia del siglo XX. Adorno habla de la imposibilidad del arte después de las cámaras de gas (donde, cabe decir, también murió la familia de Alejandra) la imposibilidad en el arte y desde el arte, el surgimiento de una poesía del derrumbe, del fracaso, eso es la poesía de Pizarnik, su proyecto estético, el reino de lo imposible. Donde el error adquiere rostro: el capitalismo devorante e invasor del tiempo-espacio, la muerte y su rostro oscuro, que emerge en una poesía que llega al límite del lenguaje o que expone los límites del lenguaje. “Mi búsqueda del lenguaje <<puro>> es una prueba de mi impotencia. No tengo nada qué decir y si fuera menos —algo aunque sea— desdichada, no escribiría. No siento felicidad al escribir. Y sin embargo, anoche pensé, de algún modo pensé, por primera vez. Por eso, tal vez, amanecí llorando. Si el escribir

fuera lo mío no estaría siempre con esta seguridad de que lo principal de cada uno es indecible” (Pizarnik, 2013: 725).

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 (Pizarni, 2013: 727).

Supongo que pertenezco al género del poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incommunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis periodos de obsesión por la gramática (Pizarnik, 2013: 739).

Lo que más me asusta desde que volví a este país extraño: la distancia o la voluntad de distancia, entre la palabra y el acto. Esto parece literario en el peor sentido del término, pero se puede morir de distancia (Pizarnik, 2013: 776).

Así aparecen las reflexiones en el diario en torno a la jaula en la que se ha convertido la palabra. Por eso no es de extrañarse que lo primero que se transgreda en esta obra de lo sagrado sea el lenguaje. Aunque mantenga su lenguaje culturizado en su último poemario publicado en vida, la increpación a las palabras aparece como puerta de entrada a ese otro lado.

El infierno de lo incommunicable. Aterida, miedos a, vencida de antemano. Imposible el poema. La imagen necesita un sustento real que yo no puedo proporcionarle. Necesidad de escribir en prosa e imposibilidad absoluta de narrar algo. Las interrupciones de mi vida son de frecuencia trágica. Laguna, ausencias, agujeros. Acaso, si por azar me fuera dado estar serena, podría indagar por qué, siendo la escritura mi único medio, me vedo de escribir. Pero si me analizo por qué me prohíbo esto, entonces, de algún modo cesaría la prohibición. Incluso para escribir sobre el delirio es preciso delirar (Pizarnik, 2013: 821).

El discurso en el diario se mueve en torno a la reflexión que iniciamos en el capítulo dos con el tema de la prosa colocada como el género de mayor peso en el contexto de los sesenta latinoamericanos. Pizarnik estudiaba minuciosamente la forma de hacer prosa narrativa en Cortázar, García Márquez, Rulfo, entre otros tantos autores; para este momento se declaraba imposibilitada para escribir narraciones, aunque comenzaba a incursionar en la creación de cuentos cortos. Como si la prosa representara una suerte de salida al encierro en que se estaba convirtiendo la poesía. Había también una lucha, que aparecerá más tarde en su poesía, con la terapia psicoanalítica y con su psicoanalista por la validez poética. Y la reflexión a propósito de la locura, la concreción y la infancia cada vez más distante. “Creo que me paraliza mi profundo deseo de escribir sobre cosas concretas siendo mi imposibilidad más pura el escribir sobre eso. Es como si hubiera descubierto lo intolerable y lo imposible de la poesía. Me

horroriza el lenguaje poético y, a la vez, me repugnan los poemas en lenguaje oral” (Pizarnik, 2013: 821). Se conforma pues este fracaso del poeta descrito por la historia literaria y quizá se configura también el sacrificio. La poesía se conforma por fin como la tragedia de la poeta, es el camino de la tragedia existencial, en un mundo que ahoga todas las posibilidades para una poeta como ella, en un contexto en el que la poesía contestataria, política, estaba ganando terreno. “Inmune al mundo. Inmune a la gracia del lenguaje que permite a otros escribir sin necesidad de suicidarse antes o después porque de esto se trata de lo nada que te queda la poesía no es un consuelo y te has de reconocer que te has de morir de inmundicia del lenguaje ajeno” (Pizarnik, 2013: 831). La poesía entonces es la marca, su herida. Si en algún punto de su producción dijo que escribía para sanar la herida, el desgarramiento del ser, en este viraje, la palabra es parte esencial de esa herida: “por un extraño castigo he destruido lo único que tengo: la soledad de la poesía” (Pizarnik, 2013: 844).

El tema del lenguaje es uno de los más desarrollados en la obra de Pizarnik y uno de los más desarrollados en la teoría literaria, en el intento no sólo de definirlo sino de definir cómo ha constituido al ser y a las sociedades. Parecen confluir en su obra varios de los postulados planteados por los estructuralistas y los psicoanalistas. “Me oculto del lenguaje dentro del lenguaje. Cuando algo, incluso la nada, tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible” (Pizarnik, 2002: 313), dice en una entrevista en 1972.

"El lenguaje natal castra", dice la poeta, si seguimos las propuestas psicoanalíticas presentadas en el texto de Eagleton (2001), la castración representa el momento en que el niño entra en lo social, en la ley, en la norma. Es arrancado de la unidad, en un sentido más lacaniano, y arrojado al mundo simbólico, al vacío del lenguaje, a la pérdida y la búsqueda imposible de lo perdido. O siguiendo a Bataille, a la búsqueda de la unidad perdida. Es la representación, dentro del universo pizarnikano del fracaso de la utopía de la poesía como refugio, del lenguaje como refugio, porque, como lo plantea Eagleton (2001), el lenguaje es social, ancla a lo social, es una especie de jaula simbólica. La realidad se constituye desde el lenguaje y el lenguaje constituye la realidad. No hay posibilidad entonces de hacer algo fuera del lenguaje. Como tampoco es posible, en ese sentido, intentar constituir un refugio fuera de lo social sin toparse con los límites del lenguaje. Quizá por ello el constante interrogar, cuestionar, interpelar, exigir al lenguaje que hace el yo poético en la obra de Pizarnik. En una carta a Ivonne Bordelois, fechada en 1963, aparece:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas son palabras. Como no tengo cosas, mejor dicho, me es imposible otorgarles realidad, las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa

nombrada se esfuma; el fantasma del nombre.) Palabras: es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen ¿cómo pedirlo? Con palabras. Las palabras son mi ausencia particular. No comprendo el lenguaje y eso es lo único que tengo. Lo tengo, sí, pero no lo soy (Pizarnik, en Bordelois y Piña, 2012).

La condena entonces se ha cumplido. El espacio poético a modo de refugio y salvación desapareció: “¿Acaso no he dicho que me mataría si no tuviese un espacio propio, un lugar para mi poesía? Y de pronto el espacio está invadido, es hostil y desagradable” (Pizarnik, 2013: 845).

Dice la poeta: “¿Si digo agua, beberé?”... “Esperando que un mundo sea desterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además otra cosa” (Pizarnik, 2000: 279). Lacan explica que el discurso constituye, en un sentido, una suerte de decir sin querer, asumiendo que proceso del lenguaje es ambiguo y hasta resbaladizo, nunca queremos decir precisamente lo que estamos diciendo y nunca decimos precisamente lo que queremos decir. “En cierto sentido, el significado es siempre una aproximación, está a punto de no dar en el blanco, es un semifracaso, una mezcla de falta de sentido y de falta de comunicación con el sentido y el diálogo. Ciertamente, jamás podemos expresar la verdad en forma pura y sin mediadores” (Eagleton, 2001:201).

no atraigas frases

poemas

versos

no tienes nada que decir

nada que defender

sueña que ya no estás aquí

que ya te has ido

que todo ha terminado (Pizarnik, 2002: 307)¹¹⁰.

Entonces se cierra la jaula de las palabras. Aparece la imposibilidad de alcanzar los deseos y la imposibilidad de encontrar las palabras puras, palabras precisas, que nombren exactamente lo que una quiere decir: "entonces entrar en el lenguaje es convertirse en presa del deseo: el lenguaje, observa Lacan, es ‘lo que extrae ser del deseo’. El lenguaje divide -articula- la plenitud de lo imaginario: nunca

¹¹⁰ “Poemas no recogidos en libros”.

podremos encontrar descanso en un sólo objeto, el significado supremo que dé sentido a todos los demás” (Eagleton, 2001: 203):

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo (*El infierno musical*, 1971, en Pizarnik, 2002: 263)

En su búsqueda de lo esencial descubre que lo esencial es indecible y el lenguaje se vuelve su drama: “¿Y quién soy yo para crear personajes? Mi único drama, el drama central, es el lenguaje. Mi drama no me deja crear figuras parecidas a la carne y el hueso... No es que mi lenguaje sea pobre, ojalá lo fuese. En verdad, pasa algo peor: mi lenguaje no es común... (Escribo esforzándome por pensar en mis pies, si pienso en mis pies acaso logre formar metáforas poéticas grávidas de mi oscuro simbolismo). No, no hay modo de crear ficciones y lo que ahora comienzo a escribir es un mero diagnóstico de un mal” (Pizarnik, 2013: 857).

En la obra de la poeta hay una pregunta constante por el silencio, por encontrar el silencio, por un silencio inaccesible e inexistente, más allá de las voces. La imposibilidad del silencio simbólico, es decir, la imposibilidad de callar al lenguaje, de decir sin usar lenguaje. Profundamente imposible el silencio absoluto. “El silencio no es la mudez es la casa de la palabra” (Pizarnik, 2002: 229). “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego. Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrar, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas del silencio. Porque no cantó, su sombra canta. Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia, el silencio al rojo rueda como un sol¹¹¹” (Pizarnik, 2002: 288).

La constitución y fracaso del refugio del lenguaje: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto” (Pizarnik, 2001: 295). Entonces hay una compulsión del yo por retornar al espacio de la nada, de la continuidad, espacio donde no puede sobrevenirnos ningún daño, lugar de aguas prenatales. Una búsqueda ahora de un espacio sin límites, sin lenguaje, a través de una vía poética

¹¹¹ “Figuras de la ausencia”.

de lo sagrado, de un acercamiento, precisamente, a la extensión de los límites a través de la violencia, la obscenidad y la desestructuración de las palabras. Para el 23 de junio de 1969, escribe, después de enterarse del suicidio de Elvira Campana, que piensa en la muerte como el lugar dotado de confort: “Siento que nada vibra dentro de mí. Hay una herida y eso es todo. Pero se cumple en el lugar donde el lenguaje no parece necesario” (Pizarnik, 2013: 877).

no, la verdad no es la música
yo, triste espera de una palabra
que nombre lo que busco
¿y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos

algo en mí me castiga
desde todas mis vidas:
— Te dimos todo lo necesario para que comprendieras
y preferiste la espera,
como si todo te anunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible

— sólo vine a ver el jardín— (Pizarnik, 2011: 431).

El lenguaje del infierno musical

Ya hemos anotado con insistencia que *El infierno musical* fue su último libro publicado en vida, ubicado todavía, aunque en el límite, en el espacio abstracto, culturizado. Pero sentando ya las bases de la producción que se desplegará en su literatura de lo sagrado. *El infierno musical*, se sostiene como la cara que se muestra plenamente al público; mientras su otra producción se distribuyó con límites y precauciones, por los temas que desarrolla (toda esta producción posterior a 1968 estaba ya inmersa en la noche). “En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar noche, una noche inmensa inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.” Pizarnik, 2011: 265). Aquí también aparecen todas las líneas que hemos desarrollado en el análisis del lenguaje. En este último poemario se dará acceso al universo donde el

lenguaje ha fracasado, donde ya se habla desde otro lugar: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes. ¿A dónde conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (Pizarnik, 2011: 265).

La noche estaba instalándose *afuera*, en ese mundo social que el refugio poético ya no podía contener. Miriam Pizarnik, dice en el documental sobre la vida de Alejandra: “Era una época en la que todos se tenían miedo el uno al otro, así que uno no podía avanzar para hablar con nadie”, está hablando de cuando tuvo que ir al hospital a pedir informes sobre la muerte de Alejandra Pizarnik. Esa metáfora también puede servirnos para leer hacia adentro de este proyecto estético, de esta producción de lo sagrado, una producción donde el miedo entre las voces del yo se desata y no puede hablar más con nadie, la incomunicabilidad: “Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes” (Pizarnik, 2011: 269). Y el yo poético, como lo apuntamos en el primer capítulo, habla desde la noche, una noche cada vez más signada de muerte: “La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera del todo jardín prohibido” (Pizarnik, 2011: 269).

Algunos poemas atrás el yo poético se ubica dentro del jardín, sin embargo, el espacio configurado es el lado oscuro del jardín, tal vez un doble del jardín anhelado, un doble oscuro: “Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui” (Pizarnik, 2011: 269). “¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad” (Pizarnik, 2011: 271) y “La soledad sería la melodía rota de mis frases” (Pizarnik, 2011: 272¹¹²), tal y como había anunciado en sus cartas a propósito de *Extracción de la piedra de la locura*, un ciclo se había cerrado y se abría otro, los textos que se ubican ya en la oscuridad y la noche, donde se asume que el lenguaje, el utilizado hasta el momento, fue roto y ahora reinan el silencio, la noche y los mensajes enviados desde esa orilla, la del fracaso de todo poema.

Se configura entonces este lenguaje imposible, fruto no sólo de las reflexiones que hace en torno al lenguaje dentro de su universo poético y desde sus acercamientos al psicoanálisis y al estructuralismo, sino también a partir de las limitaciones impuestas por el mundo social a su trabajo poético. Estaba

¹¹² “La palabra del deseo”.

obligada a trabajar y dedicar menos tiempo a su poesía, la lucha que tenía con su propio lenguaje por no poder escribir una novela, y esos espacios de imposibilidad que va generando una poesía que no alcanza a cubrir los vacíos y que no le ayudan en su anhelo de fusionar poesía y vida. Dice Cristina Piña a propósito de este fracaso de la palabra: “El dolor extremo no tiene palabras; la muerte no tiene palabras; el suicidio no tiene palabras.”¹¹³ Ahí es donde ubicaba el universo Pizarnikano su centro, el lenguaje no puede nombrar al dolor, a pesar de la palabra dolor, el yo poético está buscando ingresar al terreno donde no existen las palabras, es decir, a la muerte. “Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón” y más adelante “Ya no soy más que un adentro” (“Los de lo oculto”, Pizarnik, 2011: 284), el *Infierno Musical* nos abre entonces la puerta a esa otra vía a partir del fracaso del lenguaje.

La traición de la palabra, el fracaso del poema y los límites del lenguaje marcan entonces el inicio de su diálogo con *sus voces*, las voces que se configuran en este momento. La voz prosística, la voz obscena, la voz del teatro, la voz del doble, la voz de la sombra, la voz que clama a la muerte. Es el inicio de la transgresión de su propio espacio poético y del mundo profano: estamos hablando de su literatura de lo sagrado.

4.2.La literatura de lo sagrado

Vamos a dilucidar la tesis que sostenemos. Después de la ruptura de 1968, marcada fuertemente por el contexto cultural y político que significa ese espacio *de lo afuera*, y marcada por la traición de la palabra y la entrada absoluta en la muerte, Pizarnik incursiona en un nuevo terreno, o espacio como le gustaba nombrarlo a ella, que puede identificarse a través de su lectura profunda de Bataille y Artaud, de la revisión de las formas narrativas en distintos autores latinoamericanos, su interés por el tema del doble y la sombra, más los autores clásicos que conforman su tan mencionada tradición, entre ellos por supuesto Kafka y Rimbaud, así como su exploración del tango y los lenguajes populares. Compone entonces *El infierno musical*, una obra de teatro: *Los perturbados entre lilas*, prepara un proyecto de un nuevo poemario, que es publicado posterior a su muerte siguiendo las pistas dejadas por la poeta, titulado *Textos de Sombra y últimos poemas*, una serie de cuentos de *humor y obscenidad*, agrupados bajo el título de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y otros relatos como *El hombre del antifaz*

¹¹³ Molina, Virna y Ardito, Ernesto (directores), *Alejandra* (documental), Canal Encuentro, Buenos Aires, 2013, 130'. Disponible en: www.virnavernesto.com.ar

azul; todo esto (a excepción de *El infierno musical*) normalmente considerados como su producción marginal, *maldita*, asociada a su locura, tanto así que hay quienes no la consideran literatura, aunque autoras como Carolina Depetris y Anahí Mallol la exploran desde distintas reflexiones en torno a las lecturas y corrientes que Alejandra Pizarnik empezó a trabajar después de 1968. Lo que aquí proponemos es que esa producción tiene una base en la teoría batailleana del erotismo y la muerte y de la teorización en torno al tiempo profano y el tiempo sagrado, además de una crítica profunda a las instituciones, al mundo, al tiempo social y al lenguaje: la nombramos como *su literatura de lo sagrado*. Una producción con características específicas que representan también la transgresión a su literatura culturizada y la conformación de su obra como ese espacio de irrupción y de transgresión de las convenciones sociales.

El espacio de lo sagrado en contraste con el mundo profano marcado por las leyes del tiempo productivo: recordemos sus innumerables quejas y reflexiones a propósito de subsumir la vida al tiempo de trabajo, de los relojes, de las sociedades de consumo. Desde *La Condesa Sangrienta* inicia esta inmersión en los espacios donde los límites se extienden al máximo a través de la violencia y se va a completar con el terreno de la obscenidad, la violencia en el lenguaje y la sexualidad latente. Esta idea de lo sagrado viene desde Rodolf Otto y Mircea Eliade como eso que está afuera de lo cotidiano, fuera de lo normal. El espacio poético se había afianzado fuertemente a la vida social en esta época donde se urgía un compromiso político a la literatura y se consolidaba la literatura combativa de América Latina; pero para Pizarnik como para los malditos, el espacio poético pertenecía al tiempo sagrado, al tiempo de la irrupción e interrupción de lo cotidiano, donde se desborda y derrocha, el tiempo del exceso y la extensión de los límites y donde se subvierten las reglas; como en el juego, el arte y la fiesta, el yo puede mutar, ser otro, otras. Cuando el espacio poético se convirtió en un espacio de lo imposible porque los límites no podían moverse más porque el lenguaje es una convención social, se acudió a la representación de espacios ideales para sacralizarse. Lo sagrado, lo que da y quita vida, para decirlo con Callois. Es lo que mata, envenena, la violencia, el exceso; rasgos todos de esta producción poética de Pizarnik. Lo sagrado: de difícil acceso y entendimiento, como ocurre a partir de la batalla que engendra con el lector en *Hilda la polígrafa* y que lo convierte en un texto imposible de leerse de forma convencional. Lo sagrado es lo que se pone aparte, como lo obsceno y la sexualidad: la muerte chiquita. Lo sagrado y su vínculo con la transgresión a lo social y las normas marcadas por el espacio profano.

El mundo sagrado se conforma, también, en oposición al principio de rendimiento de nuestras sociedades, ante el sometimiento, represión e inhibición del goce y placer, marginándolos al terreno

moral de lo malo, lo perverso, lo animal, lo obsceno. La literatura sagrada de Alejandra Pizarnik tiene varios rasgos que la conforman: por un lado, la idea ya establecida en su totalidad de la muerte, una especie de muerte en vida a casusa de la imposibilidad y de la incomunicabilidad, la muerte discontinua y una muerte ligada al desborde de los deseos, la violencia y la obscenidad, una muerte que busca la continuidad del ser, su unidad y la superación de los límites. Todo ello sin que el universo pizarnikano pierda sus principales características: el dolor y la desolación presentes, la melancolía por la infancia perdida, los pájaros y las ausencias. Para 1968 Pizarnik llevaba un tiempo explorando el tema de lo sagrado, vamos a analizar este concepto de literatura de lo sagrado en sus distintos rasgos, espacios y momentos, a la vez que seguimos definiéndolo. Lo que proponemos son temáticas que nos dejan ver ese espacio de lo sagrado en el que el yo poético se ha instalado, estamos hablando de esa otra orilla del lenguaje donde se invierten y trasgreden las normas.

El lenguaje se erige sobre la alienación primera del extrañamiento del sujeto con respecto del objeto y de la conciencia de sí con respecto del cuerpo. El lenguaje que da nombre a las cosas de este mundo y que construye trabajosamente y sin cesar el orden de la realidad es un instrumento de dominación y al mismo tiempo la muralla contra la que choca cualquier intento de conciliación verdadera con el mundo. El lenguaje es el primer intento por acercarse a la realidad y, en su afán de comprensión, o en su mala conciencia, es también un intento sistemático por ocultar la censura primera que divide sujeto y objeto bajo la metáfora de un espejo...Pero hay también otra literatura, literatura que supo, como Alicia, atravesar el espejo para descubrir la posibilidad de un mundo invertido, o que se paseó por los bordes de algún espejo cóncavo de feria (Mallol, 2003: 20).

4.3. La desestructuración del lenguaje en *La Bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*

Después de esta traición de la palabra concurre el lenguaje de humor siniestro y obsceno que representan los cuentos agrupados en *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, es decir, una de las características más importantes e interesantes que ofrece el terreno de lo sagrado: la transgresión del lenguaje; pensemos que parte del proyecto estético de Alejandra Pizarnik incluía un uso de ese lenguaje altamente culturizado, filtrado, una poética donde se seleccionaban las palabras precisas para cada poema, para lograr el poema exacto y puro. Con *Extracción de la piedra de la locura* se da lugar a la prosa poética, mucho más densa y en clara contraposición a los versos cortos de *Árbol de Diana*, pero es en este terreno de lo que estamos definiendo como su literatura de lo sagrado, donde la increpación al

lenguaje se hace a partir de su transgresión, de su desarticulación y desestructuración. El humor además, como lo veremos más adelante, otorga licencia para poder *mancillar* y trasgredir, a partir de los juegos del lenguaje a las instituciones, las grandes obras y los grandes nombres de la historia, en una apuesta por subvertir el orden y las normas, recordemos que el espacio de lo sagrado es de alguna forma un espacio que atenta contra el orden social porque remueve su lógica convencional, mueve las reglas, además de remover su espacio poético tradicional, a través del uso de un lenguaje argentinizado, de las groserías y de las constantes referencias sexuales. Veamos entonces las características de este lenguaje.

Lo que ocurre en estos textos es que el juego con el lenguaje es constante, rítmico, repetitivo, el corte y combinación de palabras, las referencias intelectuales y culturales que se transgreden dificultan la lectura, lo cual funciona como parte de las características de estos textos que increpan constantemente al lector, probando así la imposibilidad de la comunicación con los otros. Si la comunicación con los otros es imposible, si hay un fracaso del poema, en estos textos se instaura abiertamente la separación del lector, no sólo a través de la dificultad de la lectura, sino de los reclamos e insultos que hace la autora a su lector. Por otra parte, la poeta Anahí Mallol (2003) dice que en estos textos hay un uso “glosolálico” de la lengua, recordemos que la glosolalia tiene que ver con un uso ininteligible de la lengua, uso de palabras inventadas, de secuencias rítmicas, repetitivas (‘cale la cala la calavera’; ‘las momoscas son las que salen’), también,

se distancia de su propia poesía, y al mismo tiempo nos trae sus ecos; nos desconcierta con latinazgos inventados (‘inculo volens loquendi chorlitus’), neologismos que proceden por composición (‘el vicariolabio’, ‘la camiseta muerta de frisa’) o por elisión (‘Dijo laloc (la locutora): —El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda de la sombra hasta la sombra’; ‘dijo el cicilista etíope o ciclíope’) a partir de las palabras y sintagmas existentes en la lengua, pero mucho más profundamente por deformación (en ‘Heliogloblo’ pasa el ‘loro por excelencia’ al ‘loto por excedencia’) o por descubrimiento de la estructura de muñeca rusa que subyace a las palabras que inesperadamente aparecen subcompuestas por otras palabras de existencia independiente en el diccionario o por fragmentos de ellas y que para Pizarnik son por lo general palabras y sonidos que remiten a lo soez (‘mallarmearme de risa’; ‘tu aprobamierda’; ‘Cartuja de Esperma’. ‘Heraclítoris’) vocabularios siempre inciertos que desandan estereotipos, que delatan la sinrazón de la lengua automatizada en sus idiotismos y giros fijados por la costumbre (por ejemplo, en el juego con la literalidad que opone los días hábiles a los días torpes (Mallol, 2003: 30).

Estos *juegos* con el lenguaje, por elisión, por invención, por deformación, nos recuerdan los juegos, mucho menos extraños y siniestros, que se hacen de variadas formas en el “Alicia a través de espejo”, nos invita a pensar, como ya lo delimitaremos en los próximos apartados, que esta producción está escrita desde ese otro lado, desde el otro lado del espejo, donde el lenguaje muta, se vuelve literal, se mueven los significados de las palabras, se cambian los significantes o se cortan, rompiendo también la posibilidad de la comunicación.

— No sé qué entienda usted por gloria —dijo Alicia.

Humpty Dumpty sonrió despectivamente.

— Claro que no... hasta que te lo explique. Lo que entiendo es: <<¡menuda prueba más irrefutable para ti!>>

— Pero ‘gloria’ no significa ‘menuda prueba más irrefutable para ti’ —objetó Alicia.

— Cuando yo empleo una palabra —dijo Humpty Dumpty con el mismo tono despectivo—, esa palabra significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.

— La cuestión es saber —dijo Alicia— si se puede hacer que las palabras signifiquen cosas diferentes.

— La cuestión es saber — dijo Humpty Dumpty — quién da la norma...y punto.

Alicia, de tan desconcertada, se quedó sin habla. Al cabo de un minuto, Humpty Dumpty añadió:

— Genio y figura tienen las palabras... algunas de ellas... sobre todo los verbos, que son muy orgullosos... Con los adjetivos puede uno hacer lo que le dé la gana, pero no con los verbos... Sin embargo, ¡yo los voy a meter en cintura! Impenetrabilidad ¡Es lo que yo digo! (Carrol, 2014: 221).

Hay una movilidad de los significados y significantes, porque las normas no viene más desde el afuera, y se hace con los adjetivos lo *que da la gana*, como con los sustantivos y los verbos, en una especie de protesta contra ese orden cerrado en el que devinieron las palabras y con él la imposibilidad del poema, del jardín.

Triste introito, por el conde Ferdinan von Zeppelin (en 1900, el conde von Zeppelin inventó lo que indica su nombre)

Soy el primero en reconocer que hiciste una labor no encomiable sino egregia, a pesar, precisamente, de ciertos lupanaeres ad coj que traicionan las manitos libertinas de las nocturnas aprendizas así también como el pie plano de tu probo amigo p fffffff plop (Pizarnik, 2002: 96).¹¹⁴

Carolina Depetris (2008: 65) habla de la imposibilidad de la comunicación que instauran estos textos, la imposibilidad de intercambios de mensajes: “la función fática está absolutamente trastocada, y son prácticamente inexistentes las funciones metalingüística y referencial. En *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* no se cuenta nada ni se dice nada. Sin embargo, los personajes hablan, incluso podría decir que hablan *excesivamente*, pero lo hacen de idéntico modo que los personajes de Lewis Carroll en *Alice’s Adventures in Wonderland* y en *Through the Looking-Glass*: el exceso léxico revela un razonamiento hiperlógico tendiente a desquiciar hasta el absurdo la lógica normal del lenguaje.”

— ¿Existe, ché?

— Poco importa, puesto que sufre. Pero si preferís obrar como los mierdas, ajetréate, jugá ajedrez con Cristina y Descartes, y proferí la proverbial cantilena de los mierdas.

— ¿Qué dicen los mierdas? —dijo, demudada, la Cartuja de Esperma.

— ¿Qué van a decir? ¿Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?

¿Qué he de agregar si Plinio el Joven y Aristarco el Terco definieron para siempre el invisible fin de todo jardín? Porque yo, en 1970, busco lo que ellos en 197 ¿Y qué buscás, ché?, me dirá un lector. A lo cual te digo, ché, que busco un hipopótamo (Pizarnik, 2002: 97).

En estos textos están presentes todos los rasgos que van a transgredir el lenguaje que conformaba su poética hasta antes de 1968: la argentinización del lenguaje, la sexualidad y la desarticulación de los significados, además de la presencia inequívoca de las alusiones a Alicia, como en el caso del jardín, esa idea del jardín siempre presente que para este momento ya se mostraba como una tarea imposible, la de tener acceso al jardín de las palabras exactas o la referencia a “buscando un hipopótamo”, una de las frases que funcionan en el sinsentido del país de las Maravillas, caracterizado porque los personajes, los significados, los objetos mutan, cambian, nada es estable en el país del otro lado y las palabras no se delimitan por reglas o cosas, las conversaciones son cortas o interminables y se ubican en la sinrazón, esa que a ratos cansa a Alicia y la hacen pensar en la locura: “El sistema de comunicación que Pizarnik

¹¹⁴ “Helioglobo 32”

propone en este texto es intensamente caprichoso, por lo mismo autónomo, autorreferencial, altamente connotativo y performativo. Dos ejemplos: “Cofre lleno de mierda de Madras y de amedrentado drenaje de paje que traje del viaje en cuyo oleaje el miraje de verdaje” (311); o “¡Estúpida! Con esa patita de rana que te van a mandar como por un tubo a la misma mierda, corrés parafrenética. Es pura prisa, eso. ¿A dónde querés ir, Patafangio? Derechito a la mierda con tu quesiquenó que sólo dice *tralalá*” (328). Esta ruptura con los cánones de la comunicación es, en primer lugar, evidente” (Depetris, 2008:65)

Carolina Depetris (2008) intenta explicar estos textos agrupados en *Hilda la polígrafa* a partir de dos principios: por un lado la relación significado-significante instaurada por los lingüistas como Saussure y por el otro con la dinámica de las palabras maletín establecida por Humpty Dumpty en *Alicia a través del espejo*. Entonces plantea que lo que ocurre en estos textos es un divorcio entre el significado y el significante que distorsiona al signo lingüístico, impide la transmisión de mensajes y desintegra la convención de la lengua, por supuesto que no es una ruptura absoluta con las normas del lenguaje, porque a pesar de todo el lector o la lectora capta o traduce los textos porque encuentra significantes que rearma, y a la vez estos textos que rechazan al lector también exigen de él un bagaje cultural para entender y *traducir* las innumerables imágenes y referencias que presentan los textos.

En las ramas de mi pajarera hay un pajarito que le espera desde el 1 de octubre de 1492.

Sea el pajarero de su propio desatino y sepa de una vez por todas que en ave cerrada no entran moscas sino que, al contrario, salen (las momoscas son las que sasalen).

Aprendimos en los clásicos que

In culo volens loquendi chorlitis

Concurra, por tanto, a Canuto 13, donde se alegrarán a usted las pajarillas (Pizarik, 2002: 100)¹¹⁵

Hay aquí una construcción de sentidos a partir de los significantes, de su combinación o ruptura: “No hay aquí una unidad cerrada entre concepto e imagen acústica, tal como definía Saussure al signo lingüístico; el significado se desprende ahora del juego infinito de los significantes: desaparecen los significantes particulares, se difuminan las correspondencias necesarias entre la forma y el contenido del signo. Sucede que las referencias catafóricas y anafóricas del texto ya no responden a una coherencia sustentada en el significado sino en la “jitanjáfora” (Depetris, 2008: 66). Además es interesante pensar en la consigna repetida en estos textos, teniendo en cuenta por supuesto lo que hemos descrito como

¹¹⁵ “La pájara en el ojo ajeno”.

traición de la palabra: “Escribir para la mierda”, que nos habla de este cambio de vía, de esta nueva ubicación de un yo poético que ya no cree que el lenguaje pueda ser la salvación, no escribir más para la vida, sino para la mierda.

En el juego de las palabras maletín también referencial a *Alicia a través del espejo* (que todo el tiempo nos señala que hemos traspasado al otro lado, donde las formas y figuras mutan) se combinan significantes: dos significantes se unen para formar una sola palabra, como lo describe Lewis Carroll (2014) en su prefacio a *La Caza del Snark*.

La *Caza del Snark* ese poema que han descrito como pieza maestra del *nosense* y que cuenta la expedición del Hombre de la Campana (El Capitán) para cazar un Snark, desde el título encierra el juego del maletín, el Snark es una criatura híbrida y una palabra maletín: snake (serpiente) y shark (tiburón). Dice entonces Carroll: “La teoría de Humpty Dumpty –la de las dos significaciones metidas en una misma palabra, como en un maletín– me parece que proporciona la explicación correcta en cada caso. Tomemos, por ejemplo, ‘humeante’ y ‘colérico’. Imagínense que han de pronunciar ambas palabras pero no han decidido cuál será la primera. Abran la boca y hablen. Por poco que se incline el pensamiento hacia ‘humeante’, saldrá ‘humeante-colérico’; si, por el contrario, la mente se inclina hacia ‘colérico’, aunque sólo sea por un pelo, saldrá ‘colérico-humeante’. Pero quien posea el más raro de los dones –el perfecto equilibrio de la mente– dirá ‘humérico’ (Carroll, 2014: 296)¹¹⁶. Así se conforma todo el poema, con las palabras maletín que parecen hacer imposible su entendimiento, es el mismo juego que se presenta en el diálogo ante la petición de Alicia de que Humpty Dumpty le ayude a entender, en el reino del sinsentido, el poema llamado Jabberwocky:

— Con esto basta y sobra para empezar —le interrumpió Humpty Dumpty—. Ya tenemos aquí un buen montón de palabras difíciles. En primer lugar, cenora, que significa las cuatro de la tarde, la hora en que se empieza a preparar la cena.

— Muy bien —dijo Alicia—: ¿y flexosos?

—Bueno flexosos quiere decir ‘flexible’ y ‘viscoso’. Es como una palabra maletín, ¿comprendes?: hay dos significados contenidos en un mismo vocablo (Carroll, 2014: 223).

¹¹⁶ Son muchas las alusiones que hace Alejandra en sus diarios y cartas a fundar su incursión en los relatos a partir del mundo creado por Lewis Carroll, y por supuesto usando algunas de sus herramientas, como la carta rescatada por Carolina Depetris, donde Pizarnik le dice a Ivonne Bordelois en 1968: “Trató de leer del mismo *La caza del Snark*. Es otra cosa; es lo otro, lo que nunca leímos antes ni después” (Bordelois1998: 260).

Así aparecen “La musiquita cacoquímica” y “El textículo de la cuestión” o : “La que por un cisne/ Total estoy: Tolstoy” (Pizarnik, 2002: 144), entre muchos otros juegos con las voces, las cacofonías y por supuesto el lenguaje obsceno que inserta a *Hilda la Polígrafa* ya en el terreno de la literatura de lo sagrado, del lugar donde la transgresión se instaure y con ella la increpación al orden social, como dice Aní Mallol, “lo que este lenguaje dice es también la hipocresía social que reprime lo sexual aunque se (a)sienta sobre el sexo, la perfidia de los discursos oficiales que disimulan la violencia de las lenguas mayores que intentan ahogar a las menores, la mascarada de una cultura nacional” (Mallol, 2003: 32), “Turbada, la entubada se masturbó” (Pizarnik, 2002: 133). Hay pues un llamado desde otro lado, desde otro lugar que no es más su poesía culturizada, no es más esta orilla sino la otra. La pequeña A. ha atravesado el espejo y se encuentra con su doble.

4.4. El doble

El tema del doble es uno de los temas vertebrales del proyecto estético de Alejandra Pizarnik, quien estudió dicho tema en Paz y en otros autores, pero su acercamiento más profundo lo tuvo con Artaud y su teatro del absurdo. El doble, parecido a lo que ocurre con la sombra, dice y hace lo que el yo no se atreve, y se ubica freudianamente en relación con el horror, el dolor y lo siniestro. El otro lado del espejo, el doble siniestro y oscuro que transgrede y rebasa los límites o que rompe con las estructuras establecidas de una poesía culturizada y habitante del espacio de lo abstracto. Una poesía del presentimiento de la muerte que en el doble se convierte en una poesía sobre la muerte y el deseo de muerte producido en lo social. Un doble que busca llegar al jardín no ya a través de la palabra pura sino de la violencia. El doble no se desarrolla solo en el plano de los poemas específicos, sino en el universo Pizarnikano entero, esta literatura que estamos caracterizado como de lo sagrado es el doble de la poesía culturizada producida hasta antes de 1968 por la poeta. La pequeña A. atravesó el espejo. Es el mundo del reflejo y de las sombras. Las temáticas de ambos lados del espejo no se alejan: en ambos transitan el desamor, la soledad, los pájaros, las jaulas, etc. Se cuestiona al lenguaje así como el vínculo muerte-lenguaje; en ambos transitan las figuras femeninas, las sombras, las figuras mortuorias. No hay una distancia ni un abismo. Pero en la literatura de lo sagrado las figuras se oscurecen y ocupan un lenguaje distinto. Es el espacio de la transgresión que se sostiene por ese otro que constituye la prohibición; en este espacio aparecen las figuras que habían estado prohibidas: la obscenidad, el erotismo, las groserías, lo popular, los espacios sociales, la crítica al mundo social. En este espacio se rompen las instituciones, la del lenguaje, la del psicoanálisis. Se trastocan a los clásicos, las citas representativas de la literatura

universal se erotizan, se vuelven obscenas. “Porque las citas ocultas y ocultadas de Rimbaud, Hölderlin o Kafka perderán su funcionalidad de malla apenas perceptible y su capacidad de influjo prestigiante, para pasar a exhibirse como citas abusivas, deformadas y paródicas”. (Mallol, 2003: 22). Se rompe el orden social.

El doble en la literatura también se presenta como aquel que ocupa el lugar del otro, que se hace pasar por él y que habla en lugar de él. No es extraño que en esta parte de su proyecto Pizarnik se refiera varias veces a una voz desconocida que habla en lugar de la suya, a una voz que proviene de otra parte: “La hija de la voz la poseyó en su estar, por la tristeza” (Pizarnik, 2011: 438). El doble que entra en combate con el yo, que lo usurpa o lo domina, que penetra y habla con otras voces. Una poesía que no cambia de sitio, pero que sí cambia de voz, de cara, de vía. Ese doble que estará fuertemente asociado, como lo hizo Freud (2011), a la muerte, al reflejo y las sombras, tres temas presentes en esta poética de lo sagrado. El doble del universo Pizarnikano se despliega: al mismo tiempo que produce su poesía culturizada escribe sus textos obscenos; esos que incluso guarda, que mantiene ocultos y que sólo verán la luz en ocasiones específicas. Como el doble y reflejo siniestro, las figuras en su producción de lo sagrado parece desbordarse, más allá de las niñas muertas que aparecen en su poética culturizada, en esta las niñas son obscenas, dialogan entre el erotismo y la muerte que son la misma cosa. En contraposición a la palabra pura y exacta aparece la prosa, la palabra obscena, el tango y la risa. El goce, el sacrificio y el placer. Si allá las figuras femeninas danzan con la muerte y la seducen o arrastran sus propios cadáveres; acá obtienen placer de sus triciclos “mecanoeróticos” o hablan para no decir nada y se acercan a la muerte a través de la sexualidad y el sinsentido. Por supuesto que, siguiendo la teorización freudiana, el sentimiento de angustia es más latente en cada verso o en cada anotación del diario o en cada diálogo entre sus personajes teatrales. Un proyecto que se inserta ya en contraposición a la clásica estética de resaltar la belleza, incluso la belleza del lenguaje, como lo vimos con “Hilda la polígrafa”, lo que busca este lado del proyecto es destacar la angustia, la mutación de las palabras, el horror de la poesía.

No olvidemos tampoco que cuando Freud (2011) habla del término “unheimlich” lo caracteriza como aquello que está destinado a permanecer en lo oculto, en el secreto, pero que sin embargo sale a la luz. Aquello que es siniestro porque proviene de lo familiar, de lo reprimido, aquello espantoso porque contiene algo de ajeno, extraño y que irrumpe. Freud (2011) analiza precisamente los casos en que lo siniestro puede presentarse, uno de esos casos es el tema de los objetos sin vida que se animan, como los autómatas, algo de lo que Pizarnnik había trabajado ya en su ensayo sobre *La Condesa Sangrienta*, y

que quizá también pueda remitirnos a sus muñecas que adquieren voz como autómatas (ya las oiremos hablar en *El hombre del antifaz azul* y *Los perturbados entre lilas*). Y también desde el estudio de las narraciones de E.T.A. Hoffmann, Freud estudia la introducción de lo siniestro a partir de la identificación del Yo con otro, que disloca al yo de su dominio, que lo parte o sustituye, está hablando del doble. En Pizarnik son esas voces que el yo lírico no termina de reconocer y que el yo diarístico se ocupa en ocultar, mientras en las cartas se intenta justificar esa producción humorística y obscena, que a ratos le resulta extraña, ajena, como dichas por otras voces y que invocan todo el tiempo su poesía, su universo, pero que además introducen agentes nuevos, extraños.

Al doble, como lo señala Freud (2011) (que en un primer momento fungió como un figura para combatir la muerte y preservar el yo) se le atañen características como: la posibilidad de la crítica yóica, pues interpela al Yo, así como la capacidad de cumplir las ilusiones del Yo, pero el sentimiento de lo siniestro es causado porque a pesar de su familiaridad con el Yo, hay algo en él que es extraño, ajeno. Esta producción de lo sagrado entonces, aparece como un doble siniestro de aquella producción hecha antes de 1968, donde el yo lírico se desdobra en voces, que en ocasiones aparecerán como ajenas en el universo Pizarnikano, a pesar de su familiaridad con los temas y figuras: “Lo interno, lo que subyace, es siempre siniestro. Hoy desperté y repetí mentalmente una frase: Hay aquí alguien que tiembla” (Pizarnik, 2014: 776), “Según X., yo tendría miedo de comunicar, al escribir, algo que deseo que permanezca secreto. Ignoro de qué se trata pero sé que tengo miedo de saberlo” (Pizarnik, 2014: 777). Y a la vez habla de ese doble pensando en Artaud, como aquel que le ayudará a cumplir sus deseos: “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, vivible.” (Pizarnik, 2014: 807). Un doble capaz de hacer y decir lo que al yo se le presenta como imposible. Ese espacio sagrado que configura la producción Pizarnikana es un espacio de ruptura, transgresión e irrupción donde los límites son extendidos. La prosa se conforma como el doble de la poesía, el doble siniestro, la travesía de la pequeña A. al otro lado del espejo.

El hombre del antifaz azul

La pequeña A. va cayendo y piensa en la muerte o va cayendo por la muerte. La muerte es la reina absoluta de los textos de esta producción. Todo versa en torno a ella; se reflexiona en torno a ella. “Pero se sentía valiente y no podía no recordar este verso: La caída sin fin de muerte en muerte” (Pizarnik,

2002: 46). *El hombre del antifaz azul* forma parte de la producción prosística que Pizarnik comenzó a desarrollar, una serie de cuentos y obras de teatro, siendo éste uno de los relatos más emblemáticos, publicado en 1972 en la antología *El deseo de la palabra*. Es un texto basado en *Alicia en el país de las Maravillas* y que puede funcionar como un doble, como el pasaje al otro lado del espejo.

El cuento inicia con la visión de la pequeña A. de un hombre de antifaz azul que lleva instalada la metáfora del tiempo, haciendo alusión por supuesto al conejo blanco de Alicia que consulta su reloj para saber que, como siempre, va tarde. El doble, el hombrecito consulta su pistola “como a un reloj”: es la metáfora del tiempo que se configura como una amenaza en y para el universo pizarnikano, el tiempo que marca el fin de la infancia y con él la entrada en la muerte; así como representa las horas de vida robadas por el trabajo destinado a ganarse la vida, el trabajar para no morir y, por supuesto, la idea latente del suicidio. El tiempo asociado a la muerte se consolida como uno de los grandes emblemas de este proyecto estético. Volvamos con la pequeña A. quien sigue al hombrecillo y cae en la madriguera con “la lentitud de un pájaro”.

Caen

Los hombres resignados

Ciegamente, de hora

En hora, como agua

De una peña arrojada

A otra peña, a través de los años,

En lo incierto, hacia abajo

Verso que evoca en su caída larga y profunda, la pequeña A. Hördelin y su “Canción al destino de Hiperión”; y mientras cae se pregunta ¿qué pasa si uno no se muere?, ¿y qué muere si uno no se pasa?” (Pizarnik, 2002: 46).

El tiempo es una de las constantes interrogantes en el proyecto estético de Pizarnik, la reflexión sobre el tiempo en dos sentidos: en el pasar sin cesar de los años y por tanto el alejamiento del mundo de la infancia, que se configura como el espacio de la vida y la creación, una parte esencial de la nostalgia y melancolía del universo pizarnikano tiene que ver con el anhelo del retorno de la infancia, el reino donde nadie muere. Mientras el reloj y la adultez son una carrera de tiempo hacia la muerte. Incesante. Y por supuesto el segundo sentido es su crítica profunda a los relojes humanos símbolo del capital y de la productividad reinante. En esta literatura sagrada de Pizarnik se dibuja esa idea; después de una obra que criticó profundamente al tiempo de trabajo, al tiempo productivo y a los relojes impuestos por el

mundo social. En los “Diarios” el yo se estrella constantemente con las exigencias del mundo laboral, necesita trabajar. Pues, es en esta obra donde los límites se difuminan y la forma de hacerlos es a partir del exceso y el despilfarro, esta es la obra batailleana de Pizarnik. Donde el sexo y la muerte aparecerán juntos, como una misma cosa y como el acceso al espacio del vacío, al lugar sin límites.

Veamos algunas figuras:

Después de la prolongada caída y de ver desaparecer al hombre del antifaz azul después de haber exclamado “¡Por mi verga alegre, es tardísimo!”, la pequeña A. abrió la puerta verde y vio un pasillo no mayor a una bañera para pájaros. Por un hueco en forma de ojo miró el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado (teniendo en cuenta los poderes supremos de la imaginación). Nada deseó más que introducirse por aquel hueco y llegar hasta esas estatuas de colores junto a la fuente de fresca agua prenatal, pero como no era posible, A. deseó reducirse de tamaño (Pizarnik, 2002: 47).

Busca entrar de nuevo en la vagina para llegar a la nada, al agua prenatal. El hueco en forma de ojo, símbolo del erotismo batailleano que aparecerá con más fuerza en otras producciones. El letrero que lleva la botella que encuentra la pequeña A. después de desear empequeñecer para poder entrar en el bosque, dice: “Bécheme y serás la otra que temes ser”. Mientras ahí, en el bosque de lo prenatal, el deseo fluye libremente, ahí en el centro, y una vez más haciendo alusión a la distinción entre lo profano y lo sagrado, A. reconoce que ese centro es un espacio “cualitativamente distinto del espacio de lo profano. En cuanto al tiempo” (Pizarnik, 2002: 48), por supuesto uno de los ejes que distinguen el mundo profano del mundo sagrado es la noción del tiempo, en contraste con el tiempo productivo de las sociedades, se presenta el tiempo del despilfarro: del placer. Pero la pequeña A. no puede acceder al bosque.

Creció tres metros y cogió la llave para poder atravesar la puerta verde, imposible, abre la puerta y solo puede ver el pasillo mientras se ensombrece ante la imposibilidad de obtener lo deseado. “Lloro porque no puedo satisfacer mi pasión” (Pizarnik, 2002: 49). Y de tanto llanto creció la “Laguna de la disonancia”, porque A. reconoce su falta de armonía con el suceder de las cosas, esta es la causa de su más profunda soledad: “Este será mi castigo: ahogarme en mis propias lágrimas. ¿Por qué lloré? (J’ai tant cherché á lire dans mes ruisseaux der larmes, recordó)¹¹⁷” (Pizarnik, 2002: 49).

Y en esa laguna, la pequeña A. está sola. La soledad otro de los temas ejes del universo Pizarnikano y que en esta producción posterior al 68 parece consolidarse y afianzarse, una soledad profunda

¹¹⁷ “He buscado de este modo leer en el arroyo de lágrimas”. Está citando Nadja de Breton.

conformada a partir de un distanciamiento de las cosas, de las personas y del lenguaje. El siguiente apartado en el cuento se llama “Relaciones sociales” y bajo ese título se introduce el encuentro de A. con una muñeca. Es muñeca que parece representar la infancia y a la vez la doble de A. La figura de la muñeca también aparecerá en su obra de teatro y en otros poemas, como la compañía que lo único que hace es confirmar la soledad, que hablará cuando el yo le dé voz, pues es la autómata. Recordemos además la imagen poetizada del suicidio de Pizarnik: siempre se cuenta que uno de sus rituales de muerte fue vestir, peinar y ordenar sus muñecas, sus únicas compañeras. Pensemos con Freud, nuevamente, a partir de su texto sobre lo siniestro donde habla del doble, en que durante la infancia los niños no trazan límites precisos entre las cosas vivientes y los objetos inanimados y que dotan de aparente vida a sus muñecos, ese deseo infantil de dar vida a las muñecas y que en el universo Pizarnikano tendría que ver precisamente con ese anhelo por la infancia y, también, por la compañía.

En la conversación que sostienen aparecen tintes del erotismo que se desatará en otros textos, así como la idea del mundo social corrompido, de la realidad inquietante que parece amenazar siempre y constantemente el universo poético, ese “alguien en la niebla”, esa presencia constante que no se define, que vigila. En el primer acercamiento que tienen mientras están en la Laguna la comunicación falla, al final la muñeca sugiere nadar *hacia la otra orilla* “en donde hablaremos, aún si no se debe ni se puede”, y esa otra orilla, ese otro lado de la madriguera, permite ese diálogo extraño, donde el orden y las normas del lenguaje se subvierten, como en la *Alicia en el país de las Maravillas*, donde los límites se difuminan y la lógica cambia.

—La marquesa salió a las cinco y cinco

—Hay muchachas en la región donde existen cariátides de luz indefinible.

— <<tus senitos benjamines>>, dijo Lugones y yo me asusté.

— Los sátiros asustan. Había uno que me propuso esta adivinanza: <<Tengo una cosa blanca como un cisne y no es un cisne. ¿Qué es?>> Me regaló *La historia de Roma*. Abrí el libro para leerlo y lo encontré lleno de pinturas sobre las costumbres sexuales de los humanos y viendo retratada la parte teórica me entraron ganas de probar las escenas pintadas.

—Tus palabras me parecen tan vivas que me han hecho como mearme. Yo pienso que este mundo está como corrompido, pero que lo abandone el que quiera. Yo, ni pienso.

—Desde luego, no es fácil aceptar la realidad.

—Por dónde menos se espera, saldrá el elefante.

— ¿Habló en serio?

— Sí, dijo una cosa que no tenía ni pies ni cabeza.

- Entonces, ¿para qué ahogarse en un vaso con agua?
- Claro, ¿y si uno pierde la cabeza?
- Ahí en la niebla he visto una sombra.
- Hay días en que quisiera irme al olvido, al viento...
- Ahí en la niebla hay alguien; los ojos de la estatua exaltan su silencio.
- Adoro la fragancia y la retórica. Escucha esto: Que quiera, que no quiera, días y días pasaron desde que caí en un pozo. O quiera, o no quiera, yo hablo aún si no debería.
- De acuerdo. Pero lo que no comprendo son las familias de palabras. Una vez mi abuela incluyó en una misma frase: ‘teja y tejo’ y ‘lógobre y lúgubre’.
- ¡Oh! (Pizarnik, 2002: 50, 51).

La pequeña A. en el país del sinsentido y la confrontación con la estructura del lenguaje. A. nunca logra entrar al bosque y vale la pena recordar que en el *Alicia en el país de las maravillas* lo que la niña persigue es entrar en el jardín, en el bello jardín, ese es su objetivo durante el relato, como fue el objetivo del yo poético hasta entender la imposibilidad.

El 21 de junio de 1969 escribe en su diario una suerte de segunda parte de *El hombre del antifaz azul*. La pequeña A. se encuentra en la otra orilla con personajes como un fabricante de cojinetes, una recitadora, un erotómano. Están todos apretados y húmedos. En el diario la reflexión sobre su sexualidad y sobre la sexualidad estuvo siempre presente, por supuesto la intensidad y el sentido se acrecienta, en el universo poético comenzará a desatarse.

Los perturbados entre lilas

Fragmentos de Los..., primera pieza teatral de A. P., quien cree que esos fragm [entos], además de serlo, son poemas o, mejor, aproximaciones a la poesía más profunda que el resto del librito.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 1970.

La producción posterior a 1968 tiene rasgos específicos que configuran este viraje en el proyecto estético y que la contraponen con su poesía culturizada, podemos distinguir, entonces, el tema del doble que hemos venido trabajando, también, entre la prosa y la poesía. Es la prosa, entendida para este punto como su obra de teatro y los cuentos¹¹⁸, la que va a delinear la literatura de lo sagrado, la que se va a conformar como el doble siniestro y podemos verlo con mayor detenimiento en el caso de *Los perturbados entre lilas*, la primera obra de teatro de Alejandra y, a la vez, uno de los poemas que

¹¹⁸ La estamos distanciando del poema en prosa.

aparece en *El infierno musical*¹¹⁹. En el poema las temáticas son tratadas sin desbordarse, como en el resto de su poesía. Pero en la obra sí pueden transitar las figuras de la sexualidad, del tango, los lenguajes marginales, la obscenidad.

En el juego del doble, Pizarnik depura fragmentos de la obra y los publica como parte de su poesía culturizada. Mientras en la obra concurren ya personajes, espacios sociales, la sexualidad y una agudización del sentimiento de angustia y desolación. Contrario a lo que algunos críticos plantean a propósito de esta obra (un texto sin sentido, producto de la locura), “Los perturbados entre lilas” ofrece una serie de reflexiones profundas sobre el ser en las sociedades modernas. A propósito de la soledad, el abandono y la muerte. Si escuchamos/leemos de cerca esos diálogos que no tienen principio ni fin, que parecen moverse en la línea del sinsentido y que son emitidos por personajes que hablan casi desde la locura, como ocurre en el país de las Maravillas, encontramos fuertes metáforas del ser y estar en un mundo opresor, que hablan sobre el fracaso, en un lenguaje oscuro, doloroso.

Observemos primero algunas características de *El infierno musical*, un poemario que ya marca la transición hacia ese otro lado y donde comienzan a aparecer esos lenguajes marginales que forman parte de su literatura de lo sagrado. Por supuesto el título hace alusión al cuadro de Bosch, pero quizá la imagen de ese infierno desordenado donde el suplicio y el placer confluyen y se mezclan, junto con el caos y las transgresión, estará más presente en ese doble, en el verdadero infierno musical, el de la obra teatral.

En este último poemario se da entrada al espacio social, se rompe por momentos ese espacio abstracto y se presentan lugares: el circo y el café. Se anuncia también la posesión del doble, de la doble que penetra:

Y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrer los cimientos, los fundamentos, / aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío,/no,/ he de hacer algo,/ no,/ no he de hacer nada,/ algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta a ella (Pizarnik, 2011: 295).

Es el doble en toda su extensión. Esa doble que será movida por la pulsión de muerte, por el erotismo y la obscenidad. Lo adverso. Aparecen la figura sexual asociada a la muerte, más explícita que en su producción previa: “donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de

¹¹⁹ Que finalmente es publicada como “Los poseídos entre lilas”.

sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papel perfumados que fueron cartas de amor” (Pizarnik, 2011: 296). Una escena del erotismo como representación de la muerte, parece la escena de un sacrificio y es también la escena del acto sexual consumado.

“Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé, lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo. Pierdo los años si callo. Un viento arrasó con todo. Y no he podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto” (Pizarnik, 2011: 295). Lo que habla en lugar suyo es la doble que escribe desde la otra orilla, desde otro sitio, en esta producción será constante ese lenguaje de la poeta, como si estuviera muerta y solo regresará a contar el porqué de su fracaso y a interrogar a los dobles que ocupan su lugar.

Hay un adentro, algo que se configura desde *el infierno musical*, un presentimiento de que la soledad lo ha invadido todo, ya no es el temor a la soledad sino la soledad misma, ya no es la idea de extranjería o abandono sino el abandono mismo. La imposibilidad, la incomunicabilidad reinan. Esa misma tensión se verá en la prosa, en el doble de esta poética, con otros tintes, pero está presente en la soledad de los personajes que ocupan la escena, una soledad dicha con ese otro lenguaje, con otras palabras, pero dicha al fin y al cabo: “La soledad sería esta melodía rota de mis frases.”¹²⁰ “¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar). El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad” (Pizarnik, 2011: 271).

“Ella se prueba este nuevo lenguaje”, el poemario anuncia pues estos nuevos lenguajes, la irrupción de esta nueva forma de buscar el rebasar los límites, de buscar la continuidad. Esta forma que aparecerá en la obra. Concentrémonos ahora en el poema “Los poseídos entre lilas”, aparece como poema en prosa dentro del libro, dividido en cuatro apartados. Desde el primer párrafo se anuncia el nuevo espacio que ocupa el yo y sus dobles: el otro lado, el adentro por fin consolidado, hay pues una distancia ya insalvable entre el mundo y las habitantes del universo Pizarnikano:

Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana.

¹²⁰ “La palabra del deseo”.

—Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación, la noche en forma de ausencia, el cielo como de una materia deteriorada, gotas de agua en una ventana, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás...

—¿Qué hice del don de la mirada?” (Pizarnik, 2011: 293).

Aparece en seguida una sucesión de imágenes, un collage de imágenes de personas y objetos que incluye a la enana desnuda que se echa al hombro una bolsa de huesos “tiene pelos por todas partes y es de color gris de modo que con sus cabellos rojos parece la chimenea de la escenografía teatral de un teatro para locos” (Pizarnik, 2011: 293), de ese teatro que se configura en el doble del poema. Hay una desolación total en el poema, absoluta, narrada desde el yo poético, mientras en la obra la desolación también será incontenible, en el diálogo entre dos personajes y sus respectivos dobles “autómatas”: “Si viera un perro muerto me moriría de orfandad pensando en las caricias que recibió” (Pizarnik, 2011: 294).

La sentencia contra la realidad, desde ese adentro y aislamiento que ya es esta producción. La metáfora de un mundo donde los muertos devoran a los vivos o donde ya no se sabe quien vive y quien está muerto o donde se tiene la certeza de que algún día todos estaremos muertos:

Alguna vez, tal vez, encontremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra? Te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino porque se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan. No tengas miedo del lobo gris. Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar. Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía...¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién? (Pizarnik, 2011: 295).

Es la metáfora de un mundo donde muertos y vivos transitan juntos y se confunden, en esa realidad verdadera que no puede constituirse como refugio y que en su forma de lobo acecha y amenaza al espacio poético, aquel que en algún punto dotó de vida a quien lo transitaba, pero no, “las palabras hubieran podido salvarme”, como “el amor hubiera podido salvarme” que aparece en los diarios, el yo se posiciona ya desde el fracaso.

Por su parte, *Los perturbados entre lilas* es una pieza de teatro en un acto, tiene los rasgos ya de esta literatura sagrada, ahí están presentes el erotismo y la muerte. Es una aproximación a las cosas, a la vida y a la muerte a través de otra vía, esa vía que representa el doble: “Todas las ideas acerca de la vida deben reformarse en un época en que nada adhiere ya a la vida. Y de esta penosa escisión nace la venganza de las cosas; la poesía que no se encuentra ya en nosotros y que no logramos descubrir otra vez en las cosas resurge, de improviso, por el lado malo de las cosas” (Artaud, 2001: 11), dice Antonin Artaud a propósito del teatro del absurdo, ese teatro que a través de una poesía atroz “expresada en actos extraños”, va a confirmar que la intensidad de la vida aún existe; es una apuesta por la anomalía, por la extrañeza, como ocurre en el ejercicio de teatro del absurdo que es esta obra de Alejandra.

El escenario que se dispone para la aparición de los personajes es un recuerdo de aquella infancia dolorosamente perdida. La habitación en la que ocurrirán los hechos, si es que podemos llamarlos así, recuerdan más la composición de un infierno musical, infantilizado y erotizado: “A la derecha, en el proscenio, una puerta rosada. En la pared junto a la puerta, un cuadro dado vuelta como un hombre orinando en el parque. En el proscenio, a la izquierda, dos pequeños féretros-inodoros (...) En el centro, cubierta con una manta color patito tejida por los pigmeos y que representa parejas como de juguete practicando el acto genético, sentada en un fabulosos triciclo esta Segismunda¹²¹. Inmóvil a su lado, Carol la mira masticar chicle con los ojos cerrados” (Pizarnik, 2002: 166). Empecemos a recordar, justo en este punto, que para Bataille el erotismo es una representación de la muerte, que la presencia del erotismo es una presencia de la muerte, de la muerte de las individualidades para ceder paso a la *ilusión* de la continuidad. En la obra el erotismo confluye junto con el presentimiento de la muerte.

En la obra, también, se trastocan las intuiciones artísticas, las representaciones del arte consolidado, universal, aparece la Gioconda de un solo diente. Es un espacio de lo sagrado porque se configura como una irrupción en el tiempo cotidiano, como un estar fuera del tiempo cotidiano y productivo, este espacio donde los personajes hablan y apenas se mueven, donde no hacen nada, no producen nada, tiempo del gasto inútil delineado por Bataille, ahí los símbolos de ese arte consolidado y culturizado se pueden mancillar, rebajar o *vulgarizar*, por ejemplo, cada una de las prendas que porta el personaje principal, Segismunda, tiene un estilo determinado, provienen de un autor: “botas de gamuza celeste forradas en el rosa modelo Rimbaud”, símbolos de esa tradición que viste el universo pizarnikano, la tradición que la soporta y que también será mancillada con el lenguaje de la obscenidad.

¹²¹ Segismunda nos remite inmediatamente a una de sus lecturas estudiadas: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

Del cuello de Segismunda pende un falo y mientras habla nos percatamos de que se presenta como el doble directo del yo lírico de aquella poesía culturizada, es la doble de Pizarnik, mientras Carol con su ropa-otoño y su lenguaje tanguero, podría ser una suerte de Superyó y la figura latente de la despedida.

“En el trascurso de la obra, una monja y un payaso, en un rincón, al fondo a la izquierda, limpiarán un viejo triciclo. En el rincón opuesto, habrá un maniquí infantil... a su lado estará un suntuoso caballito de cartón muy empenachado...” Es la lógica del teatro del absurdo, que tiene motivaciones teóricas de Artaud, más el humor, que como veremos también será parte de este espacio de lo sagrado. La base es, pues, este espacio que interrumpe la vida cotidiana y desde el absurdo revierte o transgrede las normas tradicionales, desmontando las formas convencionales del lenguaje, de la historia, de la lógica. Haciendo ver, quizá con más fuerza, que lo que está afuera, en el mundo social, puede ser más absurdo que dos personajes dialogando en el centro de un cuarto donde no pasa nada. Está presente también la idea desarrollada desde ese teatro de describir acciones y palabras contradictorias y de mostrar una realidad más amarga, más triste y hasta más cruel que aquella que se pinta en la *constante felicidad* de la cotidianidad donde *nada nos toca, nada nos conmueve, nada nos saca de la rutina*. Presenta las tres características de aquel teatro del absurdo de Beckett y de otros: un espacio donde los personajes pueden mutar, cambiar repentinamente (si no en formas por lo menos sí mutan sus deseos, anhelos, posiciones); la historia parece ir hacia ningún lado, no hay resolución tradicional y estética, los personajes parecen andar y dialogar en círculos o estar estancados; y los objetos que desbordan o atiborran el escenario.

El lenguaje de la escena como lo describe Artaud en su teatro de la crueldad, recobra la importancia que tiene el lenguaje en los sueños, un lenguaje cifrado, de ritmos distintos, reforzado por gestos impulsivos, actitudes trucas, lapsus del espíritu y de la lengua, “medios que manifiesten lo que podríamos llamar impotencias de la palabra” (Artaud, 2001: 107). Es una aproximación al lenguaje de la creación mediante otras vías, dice Artaud: “si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan” (Artaud, 2001: 9), la crisis del lenguaje de la que hablamos y que en este lado de la literatura sagrada se representa por los juegos del lenguaje, como vimos en *Hilda la polígrafa*, por el sinsentido, constante retorno o mutación que adquiere, como en los sueños, el lenguaje de esta obra de teatro y como lo veremos con la incorporación del lenguaje denominado como obsceno, no olvidemos que partimos de la traición de la palabra.

Segismunda está sentada sobre su triciclo mecanoerótico. El primer diálogo entre los personajes es de corte erótico y como no había ocurrido antes en su poesía, los personajes utilizan esas peculiaridades del lenguaje argentino, no es más un lenguaje *culturizado* o *neutral* que no permita ubicar referencias sociales; ahora se escribe y se habla en argentino, desde Argentina, el lugar que, recordemos, se configura como el espacio de la imposibilidad. El lenguaje argentino que además se construye gracias a letras de tango, es Carol, ese personaje triste, quien habla con versos del tango popular argentino y que anuncia constantemente el presentimiento de la despedida. “El teatro como la peste, es una crisis que se resuelve en muerte o la curación”, dice Artaud (2001:36).

SEG: Lindo tango. Miente como los otros.

CAR: Entonces, ¿por qué es lindo?

SEG: Porque mata al sol para instaurar el reino de la noche negra. Pero a mi noche no la mata ningún sol. Tenés cara de irte.

CAR: Quiero irme, trato de irme.

SEG: No me querés.

CAR: No se trata de eso (Pizarnik, 2002: 167).

Hay pues, allá en *El infierno musical* una escena de despedida, de abandono y/o sacrificio. Aquí la separación se está dando, *la separación de los amantes*, que va a instaurar la noche, el duelo y la imposibilidad del amor, punto vertebral en el universo pizarnikano. En seguida aparece otra marca de este doble: Car le reclama a Seg sobre su obscenidad, “La obscenidad no existe. Existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida” (Pizarnik, 2002: 167). La reflexión sobre la vida, a la manera de del teatro del absurdo, se da a través de diálogos que mutan, que pasan de la tristeza desoladora a la obscenidad o al humor y que en el fondo están marcados por la herida del ser, por su desolación. Aquí también se habla de ese otro pilar que sostiene al proyecto estético de Pizarnik, la herida del ser y los diversos esfuerzos que hace el hombre para curarse, esfuerzos inútiles.

SEG: Si te es imposible hacer tu vida como querés, por lo menos esforzate en no envilecerla por contacto excesivo con el mundo que agita movedizas palabras. ¿Me escuchás?

CAR: Sí

SEG: Y entonces ¿por qué no me matás?

En su reflexión sobre el teatro y la peste, Artaud dice que ambos permiten a los hombres mirarse como son y descubrir la hipocresía del mundo, revelan la oscuridad. Así subsisten Car y Seg en sus reflexiones profundas en torno a la soledad, el abandono y la distancia del mundo, imbuidas de referencias obscenas, sexuales y del humor; rasgos de esa representación de la muerte que dibuja Bataille (2013) en *El erotismo*. Dos personajes que han sido *expulsados/excluidos/exiliados* de la realidad del mundo social tienen diálogos de profunda tristeza en una habitación que está irrumpiendo el tiempo: “la realidad nos ha olvidado y lo malo es que uno no se muere de eso”, dice Segismunda.

Analicemos entonces este doble de aquel otro que aparece en la poesía consagrada, a partir de los ejes que marcan sus personajes: Car y Segismunda, Macho y Futerina y LyTwin la muñeca verde, la autómatas. A lo largo del texto puede verse que estas cinco voces se configuran como las voces de las que habla Pizarnik en su poesía, en sus diarios, las voces que la habitan a partir de este vuelco en su proyecto estético. Voces que hablan y reflexionan no sólo sobre la vida, sino sobre el fracaso del proyecto estético en general, el fracaso de la empresa del leguaje por *salvarla*, por rebasar los límites. El diálogo gira en torno a la imposibilidad. Segismunda es la voz principal y habla con los versos de la poesía que aparece en el “Infierno musical”, es quien recita esa prosa poética y es además quien ordena, quien manda en ese cuarto apartado del mundo. Mientras Car se posiciona como quien obedece, es además una suerte de pulsión de vida, una parte de él quiere estar afuera, en el afuera mundo social, que observa por la ventana a la que vuelve una y otra vez, mira hacia afuera, hay algo ahí que anhela, es él quien entra y sale de la habitación, mientras Segismunda se queda dentro. Car va recitando tangos, otro anclaje al mundo social y hace planes para marcharse, parece que se despide todo el tiempo. Una voz hacia adentro y una voz hacia afuera. Las dos voces de Pizarnik.

Macho y Futerina dos viejos obscenos que andan en triciclos, erotizados, hablan con el lenguaje del humor y son más irracionales. Hacen lo que en aquel espacio aún está prohibido, explotan en sexualidad, se mean y gritan. Si tratamos de ubicarlos dentro del aparato psíquico descrito por Freud, Car representaría al Superyó, es quien está arraigado al mundo social, quien contiene a Segismunda, quien la cuestiona, es quien mantiene el orden en el espacio. Segismunda es el Yo, un yo poético, algunos ratos quiere hablar con el lenguaje obsceno, pero dura poco, es quien está dentro, reflexiona, es quien conforma la imposibilidad, es de quien se desprenden el resto de las voces, ese espacio es el mundo de Segismunda, Car pertenece al afuera y lo reafirma con su constante mirar hacia la ventana. Mientras Macho y Futerina son la libido, el goce, el placer, el humor:

MACHO: ¿Me deseás?

FUTERINA: Sí ¿y vos?

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

FUTERINA: ¿Qué?

...

MACHO: Escuchá, te vas a reír hasta mearte (con voz neutra de narrador imparcial) <<Acostumbre a su niño desde un principio a adoptar la postura conveniente...>>

(Futerina se muere de risa)

MACHO: Mal pensada (Se ríe también él).

Ambos personajes estarían actuando como la libido, intervienen solo cuando Segismunda los llama y cuando se harta de ellos vuelven a su espacio fuera de la habitación, a su rincón. “Los encerré en el fondo. Ya no hay más que sus sombras” (Pizarnik, 2002:175), la represión. Segismunda se refiere a Futerina como la Ramera, habla de ellos en general con desprecio. En la historia Futerina revienta después de que se escucha un gemido largo, reventó en el éxtasis del acto sexual, placer y muerte son la misma cosa. Macho se suicidará más tarde. En la consumación de la represión de la libido por parte del yo.

En el diario el yo se debate entre quedarse o irse, como a lo largo del proyecto existe una reflexión en torno a la poesía como el camino elegido para transitar por el mundo, mientras la poeta se pregunta si no hubiera sido más fácil optar por *la normalidad*. Pero también está ese otro plano, el de elegir el mundo de la poesía en un mundo donde no se puede vivir materialmente de hacer poesía, pues la poesía no tiene un valor útil, productivo en el sentido capitalista, hacer poesía es subversivo en su raíz de despilfarro (y ya vimos que además en los sesenta la subversión se inscribió también desde su contenido), y aun así nada de esa latente capacidad de transgresión impide que la producción literaria no sea sometida y atravesada por la dinámica del mercado. También se compra y vende poesía. En esa intersección se ubica el yo en el proyecto estético de Alejandra, para estos textos el yo se encuentra ya mirando hacia adentro. Los personajes de la obra están pues ubicados en este plano, debaten la decisión de quedarse o marcharse, del afuera o del adentro, Segismunda sabe que solo hay un adentro, que todo ha fracasado, pero Car quiere salir, aún contempla posibilidades en las palabras. Es Car quien aún ve salidas al desenlace fatal que plantea Segismunda:

CAR: Esos médicos como su Hano son animales, por no decir otra cosa. De lo que está usted enferma es del pulmón.

SEG: ¿Del pulmón?

CAR: Sí. ¿Qué siente usted?

SEG: Entre otras cosas, desprecio a quien no se interesa por mí.

CAR: Justamente, el pulmón.

SEG: A veces, o siempre, me parece que los colores tienen halos.

CAR: El pulmón. ¿Qué más le pasa?

SEG: Un sentimiento musical. Alguien en mí considera la noche y siente que por irremediable que sea la miseria humana, ella, la noche, es perfectamente hermosa.

CAR: El pulmón.

SEG: Fue el jardín. De pie sobre la tierra húmeda, sentí alegría. Pero de súbito caí sobre la tierra. No sabía por qué la abrazaba, no comprendía por qué deseaba tanto besarla.

CAR: El pulmón. Escúcheme. ¿Qué te pasa?

SEG: Un tormento como sentirse deletreada por un semianalfabeto. Asfixia y éxtasis. De noche alguien pregunta en un jardín, pero las respuestas son equívocas y desdobladas.

CAR: Por lo menos sufrís, por lo menos sos desdichada.

SEG: Admiro tu dulzura ponzoñosa.

CAR: No me duele tu ironía. Pero si hicieras un esfuerzo por hablar, te haría tanto bien (Pizarnik, 2002:177).

Este diálogo parece inscrito en el sinsentido, por los cambios de tonos y temas, pero se está pensando en el fracaso del poema, del lenguaje, en la sombra, en la imposibilidad y en el terreno poco nombrado pero representativo de este universo: la tristeza. Entre Car y Segismunda median las metáforas eróticas, como la aparición en escena de 35 ancianos en triciclo, que interrumpen su diálogo, el juego con las luces que oscurece la escena en el momento en que se escuchan los sonidos orgasmiales y presenta el escenario destruido cuando las luces vuelven a encenderse. Es latente la dualidad que representan Car y Segismunda, entre uno que está mirando constantemente a la ventana y le describe a Segismunda lo que sucede allá afuera, un paisaje caótico, de formas inciertas y ella, Segismunda, quien se reconoce en el fracaso y quien afirma tener ahora la caligrafía de la sombra.

Es Segismunda quien habla con los versos que aparecen en *El infierno musical*, es ella quien enuncia el párrafo de la parte IV, aquel donde se habla de las palabras como las que hubieran podido salvarla, poética sobre la soledad mortal, por no encontrar refugio en la realidad, el texto del lobo gris acechante y de los muertos que acabarán por consumir a los vivos. Aquel fragmento donde pregunta *¿No hay un alma viva en esta ciudad?* Luego el siguiente fragmento acota, aquí, en este espacio, la

referencia social: “¿No hay un alma viva en Santa María de los Buenos Aires? No pregunto esto porque no lo sepa sino porque conviene decir a menudo lo que nos puede servir de advertencia. Car, ¿por qué no te reís? Yo, yo, yo dije advertencia. Car, ¿debo agradecer o maldecir esta circunstancia de poder sentir amor todavía a pesar de tanta desdicha? Hablar de amor es casi criminal y no obstante...no obstante. Quiero ver mi muñeca nueva” (Pizarnik, 2002: 180).

SEG: (se ha puesto una corona de papel plateado): Lywtin está bien, la quiero, está bien. Pero yo he firmado un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura (Pizarnik, 2002: 183).

SEG: Todos los que me abandonaron llevan chaleco de fuerza o el sobretodo de madera. Me acuerdo de uno que se llamaba Allan, aunque era napolitano. Cuando se enojaba conmigo se desabrochaba la bragueta, se arrancaba un mechón de pelo y me lo arrojaba en la cara (Pizarnik, 2002: 184).

De lo que habla Segismunda en esos monólogos poéticos donde susurra los poemas que aparecen depurados en el espacio de *El infierno musical* es de la sombra, la tragedia que ha invadido, ahora habla con la mirada hacia adentro, es un momento en el que se sabe que el lenguaje ha fracasado y que ya nadie va a poder hacer nada: “Y yo ya no encuentro un nombre para esto. (Sigue con la mirada el avance de una presencia invisible.) Y ahora, ¿qué hacemos aquí? Indefinidos, desposeídos, imbéciles. Nos desmoronamos en forma anodina. Nuestra condición es tan funesta que ni siquiera puede haber duelo” (Pizarnik, 2002: 186). Y establece diálogos con su muñeca, una vez más símbolos de la infancia perdida, la muñeca, la autómatas que habla a través de grabaciones. Mientras Car busca orden: “Aunque sea una falacia, aspiro a tener orden. Para mí, es la flor azul de Novalis, es el castillo de Kafka (Pizarnik, 2002: 188).

CAR: Yo sé que es idiota, pero es lo único que quiero verdaderamente. Un espacio mío, mudo, ciego, inmóvil, donde cada cosa esté en su lugar, donde haya un lugar para cada cosa. Sin voces, sin rumores, sin melodías, sin gritos de ahogados.

CAR: Quiero un poco de orden para mí, para mí solo.

CAR: Estás profanando mi sueño. El orden es mi único deseo, por lo tanto es imposible. En consecuencia, no creo estar molestando a nadie deseando cosas imposibles (Pizarnik, 2002: 188).

Son las dos voces que aparecen también en los diarios, la voz que sabe que todo está perdido, que sólo hay un adentro y una oscuridad, que ahora se habita la sombra, que ahora es el doble quien habla, ese doble que puede desatarse en lo marginal, lo erótico y lo obscuro. Y la voz que busca orden en la producción, que cree que el orden está en escribir narrativa, que organiza proyectos de trabajo que después se revelan como fracasos y que aún mira posibilidades hacia afuera. Pero Carl y Segismunda se separan:

SEG: ¿Por qué te vas?

CAR: Si tan solo algo anduviera mejor gracias a mi presencia en esta casa. Pero no. ¿Para qué sirvo? (Pizarnik, 2002: 188).

SEG (mirando al cielo): Odio a las nubes cuando se combinan en formas hermosas. Qué raro sentir la luz sobre mi cara. Me gusta, pero sería como una errata demasiado notoria que yo y la luz hiciéramos alianza. (Pausa) El sol como un gran animal demasiado amarillo. (Pausa) Es una suerte que nadie me ayude. No hay nada más peligroso, cuando se necesita ayuda, que recibirla. ¿Qué te pasa? (...) Aquí no se vive ni se sueña. Tampoco se ama (Pizarnik, 2002: 191).

SEG: Vivir a mi lado es una suerte de muerte, pero alejarse de mí significa morir. ¿A caso comprendés quién sos?

CAR: Es una cuestión pueril. Yo soy yo y vos no sos yo.

SEG: ¿Y quién te garantiza que vos no sos la sombra de alguno de mis yo? (Pizarnik, 2002: 192).

CAR: Aquí tenés a tu doble.

SEG: ¿Golpeaste a mi doble!

CAR: Ojala pudiera matar a tu doble.

“Vivir a mi lado es una suerte de muerte, pero alejarse de mí significa morir. ¿A caso comprendés quién sos?” ¿Será Car la poesía?, ¿Representa Car esa línea poética elegida por Pizarnik y que marcan su condena a la tragedia? La poesía fue su condena, su herida, una suerte de muerte, pero la vida fuera de la poesía era la muerte, pero la vida que oprime la poesía conduce a la muerte. De pronto alguien toca, alguien del afuera, Car dice: “Si todo lo que está afuera entrara de una vez a fin de vivificar esta casa” (Pizarnik, 2002: 194), mientras Segismunda ordena matarlo, hay una disputa entre las dos voces. Mientras mantienen esta relación dialéctica entre el adentro y el afuera, la disputa entre la vida y la muerte, la locura, la desmesura y el orden, aún hay una disputa. La relación dialéctica entre un yo que

mira hacia adentro y un afuera que aún, quizá, puede salvarlo. Finalmente Car se va, vive: “he vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan. Seg, no quiero hablar: quiero vivir” (Pizarnik, 2002: 194).

Hay que entender entonces, que a partir de ahora, en esta literatura que aún estamos definiendo como de lo sagrado, nos movemos en el territorio del doble, que va a desplegarse una y otra vez y en los diferentes textos que conforman el universo pizarnikano. Estamos hablando con el doble, quien vive en el lugar de lo imposible, del fracaso de la empresa poética. Y, también y como consecuencia directa, estamos en el terreno de la sombra.

4.5.La sombra: violencia, erotismo y muerte

Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes quise envenenarme con gas...El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejó de pensar en la muerte por agua...Las perras palabras.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 1971.

En esta literatura de lo sagrado ya no se anuncia a la sombra, ya no solo se habla a la sombra, ya se vive en la sombra. Alejandra Pizarnik escribe los “Textos de sombra” entre 1971 y 1972, incluyendo el poema “Sala de psicopatología” escrito durante su estancia en el hospital Pirovano. *Textos de Sombra y últimos poemas* se publica en 1984, es un proyecto terminado por amigos de la poeta, pues según las anotaciones de su diario y los papeles hallados, todo indica que era el proyecto poético que seguía a *El infierno musical*, ella estaba preparando este libro.

No podríamos presentar aquí una clara interpretación del orden en el que aparecen los textos de sombra, pues este es el único poemario cuya edición no estuvo a cargo de Pizarnik. Sin embargo, sí podemos hacer un análisis de los conjuntos que aparecen y de la idea general del libro. El primer conjunto corresponde a “Textos de sombra” así titulados en su mayoría y recuperados de carpetas con inéditos y correcciones. Aquí sigue siendo evidente lo trabajado en el apartado anterior a propósito del doble, es constante la referencia a que la voz poética ha cambiado, ha sido invadida por el doble, por esa otra voz: “La hija de la voz la poseyó en sus estar, en su ser, por la tristeza”¹²² (Pizarnik, 2011: 404):

Alguien habla. Alguien me dice.

Extraordinario silencio el de esta noche.

¹²² “Prefacio de sombra”.

Alguien proyecta su sombra en la pared de mi cuarto. Alguien me mira con mis ojos que no son los míos. Ella escribe como una lámpara que se apaga, ella escribe como una lámpara que se enciende. Camina silenciosa. La noche es una mujer vieja con la cabeza llena de flores. La noche no es la hija preferida de la reina loca (...)

De demencia la noche, de no tiempo. De memoria la noche, de siempre sombras (Pizarnik, 2011: 407).

La noche sigue siendo el espacio que caracteriza este universo, un espacio ahora hecho de demencia. Hemos entendido hasta aquí que en esta literatura de lo sagrado de Alejandra Pizarnik, ya no es ella quien habla, sino la doble, esa que se instala en la muerte y lo que se presenta como universo poético es la sombra de aquel otro donde alguna vez se construyeron posibilidades. “Lo imposible materializado con su doble o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de la realidad viva, tangible, audible, visible.” (Pizarnik, 2002: 455). ***Esta sección es la crisis del yo, el yo ha sido sustituido por la sombra.*** Si recordamos el apunte que hicimos en el capítulo anterior, Jung habla de la sombra como el aspecto inconsciente de la personalidad, aquel que el yo consciente no reconoce, pero que también sirve para impulsarlo a realizar cosas que de otro modo no haría. Podríamos también pensar a la sombra como el lado oscuro de la personalidad, donde se desatan los deseos y como sombra es un lugar poblado de oscuridad, de ocultamiento, es el espacio de lo obscuro, de la violencia.

Dice Jung: “la Sombra es la parte *inferior* de la personalidad, la suma de todas las disposiciones psíquicas *personales* y *colectivas* que no son asumidas por la consciencia por su incompatibilidad con la personalidad que predomina en nuestra psique” (Jung, 1951: 379). La parte baja de la personalidad, esa parte que es constantemente rechazada por el yo. Tal y como ocurre en el universo Pizarnikano, el rechazo o cuestionamiento a la sombra. Es en el espacio de la sombra donde tienen lugar los acontecimientos oscuros. Una de las batallas que ocurren en el terreno poético que conforma Pizarnik es contra la sombra, aunque entendiendo que siempre hay un impulso hacia habitar la sombra, hay un goce en habitar la sombra:

Estos contenidos rechazados [de la personalidad] no desaparecen, y cuando cobran cierta autonomía se constituyen en un agente antagonista del yo, que mina los esfuerzos de éste. Por otra parte, en la conciencia también se produce en ocasiones una sensación de desequilibrio, producida por la añoranza de aquello que no aceptamos o no sabemos encontrar en nosotros mismos: de ahí el carácter marcadamente *ambivalente* de lo inconsciente, que según los casos puede actuar tanto como recuerdo *antagónico*, que pone de manifiesto las carencias del yo consciente como en alivio *compensatorio* de esta misma insuficiencia (Jung, 1951: 379).

En esta producción de lo sagrado la voz poética dice todo el tiempo haber sido sustituida por la otra, haber sido invadida por las voces. Esa otra que se presenta en sus primeros poemas, ese doble contra el que también combate ha tomado lugar en esta literatura. “Lo que no sé es qué habita en lugar mío”. Eso hace la crisis de un yo que ya no encuentra lugar pues ahora el lugar está habitado por Sombra y Sombra.

Esta primera sección de textos está constituida en una narrativa poética, de pronto parecen más cuentos que poemas. Aparecen dos personajes principales: Sombra y Sombra, que a ratos nos recuerdan a los cronopios, pero en su doble infortunado, acompañados de dos imágenes recurrentes: el escenario de trabajo y la visión de la infancia perdida. Tomando en cuenta la clara oposición de Pizarnik al mundo laboral, se podría analizar desde George Bataille: el mundo del trabajo, a partir del cual se desarrollaron prohibiciones para excluir la violencia inherente al hombre (entendiendo que el autor se refiere a la violencia de la reproducción sexual y la muerte) sin perder de vista que esa represión en este sistema capitalista es intensa, mayor, busca subsumir todo el tiempo del placer y el goce al principio de rendimiento. En el escenario de los “Textos de sombra”, ahí donde habitan Sombra y Sombra la bruma y la oscuridad comienzan a invadir y provocan la muerte inexplicable de una de ellas. El hombre desgarrado entre el mundo de lo sagrado y lo profano, el trabajo y el tiempo de violencia.

En un mundo del trabajo, sometido a reglas, la pulsión de muerte, el deseo erótico, quedan contenidos a través de las normas que implican las prohibiciones, pero la prohibición lleva consigo la transgresión. En poemas que aparecen más adelante se desata el deseo de muerte y la sexualidad aparece en su exuberancia y exceso, ambos ligados en todo caso. Un mundo del trabajo que contiene el deseo de muerte, un espacio poético que parece desatarlo, sin puntos medios. Sombra y Sombra están ubicadas en el espacio profano y, sí, en su tan criticado espacio del trabajo productivo. Cuando leemos los poemas recordamos una y otra vez las críticas al tiempo productivo y las entradas del diario donde habla de sus experiencias en los espacios burocráticos, ese sentir que le roban el tiempo y la vida:

Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. Sombra no estaba terriblemente afligida por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete.

Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa comercio se conocía bajo la razón social Sombra y Sombra. Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto (Pizarnik, 2011: 405)¹²³.

La ubicación espacial entonces, remite a un contexto y a un mundo social, aquel del que quería distanciarse su poética culturizada y ubicada en espacio abstracto. Del otro lado del espejo y bajo la sombra, los personajes trabajan y mueren en sus oficinas de trabajo, la dinámica del mercado que invade también la poesía y por supuesto la referencia a aquellas cosas que detestaba del mundo social.

—Empecemos por decir que Sombra había muerto.

—Desapareció tras su propia desaparición,

—Estaba trabajando en su despacho. Sin desearlo, escuchaban a la gente que pasaba golpeándose el pecho con las manos y las piedras del pavimento con los pies para entrar en calor.

—Entretanto, la bruma y la oscuridad hicieron tan densas que Sombra caminaba por su gabinete alumbrándose con fósforos.

SOMBRA: — ¿Qué hora es?

—La que acaba de pasar. La última.

SOMBRA: —Hay en la escalera un niño. Es verdad que hace tiempo maltraté a un niño. A ése, precisamente.

Sombra reconoció al niño abandonado en la escalera. Entonces sollozó. (Pizarnik, 2011: 406).¹²⁴

En otro de los textos se habla de la búsqueda, también constante en la poética de Alejandra, la búsqueda de un “lugar propicio para vivir”, ese lugar donde se pueda cantar y llorar tranquila, el personaje Sombra busca ese sitio y claro, ese sitio es el jardín: “En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.” (Pizarnik, 2011: 403).

Comienza esa confusión entre los nombres y el yo, quien habla en primera persona y cambia repentinamente a hablar en nombre de Sombra. Carl Jung explica a la sombra como aquellos aspectos de la personalidad del sujeto que él mismo no reconoce. Aspectos “inferiores” de la personalidad, que tienen que ver con las emociones sin control, que hacen al sujeto una víctima de sus afectos, con una incapacidad para elaborar un juicio mayor. Aspectos que se resolverán entonces como proyecciones sobre el otro, conformando la sombra. Si el sujeto no es capaz de ver esos rasgos en sí mismo, no puede

¹²³ “El Entendimiento”.

¹²⁴ “Escrito cuando sombra”.

incorporarlos al yo consciente, por lo tanto permanecen en la sombra. El juego de proyecciones comienza entonces entre el yo y Sombra. .

“Sólo vine a ver el jardín-dijo” (Pizarnik, 2000 :403), esta frase tan repetida en sus poemas se relaciona con unas declaraciones hechas en una entrevista de Marta Moia, el jardín es el lugar siempre anhelado por el yo poético, buscado y por supuesto de acceso imposible, el jardín representa lo que se tuvo una vez y se perdió, el lugar de la unidad, de la totalidad, de la felicidad infantil; pero también se relaciona con lo que siempre se quiso alcanzar pero no se pudo obtener, aquello a lo que no se pudo tener acceso; y en este poema se homologa el jardín con la imposibilidad de la palabra: *“Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba o quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o escribir siempre tenía que explicar”* (Pizarnik, 2011: 403). Un lenguaje ambiguo, que necesita explicarse:

El jardín, las voces, la escritura, el silencio.

—No hago otra cosa que buscar y no encontrar. Así pierdo las noches.

Sintió que era culpable de algo grande.

A lo cual no supo responderse: sintió que le clavaban una flor azul en el pensamiento con el fin de que no siguiera el curso de su discurso hasta el fondo.

—Es porque el fondo no existe —dijo.

La flor azul se abrió en su mente. Vio palabras como pequeñas piedras determinadas en el espacio negro de la noche. Luego, pasó un cisne¹²⁵ con rueditas con un gran moño rojo en el interrogativo cuello. Una niñita que se le parecía montaba el cisne.

—Esa niñita fui yo —dijo Sombra.

Sombra está desconcertada. Se dice que, en verdad, trabaja demasiado desde que murió Sombra. Todo es pretexto para ser un pretexto, pensó Sombra, asombrada (Pizarnik, 2011: 403).

Aparece pues este enlace de conceptos que van perfilando el porqué de la muerte y los deseos de muerte: la palabra ambigua, el silencio imposible, la invasión de las voces, la infancia perdida. Para cerrar con el

¹²⁵ El cisne también es imagen de la estética hispanoamericana, por ejemplo, el poema “El cisne” de Rubén Darío: “Fue una hora divina para el género humano./ El Cisne antes cantaba sólo para morir./ Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano/ fue en medio de una aurora, fue para revivir.”

inicio de la trama de esta serie de poemas: *“Sombra está desconcertada. Se dice que, en verdad, trabaja demasiado desde que murió Sombra. Todo es pretexto para ser un pretexto, pensó Sombra asombrada”* (Pizarnik, 2011: 403). El yo es Sombra, quien a la vez habla de otra Sombra, que murió. ¿Quién murió entonces? Las imágenes de tintes surrealistas aparecen, la introducción de un cisne con un moño, la imagen de la niña montada en el cisne, como metáfora de la infancia perdida. Un rasgo importante a contemplar es que en estos poemas el diálogo es recurrente, los diálogos del personaje recomponen el poema. Ya en el diario Pizarnik escribía los temas que más le interesaba desarrollar, mucho de lo cual podemos encontrar en estos poemas: el surrealismo, el espacio, el doble, el poema en prosa y el humor (Pizarnik, 2013: 442).

“El trabajo exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente en el juego” (Bataille, 2013: 46). Es curioso que esta suerte de personajes creados por Pizarnik, en los últimos poemas de su vida, en el contexto que trabajamos arriba, se introduzcan, más si hacemos el contraste con su poesía y su trabajo literario de esta misma época, cada vez más violenta en torno a la sexualidad, lo erótico y por supuesto los deseos de muerte, como en una especie de reafirmación de lo prohibido. Pizarnik presenta a Sombra y Sombra, en un escenario donde la bruma y la oscuridad comienzan a invadir y provocan la muerte inexplicable de una de ellas. El hombre entre el mundo de lo sagrado y lo profano, el trabajo y el tiempo de violencia, la Sombra murió en ese mundo del trabajo, en su despacho.

Algunas de las reflexiones de Igor Caruso nos pueden ayudar a pensar esta muerte de Sombra: “El Yo del hombre pensante está colocado ante una tarea insoluble: evadir la amenaza tanto de la pasión como de la opresión por parte de un orden social hostil al individuo. La tendencia al placer –como lo vio claramente Freud– cede su lugar a un resignado evitar el displacer” (2013: 105). En una estructura social regida bajo el principio de rendimiento, el yo busca sustituir la satisfacción libidinal, busca superar esa represión de la libido a través del trabajo extenuante, de someterse a la productividad, “podemos suponer en el trasfondo de ese afán de trabajo una velada y apenas reconocible forma de suicidio. Con frecuencia, el aumento de rendimiento es un buen instrumento para la represión” (Caruso, 2013: 105). Reprimir las pasiones, el deseo y el goce, que amenazan con desestructurar el orden social, a través del trabajo, del trabajar para ganarse la vida, una forma sutil de suicidarse, quizá esto nos explique cómo y por qué murió Sombra en su oficina.

Si regresamos a la concepción que tenía Pizarnik sobre el trabajo, reconocemos que era algo que le parecía angustiante, el trabajar para obtener dinero, ese es el mundo-sistema que la rodeaba, eran las

condiciones materiales que limitaban su quehacer poético y limitaban su goce en la poesía; en sus diarios hay constantes alusiones a ello, a las exigencias de una sociedad, a los trabajos que no podía dejar porque tenía que conseguir dinero: hacer artículos, entrevistas, escribir por encargo. La relación conflictiva de un mundo del trabajo y una poeta volcada a su poesía, mejor dicho entre un proyecto estético que se oponía absolutamente al trabajo social. Todo lo que hemos venido analizando entonces indica que en la construcción de esta literatura de lo sagrado hay una reflexión en torno al tiempo profano y al tiempo sagrado y sus características. La muerte está presente en ambos, pero con distintas caras.

4.6. Tiempo profano y tiempo sagrado

“En última instancia, la motivación de la sociedad humana es de carácter económico”. Esto no lo dijo Marx, sino Freud en sus Conferencias sobre la Introducción al Psicoanálisis. Lo que hasta la fecha ha dominado la historia humana es la necesidad de trabajar: para Freud está dura necesidad significa que hemos de reprimir algunas de nuestras tendencias al placer y a lo que nos agrada. Si no tuviéramos que trabajar para sobrevivir, quizá nos pasaríamos el día sin hacer nada. Todo ser humano tiene que someterse a esta represión de lo que Freud denominó "principio del placer", mediante el "principio de la realidad", pero para algunos de nosotros —quizá también para sociedades enteras— la represión puede ser excesiva y provocar enfermedades.

Terry Eagleton, *Una introducción a la literatura*, 1998.

El siguiente texto que está inscrito en *Textos de Sombra* es “Sala de Psicopatología” un poema extenso escrito por la poeta durante su estancia en el Hospital Pirovano. Este poema fue, como todos los poemas de Pizarnik, sometido al sistema de correcciones. Más allá de la inquietud o *atracción* que pueda suscitar leer un poema escrito desde un espacio social de contención, este texto termina por inscribirse en esta reflexión a propósito de la poesía y su lugar de sometimiento en el mundo social. Resulta interesante, pues si en los primeros poemas pudimos hacer una reflexión sobre el ser, el desgarramiento, la herida fundamental, el dolor, la tristeza y el horizonte desolador de la muerte, siempre lo hicimos desde la existencia en abstracto. Por el contrario, en estos textos ubicamos el dolor, la tristeza, el desgarramiento y la herida en un terreno concreto, el del mundo social en el que se inscribe y la opresión que ejerce contra el trabajo poético y contra la vida misma. Hay entonces una reflexión en torno al mundo profano y ese mundo del placer, el goce y la poesía que conforman lo sagrado.

En sus reflexiones Bataille habla de la conformación del espacio de lo sagrado, un espacio al que se accede a través de la difuminación de los límites impuestos por el tiempo de trabajo, por el tiempo productivo. Los espacios sin límites se presentan en la obra de Bataille como el derroche, el despilfarro, contrario a lo que sucede en el mundo normado por la productividad. La sexualidad se desborda, como en la *Historia del ojo* donde reina el erotismo y el deseo. En “Sala de Psicopatología”, Pizarnik habla precisamente de ese otro tiempo, un tiempo de éxtasis y del éxtasis de la poesía que de alguna forma la colocaron ahí en el lugar desde donde el yo poético interpela a las instituciones y a las curas ofrecidas para sus heridas.

Ahora bien: al no dedicarme a lo utilitario tiño de utilitarismo los instantes privilegiados. Lo utilitario —la voluntad, el trabajo— está afuera como amenaza, afuera y adentro, inmiscuyéndose hasta en mis sueños. Estar del lado de los instantes privilegiados es decir sí a mi atracción por la muerte. Además, si transformo esos instantes en días y noches, entonces hago del placer un trabajo, una faena cotidiana. En suma, los suprimo por exceso, por identidad. Por eso el pecado pierde atractivo cuando no lo sustenta el reconocimiento de la virtud común —aun si es un reconocimiento negativo, hecho de desprecio—. Aquí interviene la desmesura, que da lugar a lo trágico pero también al silencio de los ecos y de los espejos. Es decir se transforma en indiferencia, en dureza de libertad y en sufrimiento estéril. Todo esto ¿por qué? Por la pérdida del sentido de la transgresión, necesario para que la libertad encarne. Si nada está prohibido, todo me es indiferente. Un ejemplo: el temblor con que me desnudé, la primera vez, delante de un hombre, temblor que también a él le otorgó un sentimiento ceremonial. La libertad se afirma en contra de la sujeción. Primero, reconocer el mundo, lo utilitario; la previsión del futuro; las prohibiciones morales. Luego, transgredirlas (Pizarnik, 2013: 708).

Esta reflexión, escrita en su diario y desarrollada en otras entradas, abre pues la pauta a pensar eso que ella llama instantes privilegiados, donde reconoce a una noche sexual, por ejemplo, como un momento excepcional al orden de la cotidianidad; instantes en los que también inscribe a la poesía y su goce, los piensa entonces como algo transgresor en función de la prohibición social. Por eso sabe reconocer la diferencia entre un trabajo productivo y su trabajo poético lleno de rituales de escritura. Debajo de esta reflexión aparece su programa de lectura en el que estaba Bataille, sus reflexiones seguían claramente esa línea batailleana de pensar al hombre desgarrado entre el mundo del erotismo y el placer y el mundo del trabajo: "En cualquier caso, el hombre pertenece a ambos mundos, entre los cuales, por más que quiera, está desagarrada su vida. El mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana; pero el trabajo no nos absorbe enteramente y, si bien, la razón manda, nuestra obediencia no es más ilimitada. Con su actividad el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de

violencia” (Bataille, 2013: 44). Recordemos que lo que planteó George Bataille es que el trabajo y su desarrollo sirvió para no sucumbir al mundo de la violencia, para no sucumbir por completo, el trabajo humano lo que hace también es reprimir el tiempo de la violencia (erotismo, placer) y permite el ordenamiento de la vida social. Sin embargo y como plantea Igor Caruso (2013), para reflexionar sobre esta suerte de división entre el tiempo del trabajo y el tiempo de la violencia, no basta con ver al trabajo como una categoría inherente al hombre, una categoría transhistórica que le ha servido para desarrollar, crear y construir. Sino que es importante reflexionar en torno al trabajo y las características que adquiere en el sistema capitalista, empezando por la explotación, opresión y sometimiento a un trabajo mecánico que no permite el desarrollo de la creatividad. Una vida que se ordena bajo el principio “trabajar para ganarse la vida”. Y por ende, una sociedad que se muestra opresora ante el placer, para subsumir a los cuerpos al principio de rendimiento. “Mi odio por la gente de oficina no puede tener otra explicación que el odio a mi trabajo (...) mi carencia de libertad me aterroriza” (Pizarnik, 2013: 381).

Adentrémonos con ese bagaje en “Sala de psicopatología”, una de las características que más resuenan en este poema es precisamente la reflexión en torno al mundo social, ya se ha trasgredido el universo pizarnikano, se han incluido los espacios y referencias sociales. En este poema desolador, el yo poético señala ya el espacio donde el deseo de muerte se hace presente. Señala el horror.

Después de años en Europa

Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap

St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,

Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,

Santillana del Mar, Marbella,

Segovia, Ávila, Santiago,

y tanto

y tanto

por no hablar de New York y el del West Village con rastros de muchachas estranguladas

—quiero que me estrangule un negro —dijo— lo que querés es que te viole —dije (¡oh Sigmund! Con vos se acabaron los hombres del mercado matrimonial que frecuenté en las mejores playas de Europa)

y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada,

y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo,

aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18,

persuadiéndome día a día

de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos destino,

—una señora originaria del más oscuro barrio de un pueblo que no figura en el mapa dice:

—El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo tengo algo aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar que mama mía (Pizarnik, 2011: 413).¹²⁶

Es en este poema donde la obscenidad se hace más presente, trasgrediendo a las instituciones, a los grandes discursos, sobre todo al psicoanálisis, a la institución psiquiátrica, a los intentos fallidos de curar una herida que no puede nombrarse. Hay alusiones eróticas y cuestionamientos al orden, sin perder de vista que el yo poético se posiciona desde un espacio, la sala 18 del hospital, en donde se confunde con otras personas, en donde todos y todas se disuelven en el todo, donde no hay personalidades, profesiones y se tiene licencia para transgredir.

Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire, pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha, después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero (y como no puede, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar) hablo de la concha y hablo de la muerte, todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo —la Mahatma Gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados —¡oh el goce de la roña! (Pizarnik, 2011:412).

En este fragmento aparece la emulación de la hora del nacimiento y la hora de la muerte, el nacer y morir como dos actos ligados, y parece que el yo poético busca regresar a la nada, a la nada prenatal, algo imposible, por lo tanto busca la muerte. Si seguimos con el análisis batailleano, la muerte y el nacimiento estarían correlacionados, uno engendraría al otro y viceversa, el nacer da inicio a la condena de la muerte, la muerte, la descomposición, devuelve al yo a la nada, a la totalidad y a la vez engendra la posibilidad de nueva vida (Bataille, 2013).

Por alguna de las calles de Buenos Aires, en el muro que protege un Sanatorio Mental en uno de los países de mayor florecimiento del psicoanálisis y la psiquiatría, se puede leer¹²⁷: “Cuando los muros caigan los locos serán ustedes”, es quizá, lo que dice el yo poético a lo largo de este texto, es ese

¹²⁶ “En el hospital aprendo a convivir con los últimos desechos. Mi mejor amiga es una sirvienta de 18 años que mató a su hijo. Empecé a leer el *diario*. Te apruebo mucho políticamente. Tu poema en *Panorama* es grande porque me hizo bien (lo leí en el hospital)” (Carta a Julio Cortázar en Bordelois y Piña, 2014: 398). Ya de este lado, en esta etapa comienza a leer periódicos, es indudable que el afuera penetró el universo poético y la hizo incluso aprobar políticamente a Cortázar.

¹²⁷ Nota del trabajo de campo.

cuestionamiento precisamente a la *curación*, pero ¿curar de qué? , ¿quién no está enfermo?, ¿dónde se produce la enfermedad? Dice Bataille (2013) que el trabajo en su función ordenadora exige un comportamiento razonable, que no admite impulsos tumultuosos, intempestivos. Aquellos que pueden liberarse en otro tipo de espacio como la fiesta o el juego. Refrenar esos impulsos para llegar a trabajar. Los impulsos ofrecen placer y satisfacciones inmediatas, al contrario del trabajo. Y son esos impulsos, el placer, el goce, la sexualidad e incluso la risa los que hemos confinado a los espacios oscuros, secretos y si son públicos a los espacios de la anormalidad, la locura y la perversión. “La mayor parte de las veces el trabajo es cosa de una colectividad; y la colectividad debe oponerse, durante el tiempo reservado al trabajo, a esos impulsos hacia excesos contagioso en los cuales lo que más existe es el abandono inmediato a ellos. Es decir: a la violencia. Por todo ello, la colectividad humana, consagrada en parte al trabajo, se define en las prohibiciones, sin las cuales no habría llegado a ser el mundo del trabajo que es esencialmente” (Bataille, 2013: 45). No olvidemos tampoco las innumerables acotaciones sobre la incapacidad de narrar y escribir novelas, por ser productos del orden y la razón, mientras el trabajo poético parece ubicarse en el impulso, el deseo, la emoción.

En este poemario entonces se configuran ambos espacio-tiempos: el espacio del trabajo, el espacio profano, el de las prohibiciones, el orden y la razón, el tiempo de subsumir los cuerpos, las mentes, las emociones, las necesidades al tiempo productivo. Es ahí donde Sombra muere, es ahí donde se encierra a los locos. Y el tiempo sagrado: el de la violencia, la sexualidad, lo obscuro, la locura y la transgresión, aquel que amenaza el orden social, amenaza con subvertirlo, desestructurarlo: “En oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, como impulso inmediato que es, podría perturbarlo, en efecto, una colectividad laboriosa, mientras está trabajando, no puede quedar a merced de la actividad sexual” (Bataille, 2013: 54).

No pienso, al menos no ejecuto lo que llamamos pensar. Asisto al inagotable fluir del murmullo. A veces —casi siempre— estoy húmeda. Soy una perra, a pesar de Hegel. Quisiera un tipo con una pija así y cogermela a mí y dármele hasta que acabe viendo curanderos (que sin duda me la chuparan) a fin de que me exorcicen y me procuren una buena frigidez.

Húmeda. (Pizarnik, 2011: 413).

Cuestiona la *eficacia* de la psicoterapia y la capacidad de los médicos para curar la herida fundamental: “Ignoro qué hago en la sala 18 salvo honrarla con mi presencia/prestigiosa (si me quisieran un poquito me ayudarían a anularla)” (Pizarnik, 2011: 413). En seguida a este verso aparece la alusión a la muerte: “Oh no es que no quiera coquetear con la muerte/ yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se

vuelve ridícula a fuerza de prolongarse” (Pizarnik, 2011:413). En un espacio poético que es ya el espacio del doble, la sombra y la muerte; la sexualidad y la obscenidad son representaciones de la muerte. Y este lenguaje erótico y obsceno se desata por completo en un poema escrito desde una institución donde puede confundirse con la locura. Se habla desde el espacio de lo sagrado. Para el siguiente verso aparece la idea de la continuidad y de la fusión de los contrarios a partir de la muerte del yo. Digamos hasta aquí que el espacio de la muerte cambió de vías, ahora la muerte no se reconoce como una enemiga que acompañada de tiempo marca el fin de una vida que busca trascender a partir de la literatura, de la creación. Aquí la muerte tiene otras representaciones que lo que hacen es afirmar su presencia, hacerla, quizá, más profunda. Para Bataille sexo y muerte son la misma cosa, la disolución de los límites. Se crea un mundo distinto con una dinámica distinta al mundo del trabajo y la producción. Reflexiona Bataille (2013) y dice que el secreto del erotismo es revelar que esa continuidad tan buscada en otras experiencias, es posible en la muerte, esa que parece presentarse como enemiga del ser. El yo teme a la muerte y huye de la muerte porque le asusta la destrucción de su individualidad, la idea de la eternidad tiene que ver con un espacio-mundo donde los yo-individuales permanezcan intactos, vivos. Imposible. Lo que revela la experiencia erótica como experiencia límite es que la continuidad y la unidad perdida solo se consiguen a través de la muerte, de la destrucción de los yo individuos. Dice Bataille (hablando de los rituales de sacrificio, pero bien este tipo de poesía podría ser uno de esos rituales) que “lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo” (Bataille, 2013: 27):

Que te encuentres con vos misma -dijo.

Y yo dije:

Para reunirme con el migo de conmigo y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al migo para que así se muera el con y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios.

El suicidio determina

un cuchillo sin hoja

al que le falta el mango.

Entonces: adiós sujeto y objeto,

todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales, ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro,

fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades de consumo, y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles, lejos de las ciudades en las que se compra y se vende (oh, en ese jardín para la niña que fui, la pálida alucinada de los suburbios malsanos por los que erraba del brazo de las sombras: niña, mi querida niña que no has tenido madre (ni padre, es obvio)(Pizarnik, 2000: 414.

Quizá es por eso que en esta producción de lo sagrado, el yo lírico se mueve constantemente a través del erotismo y la obscenidad, porque ha configurado a la muerte como el lugar donde puede alcanzar aquello que no logró a través de la palabra pura, sin olvidar que hay algo latente en toda esta poesía: el suicidio, el presentimiento de que se prepara un ritual mortuorio. En este fragmento vuelve a aparecer la alusión al lugar deseado, el jardín, ese jardín que parece ser la vuelta a la unidad del ser, a la continuidad del ser. Lejos del espacio profano que para entonces le parecía ya la cárcel de la imposibilidad, la imposibilidad de la palabra. El orden erigido contra el sinsentido de la muerte (Bataille, 2013), ese orden precisamente es el que ahora adquiere el carácter de sinsentido: el tiempo lineal, ordenar la vida a través de relojes. Plantea, como lo hizo en el primer bloque de los *Textos de Sombra* el escenario de la desolación; las sociedades de consumo, de la norma, donde no se puede vivir en la poesía. Dice Igor Caruso: “El orden social represivo procura obstaculizar los instintos parciales del ser humano en favor de una ‘organización genital madura’, desexualizando las zonas erógenas del cuerpo y despojándolas de todo placer con el fin de garantizar la alienación del amor y del trabajo en beneficio del sistema de dominación prevaleciente. La sociedad está cimentada sobre el rendimiento y debe, por lo tanto, reprimir radicalmente las manifestaciones pregenitales del instinto” (Caruso, 2013: 119). Esa es una de las reflexiones de esta literatura de lo sagrado, una reflexión que hace abiertamente una referencia al mundo social y sus aparatos represivos, no sólo de la sexualidad y el erotismo, sino de la poesía. Dice en una entrada de su diario: “Una noche sexual es un corte tajante. No puedo, no sé, no podré nunca unir esa noche a las obligaciones, relojes, horarios, etc. Siempre, después de una noche sexual, hago planes de orden: ordenación de escritos, de lecturas, etc. Como quien estuvo al borde de la muerte y al incorporarse proyecta actos sanos y energéticos. Una noche sexual es agonía, es muerte y es la única felicidad” (Pizarnik, 2002: 393). Dice Bataille: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos (...). Se trata de introducir, en el interior de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es capaz” (Bataille, 2013: 23).

Entonces la represión es parte de esta producción de lo sagrado, una parte de este poema, que también revela desde el espacio de su escritura, que la pasión desbordada tiene espacios definidos, espacios donde *debe ser curada*¹²⁸: “De modo que arrastre mi culo hasta la sala 18, / en la que finjo creer que mi enfermedad de lejanía, de separación, de absoluta NO-ALIANZA con Ellos” (Pizarnik, 2011: 414). El poema prosigue hablando del fracaso de la creación poética en este mundo:

15 o 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el demonio de las analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante, porque — oh Viejo hermoso Sigmund Freud— la ciencia psicoanalítica se olvidó la llave en algún lado:

abrir se abre

pero ¿cómo cerrar la herida?

El alma sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no restañan la herida que supura.

El hombre está herido por una desgarradura que tal vez, **o segura-mente, le ha causado la vida que nos dan**¹²⁹.

"Cambiar la vida" (Marx)

"Cambiar el hombre" (Rimbaud)

Freud:

"La pequeña A. está embellecida por la desobediencia", (Cartas...)

Freud: poeta trágico. Demasiado enamorado de la poesía clásica. Sin duda, muchas claves las extrajo de "los filósofos de la naturaleza", de "los románticos alemanes" y, sobre todo, de mi amadísimo Lichtenberg, el genial físico y matemático que escribía en su Diario cosas como:

"Él le había puesto nombre a sus dos pantuflas"

Algo solo estaba, ¿no?

(Oh, Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)

Y a Kierkegaard

Y a Dostoyevski

Y sobre todo a Kafka

a quien le pasó lo que a mí, si bien él era púdico y casto

—"¿Qué hice del don del sexo?"

—y yo soy una pajera como no existe otra;

pero le pasó (a Kafka) lo que a mí:

se separó

fue demasiado lejos en la soledad y supo -tuvo que saber- que de allí no se vuelve se alejó —me alejé—

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)

sino porque una es extranjera

¹²⁸ Pichon Rivière la mandó a curar su homosexualidad.

¹²⁹ Resaltado propio.

una es de otra parte,
ellos se casan,
procrean, veranean,
tienen horarios,
no se asustan por la tenebrosa ambigüedad del lenguaje
(no es lo mismo decir Buenas noches que decir Buenas noches)
El lenguaje
—yo no puedo más, alma mía, pequeña inexistente,
decidíte;
te la picás o te quedás,
pero no me toques así,
con pavora, con confusión,
o te vas o te la picás,
yo, por mi parte, no puedo más.(Pizarnik, 200. 415-417).

Aquí se plantean varios dilemas: el dilema de la sexualidad y su represión, “¿qué hice del don del sexo?”, pregunta el yo lírico, mientras se debate entre quedarse o irse, y quedarse, como lo plantea en el diario, implicaría ordenarse, escribir una novela, para poder ordenar la realidad y terminar con el desorden y pasión que produce esa poesía. Igor Caruso, siempre hablando a propósito de la separación de los amantes, dice que “el yo procura sellar un compromiso con el principio de rendimiento opresivo para evitar el disgusto insoportable. El Ello tiende al placer en todas las circunstancias. Entonces cuando el Yo fracasa en la modificación placentera de la realidad y de las demandas del Ello son rechazadas una vez más, el Yo pacta con la represión esto es, con la muerte psíquica- para poder sobrevivir” (Caruso, 2013:125), es algo que se ve con fuerza en el diario, el yo se pregunta si pactar o no con el orden y olvidarse del dolor, la tragedia, la poesía. Es parte de esa decisión del yo en este proyecto estético, en esta literatura de lo sagrado, se pregunta cómo pactar con el principio de rendimiento, a la vez que lo desprecia, a la vez que busca perpetuar su pasión, esa que contradice radicalmente ese principio de rendimiento exigido por un sistema social de dominación.

Hay también un combate en el poema con el mundo social, con las convenciones sociales y la actividad poética y ubica, por fin, la desgarradura de los seres humanos en esta vida que nos dan nuestras sociedades opresoras (de, entre otras cosas, el placer y la poesía), sociedades que causan la herida de los hombres y mujeres que subsumen sus vidas, sus cuerpos, al tiempo de trabajo. Aparecen las citas de Marx, Freud y Kafka y la crítica constante al psicoanálisis. No es más el poema abstracto, la herida en abstracto, las grandes palabras en abstracto y el cuestionamiento al ser en abstracto, estamos desde estos *Textos de sombra* ubicados contextual y espacialmente, mientras el yo lírico se debate entre una vida-muerte y la muerte.

Hacia el final y con el tema de la traición de la palabra siempre presente, el yo se asume separado del mundo, una vez más pensamos en el psicoanálisis y en la idea de la muerte simbólica, cuando el yo se ubica fuera del mundo y del lenguaje, cuando el yo es marginado, cuando los sujetos son marginados del grupo social por sus distintas *anormalidades*, *los sujetos se enfrentan a la muerte simbólica, la muerte por destierro*. Alejada, entonces, de las personas que sí pueden vivir en el mundo constituido de esa forma, con normas específicas: horarios, casarse, tener hijos. El yo se asume extranjero del mundo y admite la causa: la distancia que tomó, una distancia sin regreso. Sobre ese alejamiento la poeta escribe en su diario: “Me separé de todos o me marginaron. Como se trata de todos no puedo designar culpables” (Pizarnik, 2002: 493), “Las palabras son más terribles de lo que me sospechaba” (Pizarnik, 2002: 502). La herida aparece de nuevo, esa herida de soledad y discontinuidad. El abismo entre los seres, la distancia y la separación.

Hay pues una homologación entre la represión del placer sexual, del erotismo y de la poesía. El siguiente bloque de textos que aparecen en *Textos de Sombra*, son textos *sueltos*, algunos publicados en revistas y algunos inéditos, todos comparten una característica: el mirar hacia adentro y el anuncio de la muerte. En uno de ellos, “Solamente las noches”, Alejandra hace precisamente esta comparación entre la sexualidad y la poesía (no olvidemos que el contrapunto es siempre el mundo social): “escribiendo/ he pedido, he perdido.// en esta noche, en este mundo,/ abrazada a vos,/ alegría de naufragio.// he querido sacrificar mis días y mis semanas/en las ceremonias del poema// he implorado tanto/ desde el fondo de los fondos/ de mi escritura// Coger y morir no tienen adjetivos” (Pizarnik, 2011: 427). No en vano Bataille emulaba ese sentimiento alcanzado en el erotismo con el sentimiento que produce la poesía; la poesía que nos funda, aunque no sepamos hablar de ella. Y para hablar de esa continuidad y separarla de la idea de eternidad-discontinua de los yo planteada a través de la figura de Dios y su paraíso donde las individualidades son eternas, ocupa los versos de quien considera un poeta de los más violentos Rimbaud: “Recobrada esta/ ¿Qué? La eternidad./ Es el mar, que se fue con el sol” (en Bataille, 2013 :30). El autor afirma que la poesía y el erotismo conducen a los mismos lugares. Dirá que la poesía conduce a la eternidad, a la muerte, y por medio de la muerte, a la continuidad: “la poesía es la eternidad. Es la mar que se fue con el sol” (Bataille, 2013: 30). Los espacios de lo sagrado, de la irrupción de la sexualidad y la obscenidad, también serán, en ese sentido, los espacios de la poesía como Pizarnik la concebía: “no oigo los sonidos orgásmicos de ciertas palabras preciosas./ en efecto, las formas, las voces, los rumores, las caídas de muerte en muerte, no tienen fin.” (Pizarnik,2011: 429). La

represión también será entonces la represión de la poesía. Una poesía y un lenguaje desde donde también se produce el fracaso de la comunicación con los otros.

4.7. Amor, separación y muerte

Que placer es la misma cosa que el dolor, que la vida es la misma cosa que la muerte.

George Bataille, *Madame Edwarda*, 1956.

Era azul como su mano en el instante de la muerte. Era su mano crispada, era el último orgasmo. Era su pija parada como un pájaro que está por llover, parada para recibirla a ella, la muerte, la amante (o no)/ Ya no sé hablar. ¿Con quién? Nunca encontré un alma gemela. Nadie fue un sueño. Me dejaron con los sueños abiertos, con mi herida central abierta, con mi desgarradura. Me lamento; tengo derecho a hacerlo. Asimismo desprecio a los que no se interesan por mí. Mi solo deseo ha sido.

No lo diré. Hasta yo, o sobre todo yo, me traiciono. Como un niño de pecho he callado mi alma. Ya no sé hablar. Ya no puedo hablar. He desbaratado lo que no me dieron. Que era todo lo que tenía. Y es otra vez la muerte. Se cierne sobre mí, es mi único horizonte. Nadie se parece a mi sueño. He sentido amor y lo maltrataron, sí, a mí que nunca había querido. El amor más profundo desaparecerá para siempre. ¿Qué podemos amar que no sea una sombra? Murieron ya los sueños sagrados de la infancia y la naturaleza también, la que me amaba¹³⁰ (Pizarnik, 2011: 435).

Este relato sigue en la línea del erotismo como representación y forma de la muerte, es clara la relación que Pizarnik hace a lo largo de esta literatura sobre lo sagrado, donde sexualidad y muerte viajan juntas, como lo vimos con *Hilda la Polígrafa*, con *Macho y Futerina*, con “Sala de psicopatología” cuyo lenguaje sexual también habla de la presencia de la muerte. Así también aparece en este poema: Pizarnik plantea en su diario que la relación entre las palabras y el orgasmo es una de las que le interesa desarrollar. A la vez, este poema nos permite introducirnos en otro de los grandes temas del proyecto estético de Pizarnik y que en este territorio se asume como una imposibilidad: el amor, el amor

¹³⁰ “Recuerdos de la pequeña casa del canto”.

imposible y la separación no sólo de quien se ama sino de todos, mientras reafirma *su ruptura* con el lenguaje.

Dice Bataille en *El erotismo* que una de las heridas del ser humano, del ser, es su soledad, la soledad producida por el abismo que separa a una individualidad de otra: “Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Solo él nace. Solo él muere. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad” (Bataille, 2013:16), el ser entonces buscaría formas de engendrar el sentimiento de continuidad y entre esas formas por supuesto está el acto erótico, la unión de los cuerpos que da la sensación de vida dentro de la muerte. Pero a la vez el acto sexual está ligado a la muerte, al acto de dar muerte y de morir, la violencia que representa la muerte es también expuesta en el acto sexual, fuera del mundo racional del trabajo, las pasiones humanas se desatan. ¿La poesía sería también una forma de vida dentro de la muerte y un acercamiento a ella? Recordemos que, como lo plantea Caruso, la pasión “y el placer contradicen radicalmente al principio de rendimiento exigido por el sistema social de dominación” (Caruso, 2013: 132).

Pero centrémonos en el abismo entre dos personas. Ese abismo es el que está presente en esta producción, sobre todo en forma del amor imposible, imposibilitado. Somos seres discontinuos, condenados a la soledad, la muerte es la evidencia del aniquilamiento de la discontinuidad, pero también la muerte devuelve al ser al estado de unidad, de totalidad, lo arranca de su carácter de escindido que marca la vida, de la falta y la herida fundamental. Aun así la muerte es un proceso solitario.

El miedo a la muerte no puede desaparecer, pero la pared pascalina debe acompañar ese miedo, en vez de buscar misticismo sospechoso y metafísico de kindergarden (Borges, par ex., y su negación vulgar –a mi juicio- de la muerte como lo que es un escándalo metafísico y físico). Pero la muerte revela la profusión y el desorden del universo (...) En fin, no sé, pero esto es un hecho solitario; cada uno puede hacer de su muerte lo que puede o quiere. Pero la noción de Dios es casi inherente al espíritu por el mero hecho de soportar que nadie nos mira desde arriba, nadie piensa en condenarnos ni felicitarnos, no hay para quién sufrir ni a quién adorar (Pizarnik, 2013: 768).

El yo diarístico plantea durante esta producción de lo sagrado también el infortunio del amor, habla del no ser amada, “el amor hubiera podido salvarme”. Parece estar también enfrentando una separación. El no ser amada se formula entonces como una forma de muerte en vida y se representa, a la manera de los románticos, al amor como algo aniquilante porque no se tiene, entonces esa pasión que contradice al

orden social se vuelve, también, aniquilante: “La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible.” (Bataille, 2013: 25), aún más cuando la poeta había declarado en una entrada del diario: “Primera y única cuestión. ¿A qué o a quién aferrarse para no caer en la locura? Una sola respuesta: el amor.” El amor convertido en un ideal absoluto que se vuelve imposible lo único que puede hacer es convertirse en un dador de muerte. Alguien que no está, alguien que no vino, la ausencia del amado revela otra aproximación a la muerte. Si el amante no posee al amado tiene el deseo de matarlo o bien de matarse. La pasión entonces se viste de muerte:

Toda cultura del hombre es una respuesta a la acción de la muerte en su vida, una defensa contra el estar en manos de la muerte. Y he aquí de nuevo la ambigüedad: esta cultura erigida contra la muerte, se identifica luego ampliamente con su enemigo, la muerte: es opresiva y agresiva. La pasión, por su parte, es una respuesta —espontánea y anarquista— a la presencia de la muerte, una respuesta desordenada pero liberadora, y la cultura opresiva tiene que condenar a muerte, reprimir, mutilar esta otra respuesta a la muerte. La pasión que lucha en dos frentes y se va a pique, está en sí misma infectada de muerte; también lleva los distintivos de la muerte (Caruso, 2013: 14).

Aspecto que en el análisis batailleano que venimos planteando, liga nuevamente la vida y la muerte; si el amor ofrece la posibilidad de realizar lo que los límites prohíben, la posibilidad de la continuidad, de la unidad de dos seres discontinuos, la falta del ser amado revelará también el acto pasional de preferir la muerte: “Es tarde y no tengo dónde estar ni cómo irme y no tengo ni un amigo en este mundo. Por más que me engañe —y paso mi vida maldita en ello— no puedo hacer nada por mí ni nadie puede. Digo lo de hace años. El amor pudo haberme salvado. Y no me amó nadie y está bien, digo que está terminado y punto final” (Pizarnik, 2013: 755). Es en ese sentido en el que se mueve la idea del amor en el proyecto estético de Pizarnik, como la palabra lo fue en su momento, también el amor representó ese terreno que pudo salvar al yo de la soledad y, por supuesto, de la muerte. La falta de ese amor entonces coloca con insistencia la opción de la muerte: “la pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible, y es también, superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias. Con todo promete una salida al sufrimiento fundamental. Sufrimos nuestro aislamiento en la individualidad discontinua. La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el ser amado” (Bataille, 2013 25).

La salvación a través del amor de otro, esa idea tan arraigada socialmente, mientras la soledad se condena. Ponemos en el ideal del amor incluso el destino de nuestra propia vida, la decisión de vivir o

morir, la responsabilidad de la completud de las almas, la responsabilidad de sanar heridas, de aliviar la desgarradura, de llenar vacíos. Es forma del amor que, como lo analiza Caruso (2013), sólo podría tener ese rostro y esa capacidad de aniquilar al yo ante la separación de quien se ama, en nuestras sociedades narcisistas e individualistas. No es extraño entonces ligar la soledad y la muerte a la imposibilidad del amor, dice Igor Caruso: “El mismo amor –por muy amenazado que esté socialmente– está lleno de la nostalgia propia del hombre solitario de liberarse de su espantosa soledad. El amor está particularmente mistificado cuando la sociedad ha elevado a categoría de institución la ‘miseria de la creatura’” (Caruso, 63).

4.8. Obscenidad y muerte

Hemos visto y leído hasta aquí el lenguaje obsceno que se introdujo en el universo Pizarnikano a través de los distintos textos que componen esta literatura de lo sagrado. La obscenidad aparece como una de las cuestiones más señaladas por la crítica y como una de las formas más representativas de transgresión en distintos planos: por un lado, por supuesto, el que constituye el que una mujer poeta¹³¹ se inmiscuyera en temas dominados por hombres y por otro lado representa una transgresión a un universo que hasta antes del 68 se movía por los terrenos del lenguaje *puro*. Igor Caruso (2013) ofrece una línea interesante para pensar el tema de la obscenidad introducida por Alejandra Pizarnik: “Lo obsceno es una protesta contra la presión social y contra el propio Superyó; al mismo tiempo es una defensa de la angustia ante esta presión. Representa un intento de dirigir libremente el violento desplazamiento de la libido” (Caruso, 2013: 92). Podríamos articular hasta aquí a la obscenidad en el universo Pizarnikano como esa protesta configurada contra un mundo social que aplastaba su poesía y una protesta contra aquel yo lírico de su literatura que aún buscaba el jardín, que en algún momento pensó en la palabra como sanadora, salvadora. Uno de los documentos de análisis de Caruso son las cartas, donde intenta resolver la angustia que se genera en la separación de los amantes. En un momento estudia la obscenidad y las referencias sexuales que se hacen visibles a través de estos textos y las plantea como una forma de control de la angustia que provoca la distancia y el dolor en la catástrofe de los yo ante la separación. Si lo traslapamos al terreno de la obra pizarnikana y además asociamos, como lo hace Caruso, el tema a Bataille, encontramos también la necesidad de controlar la angustia en un universo poético que había optado por otras vías para alcanzar el absoluto. Una angustia generada por la soledad y la distancia que

¹³¹ Dice Cristina Piña (2012) que en Argentina no habían existido obras o textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de Pizarnik, esto también explica parte del rechazo que provocaron sus textos obscenos.

el yo poético anuncia y a la vez por los constantes choques con el mundo del afuera. Un angustia ante la separación de los otros.

Podemos partir de la pregunta ¿qué es lo obsceno? Esa asociación a lo manchado, lo que debe permanecer fuera de escena, la transgresión. Lo obsceno es presentado como una suerte de locura, perversión, crisis, anormalidad. Recordemos que uno de sus textos más obscenos es *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* señalado además por ser también una de las mayores representaciones de la transgresión al lenguaje y a las instituciones culturales y literarias. Un texto de desborde y desorden, de humor corrosivo que otorga licencia para mancillar símbolos culturales. Un texto que se presentaría como ilegible por su naturaleza, por eso ahí está con mayor fuerza la presencia de la obscenidad: “¿Entre qué tréboles treman los tigres? ¿De súcubo tu culo o tu cubo?/Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor.” (Pizarnik, 2002: 94), dice Cristina Piña (2012) que la obscenidad está asociada, por tradición, a lo sexual y la distingue del erotismo y la pornografía, por ir más allá del placer y conformarse como algo inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, “en la falta primera, en la imposible ‘completud’, que por imposible y por más allá del placer coincide con el instinto de muerte, ese Thanatos indisolublemente unido con el Eros pues va más allá de él”. No olvidemos que nos encontramos en la sombra, en el terreno del doble, en la otra orilla donde se habla ya desde otro lado; como ocurre con el resto de los elementos que hemos analizado, la obscenidad acentúa la presencia de la muerte, la anuncia: “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 flugido ceremonial. Tal como un nadador lánzandose de cabeza y de culo a una piscina —con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda” (Pizarnik, 2002: 154). Así se reconoce estos textos de humor y obscenidad de Alejandra Pizarnik, como irrepresentables, inarticulables, hay una dislocación entre el significado y el significante y una dislocación de la imágenes que generan los relatos y poemas, la imagen parece no acudir a la cita, mientras se lee. Textos signados por la presencia de la angustia no sólo en las palabras que no dicen nada sino en la imposibilidad de la representación de estos textos, la imposibilidad de una lectura lineal: hay algo ahí, que tiembla.

Cristina Piña (2012) asocia la obscenidad con uno de los autores y uno de los libros más nombrados en distintas referencias por Pizarnik, Lautréamont y sus *Cantos de Maldoror*, donde la obscenidad se representa como la búsqueda del absoluto a través de la sexualidad impregnada de muerte, de crimen y sadismo, trayendo a escena lo oculto, lo prohibido y lo horrible, es decir, lo obsceno, lo

fuera de escena. Retornamos al espacio de lo sagrado como una vía para alcanzar la continuidad del ser, el absoluto a partir de las experiencias límites, de los tratos con la muerte, del goce y el dolor, asociados.

Dice Caruso, por su parte: "Lo obsceno indica una tendencia a la cosificación, variante en sí contradictoria, pero que no es revelada por la interpretación de lo 'obsceno' dada por una sociedad conformista y opresora. Lo 'obsceno' es 'obsceno' solo como protesta contra un orden, el cual encubre o reprime del todo lo relacionado con el amor y lo rebaja a la categoría de 'cosas malas'. Estos hechos fueron estudiados con singular agudeza por Georges Bataille. Vestigios de lo sagrado son utilizados por la moral ya desacralizada, y la transgresión del tabú, la rebelión contra lo 'sublimado', dan testimonio del levantamiento contra la opresión" (Caruso, 40). No es difícil asociar esta idea a la forma en que se presenta la obscenidad en los textos de la literatura de lo sagrado de Pizarnik, como una protesta y una forma de transgredir y subvertir el orden social que tanto atacó en otros textos; sobre todo porque en sus textos de humor y obscenidad hay un desfile incalculable de nombres de intelectuales, de obras artísticas y de otras empresas culturales a las que transgrede una y otra vez a través de su lenguaje:

—¡Concurran a la fiesta de los literatos! ¡Concurran a la fiesta de los literatos! *Fiesta Mihi Letrinas Puto*.

¡Orquesta de oriflama y orina de Alabama! Leerá *El Manco* su enguantada autora, la Coja...

— Llámeme Alfonsina, Gabriela, Delmira, qué sé yo —dijo la sucinta.

— Llámeme Barón Meón...

(Pizarnik, 2002: 160).

Sus textos obscenos¹³² transgreden con violencia al lenguaje culturizado, a las instituciones y además tratan con violencia al lector a quien increpan todo el tiempo. "La transgresión excede sin destruirlo un mundo profano del cual es complemento. La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen, simultáneamente —o sucesivamente— el mundo profano y el mundo sagrado, que son sus dos formas complementarias. El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones ilimitadas" (Bataille, 2013:72). Así es como se conforma la obscenidad de estos textos, la protesta y transgresión de estos textos, en una obra que mientras increpa el mundo ordenado por relojes donde los personajes sucumben y mueren, transgrede ese tiempo profano a partir de la obscenidad, el erotismo, la desarticulación del lenguaje y la risa. A partir de los temas y lenguajes prohibidos no sólo a su poesía culturizada, sino prohibidos a la poeta-mujer, instaura como sagrada esta parte de su obra, que se configura a partir de la ruptura de 1968. Lo sagrado que es objeto

¹³² Cuyo análisis a profundidad excede los límites de este trabajo.

de prohibición y que genera un sentimiento de rechazo y fascinación, como el yo lo relata en sus diarios y cartas, al escribir y ocultar, al incluso no reconocer de dónde provienen estos textos. “Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un sentimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobiernan un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce” (Bataille, 2013: 72). Su cuestionamiento a los límites del lenguaje y a los límites de la poesía trae consigo una búsqueda de los no límites, esa que emprendió en la *Condesa Sangrienta*, donde supo que el camino al fondo, se articulaba, inevitablemente, con experiencias extremas, tales como la sexualidad y la muerte.

Pero no quiero precipitarme —pensó Tote mientras Joerecto le explicitaba, gestualmente y callando, el propósito de que su susodicho ingresara en el aula magna de la Totedeseante que tentaba con su lengua que, osada pavlova, rubricaba ruborosa la cosa, ruborezándole la cosa, rubricabalgando a su dulce amigo sube y baja(...)

Supererguido palpa delicadamente, trata de abrir, que lo abra, lo abrió, fue en el fondo del pozo del jardín, al final de Estagirita me abren la rosa, sípijoe, másjoe, todavía más, y ¡oh!:

— Joe, ¡llamame Lola!

— ¡Llamame puta!

— ¡Y que viva Alicia la de las maravillas!

(Pizarnik, 2002: 153).

4.9. Humor y muerte

En rigor me alegra que mi tristeza provoque risa: sólo me comprenderá aquel cuyo corazón esté herido de una llaga incurable tal que nadie querría jamás sanar de ella... (¿y qué hombre herido aceptaría morir de una herida que no fuera como esa).

George Bataille, *Madamme Edwarda*, 1956.

Julio, ese textículo les parece joda. Solamente vos sabés que el más mínimo chiste se crea en momentos en que la vida está l’hauteur de la mort.¹³³ Carta a Julio Cortázar (en Bordelois y Piña, 2014: 397)

¹³³ “Está a la altura de la muerte”.

Osías, amigo mío, tuve que haberme muerto en diciembre, cuando terminé de escribir esas prosas de humor las corrosivas que ya te mencioné. Ahora sólo me la paso pensando qué mala suerte tuvo Hölderlin al vivir 40 años después de su erosión y corrosión. Carta a Osías Stutman (en Bordelois y Piña, 2014: 389).

Estamos por concluir con las características que conforman esta literatura de lo sagrado de Alejandra Pizarnik, características que al mismo tiempo configura la presencia de la muerte, con mayor fuerza. En ese sentido encontramos el tema del humor, un humor corrosivo que concede licencia para transgredir a las instituciones, a los intelectuales y las obras. Una suerte de risa que anuncia el dolor y la muerte. El tema del humor fue estudiado por Pizarnik en autores como Borges, fue desarrollado minuciosamente y precisamente, como lo relata en diarios y cartas, lo que buscaba también era asociarlo a un yo que se encuentra en el dolor y el goce del dolor y que anuncia mediante la risa la presencia de la muerte.

Es en los textos que se agrupan en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* donde desarrolló la temática del humor, prosas, entre cuentos, relatos o diálogos, como “El textículo de la cuestión”, “La justa de los pompones” o “Una musiquita muy cacoquímica”, cuya estructura, como en el caso de la obra, apuntan al sinsentido, a una lógica distinta. Ya vimos el uso del lenguaje y la obscenidad en estos textos, ahora veremos otras de sus características, el humor, una característica que también usó en algunas de sus cartas.

Aplausos briosos y brioches. (<<No apalaudan, pereversos>>, pensó Peripartouze.) Y luego, el silencio. Chú abrió la boca como un caballo con sombrero. Mal leeréis o que dixo recamando con ademanes mi mierdra especiosa y con un viejo vestido prestado para la ocasión por Bostadora Waterman:

—Sras:

Sres:

Sris:

Sros:

Srus (Pizarnik, 2002: 151).¹³⁴

Una de las cosas que se presentan en estos textos¹³⁵ es la utilización del lenguaje argentinizado, “deseo de argentinizar la carpeta de humor. Quiero descubrir los juegos del idioma argentino” (Pizarnik, 2013:

¹³⁴ “El textículo de la cuestión”

¹³⁵ No nos proponemos analizar cada uno de estos textos a profundidad, sería una labor bastante amplia que excede los límites de este trabajo, lo que nos proponemos es ofrecer una visión del humor como parte de esto que llamamos literatura de lo sagrado de Alejandra Pizarnik.

788), que reafirma otra de las tendencias presentes en esta literatura de lo sagrado, la de transgredir el lenguaje culturizado de su propia poesía, a partir de los usos populares de la lengua. “Como la metáfora, el humor es una suerte de unión insospechada de 2 realidades que no pueden juntarse en la llamada realidad” (Pizarnik, 2013: 777), escribía mientras estudiaba las formas del humor en Kafka y Borges. En este tópico es interesante el análisis que propone George Bataille (2007) en *Madame Edwarda* a propósito de la risa que, como en el caso del erotismo y la obscenidad y otros tópicos que forman parte de esta literatura de lo sagrado, también tiene un componente de prohibición que la confina al lugar de la vergüenza o de la vulgaridad, en el mismo sentido, posee un carácter trasgresor para subvertir las reglas del orden social:

Si el lenguaje burgués es el que pone al hombre en la sensación de estar a salvo, el grotesco lingüístico es esencialmente anti burgués, porque descubre, como afirma Von Villiers, que ‘en la sintaxis viven más animales extraños que en las profundidades del océano’, y quebranta la confianza ingenua en el lenguaje como camino que conduzca a la realidad. Al destruir el habla, destruye con ella los conceptos y las cosas, y deja al lector sumido en el silencio y en la inseguridad.

Cuando el lenguaje libera toda su potencia siniestra, el humorismo puede ser un modo de afirmar una rebelión superior del espíritu, construyendo, como quería Ramón Gómez de la Serna, ‘un estado intermedio entre enloquecer de locura y el mediocrizarse de cordura. (Salvador Elizondo, prefacio, en Bataille, 2007: 4)

Desnudo como la musaraña, Flor de Edipo Chú reía de los consejos superfluos que nadie le daba.

De repente tuvo ganas de pasear por este texto y telefoneó a Merdon y Merdon a mí.

En caso de que el lector haya olvidado el recinto por donde Chú se pasea encinto, Merdon advierte que es el mismo de antes: la boutique de Coco Panel¹³⁶ (Pizarnik, 2002: 154).

El humor como una suerte de rebelión, de protesta o transgresión que se desarrolla además en esta literatura que como lo hemos venido analizando se ubica entre lo prohibido y la transgresión de las convenciones, siempre en espiral, desde dentro y desde afuera del proyecto estético pizarnikano. Después de la traición de la palabra, la propuesta de esta prosa que ataca al lenguaje, lo modifica, lo rompe y desarticula en sus formas convencionales, hace precisamente esta destrucción de conceptos y cosas que provocan esa especie de angustia inquietante al ir sumergiéndose en un texto que parece ir hacia ningún lado o hacia un profundo adentro. Y un tanto en ese sentido antiburgués, que es notable en

¹³⁶ “La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”

contraposición a su poesía culturizada, hecha de las *grandes palabras*, que provoca también ese rechazo por parte de la crítica.

“Pero pido al lector de este prefacio que reflexione brevemente acerca de la actitud tradicional hacia el placer (que en el juego de los sexos adquiere una intensidad demencial) y el dolor (que la muerte alivia, es verdad, pero que antes lleva hasta lo peor” (Bataille, 2007: 23). Así escribe George Bataille en las primeras líneas de su cuento-poema: *Madamme Edwarda*, advirtiendo al lector sobre las lecturas tradicionales que se hacen en torno a los temas señalados como transgresores y que, por ende, se ubican en el plano de lo sagrado: el placer provocado por el dolor, el erotismo como representación de la muerte y la risa, el humor. Dice el autor que la risa y el placer se han vuelto deleznable¹³⁷, mientras el dolor y la muerte son respetados; sin embargo hay puntos de voluptuosidad donde se unen risa y dolor profundo, placer y muerte. Es este el punto de intersección entre la producción literaria de Pizarnik, después de 1968, y la obra de uno de sus autores guía, como lo demuestra no sólo la existencia de sus textos de humor y muerte; sino su diario y cartas donde planificó esta línea estética asociada al humor atroz, desbordado, a la risa siniestra o a la risa sin control. “Pero esta risa, que recalca la oposición entre el placer y el dolor (...) subraya, también, su parentesco fundamental. La risa ya no es respetuosa es el signo del horror” (Bataille, 2007: 24). Es interesante el planteamiento e invitación de Bataille a propósito de los tabúes que se crean en torno a la risa, porque son estos textos precisamente los que configuran la crítica clásica: como textos ya no literarios, ilegibles, fuera del marco que hasta entonces había presentado la poeta, ¿estaremos reproduciendo la condena, el estigma ante este tipo de producciones, en vez de mirarlos a la luz de las teorías batailleanas en torno a la representación de la muerte, cuando es clara la existencia de un vínculo de la poeta con la obra del autor francés? Alejandra también rechaza por momentos esta producción: “Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebató fuera de mí —a diferencia, par ex., de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo, ninguno de los poemas por reescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua.” (Pizarnik, 2013: 952).

“Es la risa, en efecto, lo que justifica una forma de condenación deshonrosa. La risa nos pone en ese camino en el cual el principio de una prohibición, que las descendencias necesarias, inevitables imponen (...). La licenciosidad extrema unida a la broma está acompañada de la negativa a tomar en

¹³⁷ Vale la pena recordar el rechazo que provocó *Historias de Cronopios y Famas* en su primera aparición, pues parecían transgredir la “alta” literatura de Julio Cortázar y que de él se dijo: “Pensábamos que era un escritor serio”.

serio —es decir a lo trágico— la verdad del erotismo” (Bataille, 2007:25). Es pues el humor, la risa lo que permite a Pizarnik transgredir una y otra vez momentos históricos, personajes, obras pertenecientes a la historia del arte y al arte burgués y utilizar la argentinización del lenguaje:

Lector, mirá que yo también me aburro.

40.000mini-plegms frenaron la motocicleta Hardley-Davidson (donación de André Pieyre de Mandiargues) y se cayeron de culo volcando de paso una pecera llena de guajolotes, quetzales y ocelotes (donación de Octavio Paz), de musarañas (donación de Pabst y de Trnka) (Pizarnik, 2002: 155).

Y en esa asociación con el dolor y la muerte Pizarnik le escribe a Manuel Mujica Láinez en 1970: “La risa me resulta tan misteriosa como la muerte, y acaso sean parecidas las dos. Ejemplo: el modo de irrumpir inexplicablemente” (en Bordelois y Piña, 2014: 216). Bataille en *Madame Edwarda* logra hacer una suerte de condensación de aquellas características que inserta en el espacio de lo sagrado, por su carácter de trasgresor: el lenguaje obsceno; la sexualidad desbordada; el dolor extremo y por supuesto el erotismo como representación de la muerte. Aspectos todos, que aparecen en esta parte del proyecto pizarnikano, incluyendo el humor; esta risa en el punto extremo del dolor o del placer, que a la vez le permite extremar los límites del lenguaje: “Tanto respeto el humor —el humor ‘sagrado’ según Bataille, mi ex vecino de los ojos azules de París— que comencé a interesarme en C.J. Cela desde que leí con increíble alegría un texto de él (en Sur) sobre unos niños tontos, texto que me sé casi de memoria (...) Nunca hasta ahora, la lengua española ha sido instrumento apto para ciertas metamorfosis de que sólo es capaz el humor” (en Bordelois y Piña, 2014: 253)¹³⁸.

Se ha instaurado en esta literatura de lo sagrado un camino hacia la muerte, a través de formas trasgresoras, al límite. Después del debate del yo poético a lo largo del proyecto estético, logra por fin consolidar a la muerte como lo reinante; pero, esta vez no una muerte que alude a la tristeza y dolor extremo, como se presenta en su poética: sino una muerte más ligada a los planteamientos batailleanos, al borde del placer extremo, del suplicio, del sacrificio, de la sexualidad y erotismo, del humor.

Mientras comían emparedados de aspid, habló Aspasia con voz atabernada:

— Yo era como una niña que mira el mar por el ojo del buey y quiere mirarlo por un ojo de toro, por un ojo de perro, etc.

—¿dónde está esa niña?

¹³⁸ Carta a Antonio Fernández Molina.

—?

— La del mar por un ojo de toro.

— No sé. De tantos niños las noticias se pierden (Pizarnik, 2002: 115)¹³⁹.

4.10. Finalmente: la separación o el abismo

Hay una herida fundamental del ser: la soledad, la discontinuidad de individualidades. “Los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo el nace. Sólo el muere. Entre un ser y otro hay un abismo, hay una discontinuidad (...) Si ustedes mueren, no seré yo quien muera. Somos, ustedes y yo, seres discontinuos” (Bataille, 2013: 16,17), escribe George Bataille en *El Erotismo* y expone una idea que se configura en el proyecto estético de Pizarnik y que justo en esto que estamos denominando como literatura de lo sagrado se acentúa y consolida, es el tema de la incomunicabilidad y la separación de los otros. En el universo pizarnikano el yo asume una posición frente a los otros y frente al mundo social: la distancia, la separación del mundo, producida después de la traición de la palabra, esta visión del fracaso del lenguaje y del poema para establecer contacto con los otros, en un momento histórico en el que la poesía de protesta o la poesía popular comenzaba a instaurarse como un medio para comunicarse (para sentir) con los otros, se posicionaba como un frente de lucha. Hay pues un choque irremediable entre esta tendencia poética y el mundo social, como entre la práctica poética concebida como una forma de placer y goce y un mundo que instauro aparatos represivos más profundos y eficaces con el fin de consolidar el orden del trabajo y la producción.

En ese sentido entonces, se inscriben los poemas que aún conforman *Textos de Sombra y últimos poemas* y las reflexiones en diarios y cartas de esta época, aludiendo al irremediable distanciamiento de los otros, una distancia como un abismo que parece impedir a la poeta comunicarse, entablar contacto. Además está latente en sus diarios el fantasma de una separación amorosa, de un amor imposible que confinan al yo aún más hacia un adentro donde sólo habita esta nueva voz, no lo olvidemos, la voz del doble y estas voces que hablan desde las sombras y desde el otro lado: “¿Cómo es que no te vas de este

¹³⁹ Nos viene a la cabeza de forma irremediable la niña que aparece en *Historia del ojo* de George Bataille, una niña que se erotizaba con ojos de animales.

lugar que ya se despidió de vos? Ya se despidieron. Renée no vendrá. Martha Álvarez no me amará. Olga no me quiere más (¡cómo desprecio a los que no me quieren!), Silvina no me escribe” (Pizarnik, 2013: 956). Ese abismo profundo de los otros que Bataille concibe como insuperable y que Pizarnik asume; no hay medios para superarlo, ni la poesía, aunque alguna vez se pensó en ella como forma de curar la herida. “Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos, ese abismo, es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante. Para nosotros que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser” (Bataille, 2013: 17). La pregunta por la muerte también es, en cierto sentido, la pregunta por la soledad.

La poeta entonces se configura en un espacio de soledad absoluta: “Me separé de todos o me marginaron. Como se trata de todos no puedo designar culpables. Esto se relaciona con la ausencia de S. Si S. no está, no quiero ver a nadie (...) Tampoco escribo ni leo. No tengo con quien hablar” (Pizarnik, 2013: 939) Esta idea pizarnikana de la incomunicabilidad, de la soledad profunda, de la marginación, se traduce en su propia marginalidad, en diarios y poesía, hasta el extremo de decidir entre quedarse o irse, entre vivir o morir. Dice Bataille: “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad precedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es precedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general” (2013: 20). La marginación de la poeta, marginación de un mundo social que enviste su proyecto, desde todos los frentes, desde el capitalismo que lo somete a la lógica del rendimiento y desde su campo cultural que le cuestiona su falta de compromiso, su accionar. El constante debatirse de un yo que para esta parte ha vuelto la mirada hacia adentro, habla desde la otra orilla, desde la muerte:

Sólo vine a ver el jardín.

Tengo frío en las manos.

Frío en el pecho.

Frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.

No es este el jardín que vine a buscar.

A fin de entrar, de entrar, no de salir.

Por favor no creas que me lamento

Si comprendieras la voluptuosidad de comprobar.

Me amaron, a lo menos eso dijeron.
Muchos me amaron porque no soy parecida más que a mí
Y por otros imponderables más bellos que la
[Virgen de las Rocas.
Yo, ahora, creo amar y me siento acabada, epilogada.
¿Cómo aprender los gestos primarios
De las pasiones elementales?

No me consuela (Pizarnik, 2002: 432).

Imposible, en el ocaso de su obra, de sus últimos poemas escritos, de esta literatura de la muerte, de lo prohibido, de lo trasgresor, de lo sagrado, la poeta reafirma que ese acceso tan anhelado es imposible. La pequeña A. no entra, nunca, al jardín.

Ella no espera en sí misma. Nada de sí misma. Demasiado ensimismada.

Sólo vine a ver el jardín donde alguien moría por culpa de algo que no pasó o de alguien que no vino.

Ella es un interior.
Todo ha sido demasiado y ella se irá

Y yo me iré. (Pizarnik, 2002: 433).

En la poesía se sigue combinando la primera con la tercera persona, en este terreno del doble y de la sombras, de esa otra que parece haber tomado la voz poética para hablar de lo que había estado prohibido y a la vez, sobre todo en estos últimos textos de su producción, para hablar del ocaso, de la instauración de la noche, es decir, de la llegada de la muerte: “Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. Sombría como un *golem* la infancia se ha ido, y la gracia y la disipación de mis dones” (Pizarnik, 2002: 436). Este poema condensa la marca del final de este proyecto estético, el fin de la infancia que como se relata en diarios y cartas fue una entrada al reino de la muerte, el *golem* con su enorme simbolismo que podría representar a la autómatas y su origen judío que merecería una investigación aparte para identificar todos los signos de la desolación, exilio y muerte que utiliza

Alejandra del judaísmo. Y por supuesto la referencia a esa voz nueva, desconocida, desde donde habla del humor, del sexo y desde donde transgrede al lenguaje culturizado. Está anocheciendo:

¿Para quién el silencio?

—El anochecer es el mismo en todas partes.

— Estás detrás de la lluvia

— Estás detrás de la lluvia, detrás de la cara del muerto.

Si pudiera comerme la lengua, si pudiera ahogar en un agua negra mi memoria soleada.

—Cuando hablas no se entiende nada.

— Soy oscura porque estoy sola.

— No les hables: mirá y pasá.

— Me coge. Que parece morir. Que parece agonizar (Pizarnik, 2002: 437).¹⁴⁰

“De la discontinuidad de los seres sexuados procede un mundo pesado, opaco, donde la separación individual está fundada en lo más horroroso; la angustia de la muerte y del dolor confirieron al mundo de esa separación la solidez, la tristeza y la hostilidad de un muro carcelario”(Bataille,2013: 104), escribe George Bataille, y en una entrada del diario de Alejandra puede leerse: “En este lugar sombrío, desamparado, en esta ciudad curiosamente llamada Buenos Aires, donde innegablemente sufrís un poco por lo que tiene de muerta es una ciudad muerta. Muerta por hostil aunque podría ser peor porque la gente puebla las calles y lleva caras que te dan en el lugar de la ternura, tienen caras de pobrecito” (Pizarnik, 2013: 817). Mientras Igor Cauros configura también a la muerte como ese espacio común para el sentimiento mortal que provoca la separación, las separaciones constantes a las que el yo está expuesto durante su vida y que reafirman, por momentos, la discontinuidad: “El lugar común de morir en vida y de vivir hasta el último aliento es útil, a pesar de todo, para el esclarecimiento indirecto de nuestro problema de la separación, porque significa también que nos separamos (de los otros y de nosotros mismos) incesantemente. Poseemos, o más bien, creemos poseer; pero nuestra posesión se nos escapa de las manos” (Caruso, 2013: 24).

Siempre en su análisis a propósito de la separación de los amantes, Caruso introduce la noción, junto con Freud, de que la separación introduce la idea de la muerte, la separación es la irrupción de la muerte en la vida cotidiana, de esa idea de la muerte que amenaza al yo discontinuo, al yo individual y que lo pone en una crisis mortal. Por supuesto que no podemos dejar de pensar en la separación amorosa

¹⁴⁰ “Escrito en el crepúsculo”.

que el yo diarístico describe después de haber enarbolado al amor como una forma de combatir la soledad, el abismo, pero en esta parte del proyecto, en esta literatura de lo sagrado, a lo que asistimos es a la separación de *todos*, de los otros, del mundo. Una separación tortuosa a partir de la imposibilidad de las palabras y del choque directo de un proyecto estético con el mundo social y lo normado, una separación mortal. El destierro de la poeta:

Estoy con pavora
Hame sobrevenido lo que más temía.
No estoy en dificultad:
Estoy en no poder más.

No abandoné el vacío y el desierto
Vivo en peligro.

Tu canto no me ayuda.
Cada vez más tenazas,
Más miedos,
Más sombras negras (Pizarnik, 2002: 439).¹⁴¹

Hay un tormento entonces, un dolor, y la idea del abandono, ese es el eje de esta escritura de lo sagrado que busca la continuidad del ser por otra vía y que a la vez habla de la imposibilidad de incorporarse al mundo, como los diálogos de Segismunda y Car sobre la configuración del fracaso y la separación del mundo en un adentro oscurecido. Dice Bataille: “Un hombre difiere de un animal en que ciertas sensaciones lo hieren y lo liquidan en lo más íntimo de sus ser” (Bataille, 2013: 27), dice Caruso: “El sentimiento del ‘no-más’, cuando se refiere a algo o a alguien, sentido como esencial para la identidad del yo, es uno de los sentimientos más terribles que puede sufrir el hombre” (Caruso, 2013: 41) y en el universo pizarnikano se instala la noche desde todos lados, la metáfora de la noche como el final y la muerte, donde es aún más latente ese sentimiento *de no más*, esa herida profunda del ser que disloca su identidad y la hace hablar desde el doble y la sombra y las distintas voces:

Serás desolada

¹⁴¹ “Te hablo”.

Y tu voz será la fantasma
Que se arrastra por lo oscuro,
Jardín o tiempo donde su mirada
Silencio, silencio (Pizarnik, 2002: 441).¹⁴²

Al viento no lo escuchéis
Al viento.
Toco la noche,
A la noche no la toquéis,
Al alba,
Voy a partir,
Al alba no partáis, al alba
Voy a partir. (Pizarnik, 2002: 443).¹⁴³

La noche soy y hemos perdido
Así hablo yo, cobardes.
La noche ha caído y ya se ha pensado en todo (septiembre de 1972, Pizarnik, 2002: 448)¹⁴⁴.

Hay pues un proyecto de y sobre la muerte, así como un proyecto donde sobreviene la muerte como respuesta al dolor y la soledad que se desarrollaron por el fracaso de las palabras, del fracaso de todo poema, concebido como un refugio del mundo social. Dice Caruso (2013) que el deseo de muerte se presenta como una especie de solución mágica a un conflicto insoportable, ante esa catástrofe del yo. Esta catástrofe del universo poético no se da en las abstracciones de la poesía, en esta poética de lo sagrado, Pizarnik instaura el combate con el mundo social, ubica la catástrofe en nuestras sociedades de consumo, regidas por las reglas del mercado.

La búsqueda de la continuidad, el combate a la discontinuidad del ser, en Pizarnik se relaciona, como vimos en la primera etapa, con una búsqueda razonada de esa continuidad, traducida en trascendencia, en vida, en permanencia: el crear para poder permanecer, el dejar obra para poder permanecer. En esta primera etapa la poeta habla de lo absurdo que resulta nacer para morir, porque en realidad se concibe a la violencia de la muerte como esa ejercida contra nuestras discontinuidades

¹⁴² “Jardín o tiempo”

¹⁴³ “...Al alba venid...”

¹⁴⁴ Sin título

individuales, contra el ser individual. Su combate con la muerte se da en el terreno de las palabras. Sin embargo, el yo poético va a experimentar a lo largo de su universo y en diálogo con el *exterior*, el fracaso del lenguaje. Su último acercamiento será la búsqueda y combate ya no en el plano de la poética culturizada, sino en el plano de lo sagrado, que transgrede y extrema los límites, incluso de la razón, en la búsqueda de esa continuidad a través de las sexualidad, la obscenidad, y que increpa a las instituciones y a la *normalidad*, donde se revela, como dice Caruso (2013) que morir y salirse de los límites es una sola cosa. Una lucha que fracasa, de algún modo, en un proyecto que no se ubica en la corriente politizada del momento y que choca de frente con el sistema que mide la vida en tiempo productivo. Terminamos, entonces, con su último poema: escrito el 26 de septiembre de 1972, desde la noche, la sombra, el doble, la oscuridad, el fracaso y la muerte, desde el fondo:

Criatura en plegaria
Rabia contra la niebla

Escrito
En
El
crepúsculo

contra
la
opacidad

No quiero ir
Nada más
Que hasta el fondo

Oh vida
Oh lenguaje
Oh Isidoro (Pizarnik, 2000: 453)¹⁴⁵

¹⁴⁵ Encontrado en su pizarra

Reflexiones finales

Y me dije que los ojos, son como peces y que también en los ojos, como en los peces, hay tiempo mudo aprisionado.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 1961.

Estás enamorada de la muerte, —dijo Roberto. Yo me ruboricé.

Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 1959.

Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. Oscura y triste la infancia se ha ido, y la gracia, y la disipación de los dones. Ahora las maravillas emanan del nuevo centro (desdicha en el corazón de un poema a nadie destinado). Hablo con la voz que está detrás de la voz y con los mágicos sonidos del lenguaje de la endechadora (...) No sé dónde detenerme y morar. El lenguaje es vacuo y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas. Ellos son todos y yo soy yo. Mundo despoblado, palabras reflejas que sólo solas se dicen.

Ellas me están matando. Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son de piedra como yo, ruedan y no ruedan, una zozobra: lingüístico, un inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería. Digo esto porque nunca más sabré destinar a nadie mis poemas (...) Luz extraña a todos nosotros, algo que no se ve sino que se oye, y no quisiera decir más porque todo en mí se dice con su sombra y cada yo y cada objeto con su doble (Pizarnik, 2002: 52)¹⁴⁶.

Caruso (2013), en *La separación de los amates*, habla de la tragedia individual como un espacio catártico que se presenta a los ojos de la humanidad como un exhorto, pero ¿a qué? Acudir a un universo que se ve investido, desde distintos frentes, por el mundo social y al desemboque en la muerte de un yo literario vejado por la imposibilidad nos convoca, ¿a qué?

En el universo Pizarnikano la poeta cumple con una misión clásica encomendada a la poesía: señalar el horror, nombrarlo, atestiguarlo y fungir como víctima del mismo. Señalar aquello que ha degradado, envilecido y mancillado a los hombres y mujeres, reconocer al sistema como culpable del mundo-muerte, del sometimiento y opresión de los hombres y mujeres. El terreno de la poesía se inscribe como víctima de la opresión. La poeta (la figura del poeta) es la exiliada del mundo, la desterrada.

Al principio de este trabajo aparece un verso de uno de sus poemas más emblemáticos, “El despertar”, dedicado a su primer psicoanalista León Ostrov: “La jaula se ha vuelto pájaro, qué haré con

¹⁴⁶ “Tangible ausencia” publicado en *La Gaceta de Tucumán* el 6 de agosto de 1970.

el miedo”, quizá lo que resulta inquietante de un verso inserto en un poema donde la angustia y el deseo de muerte se propagan, es la pregunta por el miedo. Podemos asociar normalmente la idea de una jaula que se disuelve y se vuelve pájaro a la libertad, al liberarse de las prisiones y cadenas. Pero qué sucede con la pregunta por el miedo. Alejandra Pizarnik halló en su proyecto estético, antes y con más seguridad después de 1968, el camino a la libertad, a esa idea de libertad formada en este universo. Supo que esa libertad *absoluta* que buscaba estaba en la muerte, en el derrocamiento de los límites, de todos los límites. Pero la muerte es un lugar, también, temible. Por eso el yo lírico se debate entre el quedarse o irse, por eso la idea-posibilidad del suicidio es latente, como lo es su rechazo al mismo. El yo se esconde de la muerte y el suicidio en la palabra, cuando las palabras se vuelven la jaula, el pájaro reconoce que su única posibilidad de libertad está en el lugar sin nombres: la muerte. En alguna entrada del diario a finales de los sesenta habla precisamente del miedo que le generaba el rebasar los límites de su propia literatura, el viaje hasta el fondo.

La incomunicabilidad marca un punto de partida y cierre en esta obra poética que busca tender sus brazos al pasado y al presente en torno a la reflexión del lenguaje (y vínculo con la muerte) y de los otros. Pizarnik instauró la figura del poeta, de la poeta, en ese otra parte *ajena al mundo*, entonces es la poeta quien debe luchar y combatir contra el silencio, contra aquello que la separa del resto, debe construir una poesía que instaure la comunicación, pero en el fondo de todo, en la raíz de este universo, lo que dice una y otra vez Alejandra es que el poeta falla en ese intento, que el poeta no puede comunicarse porque su lugar es el de la incomunicabilidad: “De todos modos me duele bastante no poder comunicarme con los que tienen intereses o desintereses fundamentalmente opuestos a los míos, dolor que intento consolar atribuyendo esta incomunicación a mi oficio de poeta. Y talvez por eso leo a Artaud ahora, y a varios más que no ‘perdieron el lenguaje de lo extraño’” (Pizarnik, 2013: 481). En una época donde la poesía latinoamericana recobraba capital cultural y tendía sus brazos hacia la clase popular y se hacían canciones en gargantas como las de Víctor Jara. Una poesía que disputaba lo popular y parecía resistirse al mercado, una poesía que se planteaba como un proyecto hacia *afuera*, mientras llegaba el ocaso de esa época que configuró una resistencia poderosa.

Un universo que se posiciona también desde la enfermedad y la locura y al final incluso desde el sinsentido, ocupación de esos espacios, siguiendo su traición surrealista, romántica, maldita. Pizarnik ubica su universo poético en la enfermedad representada en diferentes dimensiones, sobre todo en el diario, donde habla de lo que tiene la poesía de terrible. Como si el precio que pagará el/la poeta fuera la salud, la estabilidad y, por supuesto, la felicidad. El tartamudeo, los huesos rotos, la poeta conforma la

imagen de un cuerpo frágil, doliente, doloroso, una fragilidad que se traslada al soporte que por años representó la poesía. Incluso, en algún momento y como lo relata en el diario, la enfermedad de la homosexualidad aparece en escena, cuando Enrique Pichon Rivière la impulsa a asistir a un hospicio *para ver en que termina la homosexualidad*. Ese relato final inscrito en el diario desde el Hospital Pirovano, marca otro de los sitios desde donde se consolida el universo Pizarnik, seguimos en la enfermedad, esta vez es la locura, aquella que reivindicaron los surrealistas como un espacio de creación. En el proyecto estético de Pizarnik implícita y explícitamente aparece el tema de la locura como una de las vertientes trascendentales; explorar los límites de la razón a través de la creación poética y, también, explorar el espacio de la locura, a partir de la diferencia, sí de la diferencia con los otros, con el mundo social, con una normalidad marcada por la convención social. La locura es una pulsión constante en este proyecto, es una presencia como lo es la figura de la muerte, hay un diálogo con la locura, donde Pizarnik la reconoce como una de las armas de la poesía: “Edad de siempre. Edad de oro. Edad de lujo. Edad de brujo. Brújula abierta. Cansada espera de sí. ¿Cuándo vas a venir? Oscuridad amanebada con las estrellas. Tranquilizan las suposiciones áureas que remiten a una poesía evadida de la policía del alma. El arma del poeta es la locura, El arma del poeta es la alarma, Toque de alarma” (Pizarnik, 2013: 981). El yo en el universo estético pizarnikano transita en los límites, no entra a la locura, a ratos, incluso, se le presenta imposible. La narrativa del diario incluye esta danza en los límites de la razón y el sentido, este combate con el deseo de enloquecer y, por fin, quedar libre de la angustia, el dolor y la tristeza. La locura es una puerta a elegir, como lo es la muerte: “He meditado la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir. Cuando la literatura no me interese más. De cualquier modo, me es indiferente enloquecer o no, morirme o no. El mundo es horrible” (Pizarnik, 2003: 110). En su proyecto también se reconoce este posicionamiento desde espacios marginados, espacios que trazan un camino distinto, disidente, a la razón y la lógica cotidiana. Que cuestionan, desde los límites del yo la aparente lógica de un mundo que se mide mediante relojes y tiempo productivo. Como ocurre con su acercamiento al teatro del absurdo, como ocurre con el surrealismo, lo que hay en este proyecto estético es una reivindicación del sinsentido, de la locura y de los estados límites producidos por un mundo cuya lógica es más absurda que la de una poeta que cuestiona a la muerte. Como Alicia al otro lado del espejo o al fondo de la madriguera que cuestiona las convenciones sociales y las *reglas naturales* a partir de sus diálogos con la locura, con los locos de ese otro lado. Alejandra parece dar ese paso también, transita a ese otro lado de su propio proyecto estético a

partir de su choque con la palabra, y en ese otro lado subvierte formas, transgrede instituciones y cuestiona las convenciones sociales a partir del diálogo con sus voces, con el doble y la sombra.

Valdría la pena regresar a la pregunta hecha por *Los inútiles de siempre*: “¿Cree posible pensar a la poesía de Pizarnik como una poética política? Pero no desde lo panfletario o desde el compromiso político, sino desde aquella poesía que cuestiona lo más íntimo del ser siguiendo el hilo de su propia angustia: una política de liberación.” Hay una intersección, entre la politización de la cultura, del arte y sus formas de significar, resignificar y posicionarse frente a la producción de obras y este universo poético pizarnikano, que desde el principio, fiel a su tradición, se ubica fuera de las exigencias políticas del momento, fuera de las exigencias hacia el autor y la obra. Pero para mí, si fuera posible pensar una poética política en la poesía-obra de Alejandra Pizarnik, tendríamos que pensarla en sus textos posteriores a 1968 en varios sentidos: su obra sigue la tradición romántica, surrealista en general, de cuestionar al ser y en el caso específico de la poeta argentina de cuestionar el ser para la muerte, hacia allá va una parte de su metáfora del tiempo y los relojes. Hacia allá se dirige su posicionamiento frente a la creatividad y la infancia, al crear para, de algún modo, vencer a la muerte. La fuerza de las palabras se basa en su capacidad para, en el caso de los poetas, combatir la herida fundamental: el nacer para morir. Su potencial trasgresor se encierra precisamente en enfrentar a los sujetos con la idea de la muerte, incluso, en enfrentar a los sujetos con la idea de una vida que hiere, que lastima, con la soledad, el abandono y el suicidio; en el espacio de lo abstracto. Alejandra mira en la poesía un refugio contra el mundo doloroso, contra el mundo social. Refugio que no se consolida, imposible, por la dinámica sistémica, por las características de un mundo que subsume el tiempo. Pero también, porque este universo se ve investido no sólo por la realidad social, la realidad material que obligaba a la poeta a realizar actividades para sostenerse, sino por la realidad política, por la realidad en un campo literario politizado, en disputa y disputando las herramientas de transformación. Su literatura de la ruptura no es sólo Pizarnik escribiéndole a Cortázar “Te apruebo políticamente”, años después de haber criticado su politización. Sino que esta poética de Pizarnik que transgrede su propio lenguaje y a las instituciones literarias, ubica referencial y contextualmente el deseo de muerte. El ser, el yo, en esta poética de lo sagrado, cuestiona no a la vida y a la muerte, sino que cuestiona “esta vida que nos dan”: sus personajes y versos se ubican en el espacio de la realidad social-material, y es precisamente ese espacio el que los destroza, el espacio y las relaciones que se generan dentro de él, la cara que muestran la soledad, el abandono, la angustia, el amor, la separación en un mundo ordenado por convenciones sociales, por relojes, por tiempo productivo, por exigencias económicas, en un mundo de seres narcisista

e individualistas, que, como diría Caruso, vuelven a la separación un arma de destrucción. El deseo de muerte se produce en lo social. La poeta se consolida como la exiliada por excelencia de un mundo que, en la representación del lenguaje también, la limita, la hiere. Exiliada del grupo social la poeta intensifica el deseo de muerte y la angustia. Lo que dice esta poética de lo sagrado, *esta poética política desde la intimidad del ser*, es que la poesía es imposible en un mundo como el nuestro. Hay algo del ser cuyo desarrollo es imposible en un mundo que instala la muerte no ya en la naturaleza humana, sino en la vida social, en las relaciones sociales como una forma de *vida*: “Suicidarse es perder la noción de la fatalidad y del destino. No tener más miedo de lo que todavía puede venir o hacerme doler y sufrir. Suicidarse es reconocer que lo peor está ocurriendo ahora. El suicidio es el rechazo rotundo del presente. Por eso pocos neuróticos ansiosos se suicidan están siempre a la espera de un mal mayor. Suicidarse implica la máxima atención y lucidez, decirse ‘esta soy yo, ahora, aquí’. Y saber, también, que no se debe esperar más. Suicidarse es cerrar una puerta, la de la sala de espera” (Pizarnik, 2013: 575). Alejandra Pizarnik eligió la poesía de signo trágico, el proyecto estético que señala los horrores del mundo, uno de ellos, la separación de los sujetos en seres aislados, individuos imposibilitados para comunicarse. Eligió la voz poética del exilio y la desolación, la poeta errante, sin raíces y patria precisas: “Para siempre seguridad de estar de más en el sitio en donde los otros respiran y cumplen con agilidad y ternura sus gustos humanos y sus pacientes creaciones afectivas y materiales. De mí puedo decir que ni duermo ni estoy despierta. Con rabia en la memoria. Con ira e impaciencia por un desenlace menos trágico que mi silencio. Escribo como detrás de una vitrina. La gente me observa, me avergüenza escribir como me avergüenza, en cualquier instante, sentarme en una silla y mirar el cielo. Esta herida no se curará nunca” (Pizarnik, 2013: 483). El reconocimiento de las formas destructivas de ciertos procesos, como el amor: “En un principio fue el amor violento” (Pizarnik, 2013: 491), “si esto es el amor yo pregunto qué es el amor. Ausencia definitiva: como si la lluvia hubiera hablado y dicho: ‘Mierda’” (Pizarnik, 2013: 492). La poesía de Alejandra Pizarnik se inscribe en el conjunto de críticas no militantes que hacen un llamado a que la vida no se vaya, una vez más vuelve la imagen de Car mirando hacia fuera, pensando en que aún hay soluciones mientras Segismunda dice que no, que la vida se ha ido.

Reconoció también al lenguaje, la casa por excelencia de los poetas, como una prisión, sobre todo cuando se escribe de aquellos sentimientos inefables:

Di mejor que sólo puedes escribir sobre lo que no tienes, y ello jamás se presenta de una manera neta y precisa. Una ausencia no es un piano. Un amor imposible no es un idilio campestre. Una ganas

humillantes de reducir todo a cenizas no es un mensaje social que se pueda enunciar con cierta facilidad” (Pizarnik, 2013: 498).

Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera” (Pizarnik, 2013: 519).

Y por supuesto, asumió fielmente el destino trágico de la poesía, el destino trágico del poeta, que la colocó ante la muerte en su literatura. El yo lírico combate, presiente, anuncia y finalmente se refugia en la muerte y ante este sacrificio asistimos a la aniquilación de la belleza, del placer y del goce, a la represión de esos espacios enarbolados por Alejandra. Asistimos a la poesía del derrumbe y la desolación. “Bello sueño de una joven muerta: hacer poemas y después reventar. Las moscas caminan sobre mí y yo no tengo fuerzas para espantarlas, nadie más espantada que yo, más empantanada, con mis hermosos sentimientos y mi fabulosa sensibilidad” (Pizarnik, 2013: 481). Dice su amigo Antonio Requeni (en Bordelois y Piña, 2012: 134):

Alejandra y yo fuimos dos hermanos unidos por comunes hallazgos e ilusiones, a quienes no consiguen separar, con el tiempo, temperamentos o convicciones distintas. Porque en materia de poesía los dos seguimos caminos opuestos. Yo opté por la transparencia expresiva, por la comunicación y el sentimiento – un día Alejandra me dijo, sonriente, que era un sentimental sin remedio, un poeta de otra generación, que moriría aplastado por una lágrima—, mientras ella eligió el camino más arduo y oscuro, el más alucinante y angustioso; el de aquellos poetas abismales que ofrecieron su destino a la poesía y se quemaron en su fuego.

Alejandra Pizarnik no sólo se reconoció en la desolación de Antonin Artaud, en su diario, desde los primeros años exploró esa otra línea, esa otra estructura con la cual se reconoció, la de las mujeres, literatas, poetisas, desoladas, al borde del dolor y la locura, las suicidas. Habla una y otra vez a lo largo de su vida literaria de Virginia Woolf y Alfonsina Storni. Las tres autoras de universos fuertes y de ecos importantes en la literatura Latinoamericana y universal, con diferencias por supuesto, pero las tres mirando el abismo y reconociendo la desolación. ¿Qué puentes se tienden entre estos proyectos literarios? Las mujeres trágicas que deambulan por el universo pizarnikano. Esta línea nos abre puertas para pensar la poética de las mujeres, los universos de la literatura de “las mujeres” que desembocan en el deseo de muerte. Nos abre líneas para pensar también a ese deseo de muerte no sólo producido desde la enfermedad y el desequilibrio emocional sino entendiendo que el deseo de muerte, la enfermedad y el

desequilibrio emocional se producen en lo social y que si algo han marcado estos universos literarios es que la herida la produce la vida, no en abstracto, sino la vida-sistema social.

También queda abierta la línea del judaísmo, sobre todo teniendo en cuenta que la poeta argentina se reconoció en su raíz judía con mayor fuerza hacia mediados de la época, y que desde ahí también resignificó la soledad, el dolor, la tragedia y el exilio. Además de pensar la poesía de Alejandra en la relación con los y las poetas que escribían sobre la muerte en este siglo. La reconfiguración del tema de la muerte, la soledad, la desolación, el dolor, la inefabilidad y la incomunicabilidad en el siglo de la muerte y la destrucción masiva. En un universo que se cierra justo en el momento en que se inicia la época negra para América Latina, las dictaduras, donde se desplegaron las técnicas más atroces de tortura y asesinato.

Finalmente: ya hemos reconocido una y otra vez el choque entre el proyecto estético de Pizarnik y el mundo social. Ya lo hemos analizado. Como también hemos reconocido la relación dialéctica del proyecto pizarnikano y el campo cultural latinoamericano. Un choque por transformación, en un momento importante de re-significación de la narrativa y la poesía, un momento fundante para la literatura y el arte, pues consolidaba al arte latinoamericano, le daba cara e identidad política y construía otra tradición desde la resistencia. Si algo nos enseñó la época de los sesenta en América Latina en el plano de la cultura, es que el arte podía ser un frente de lucha por su capacidad transgresora. Por su dinámica, que en raíz, resiste a la dinámica instaurada por la normatividad y el mercado. Lo que nos enseñaron los y las artistas latinoamericanas es que podía combatirse con distintas armas: la pluma, la pintura, las instalaciones, el teatro, la voz, develando no sólo que el arte y la literatura son espacios en disputa, también son espacios que disputan el terreno de lo social, la construcción de memoria, de historia y de identidades. Que el arte participaba de y en la revolución, del lado de los oprimidos. Esto fue, quizá, lo que la estructura del sentimiento de la época de los sesenta hizo más visible, lo que se gritó desde las filas del arte latinoamericano, aportando, atestiguando, develando, que la idea clásica de la literatura y la poesía como espacios transgresores por señalar el horror, el dolor y la amargura, por cuestionar al ser y subvertir desde las letras los espacios normados y convencionales podía potencializarse, dinamizarse y movilizar al arte y construir posibilidades. Tender el puente hacia la historia de lucha y resistencia, hacia los espectadores, lectores y también movilizarlos, hacerlos partícipes activos. Pues como dice Cortázar (2004: 27) en *El libro de Manuel*: “*un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente.*” Los artistas

latinoamericanos de los sesenta nos mostraron también que la belleza no se contempla, se disputa, se construye y resignifica. Que el poeta no debía ser siempre un sacrificado, una víctima del sistema para mostrar los horrores del mundo, la degradación de la humanidad y la opresión de los dominadores. El poeta podía resistir y luchar y buscar estrategias de transformación a partir de sus versos, que no sólo señalarían la desolación, también señalarían la historia de lucha y de esperanza, aquí, ahora.

Que la poesía no es sólo desesperanza.

REFERENCIAS

- Altamirano, Carlos (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Argentina, Siglo XXI.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, (1997). La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a las Vanguardias*. Buenos Aires, Ariel.
- Artaud, Antonin, (2001). *El teatro y su doble*. Madrid, Edhasa.
- Barthes, Roland (2000). *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI.
- Bataille, George, (2013). *El erotismo*. México, Tusquets.
- Bataille, George, (2007). *Madame Edwarda*. México: Fontomara.
- Beguín, Albert, (1994). *El alma romántica y el sueño*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bernárdez, Aurora y Álvarez, Carles, (2014). *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*. México, Alfaguara.
- Blumenberg, Hans (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Bordelois, Ivonne y Piña, Cristina, comp. (2012), *Pizarnik. Nueva correspondencia*, México, Posdata Editores.
- Bordelois, Ivonne y Piña, Cristina, comp., (2014). *Pizarnik. Nueva correspondencia*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Bordelois, Ivonne, (2014). Ivonne Bordelois habla sobre Alejandra Pizarnik, en *Revista los Inútiles de siempre*, 28 (2), pp. 4-9.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, Pierre (1990). El campo literario. Prerequisitos críticos y principios del método, en *Revista Criterios*, La Habana, no. 25, pp. 20-42.

Bozza, Juan (2001). El peronismo revolucionario. Itinerario y vertientes de la radicalización, 1959-1969 [en línea], *Sociohistórica* (9-10). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2942/pr.2942.pdf

Bretón, André, (2001). *Manifiestos surrealistas*. Buenos Aires, Argonauta.

Castro, Fidel, (2011). *Palabras a los intelectuales*. México, Ocean Sur.

Carrol, Lewis (2014). *Alicia en el país de las maravillas*. México, Punto de Lectura.

Caruso, Igor, (2013). *La separación de los amantes*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Cortázar, Julio, (2004). *El libro de Manuel*. Madrid, Punto de Lectura.

Depetris, Carolina, (2014). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

Depetris, Carolina, (2008). *Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética*. Revista Iberoamericana, 8 (3), pp. 61-76.

Eagleton, Terry, (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica.

Eagleton, Terry, (2006). Particularidades libres en *La estética como ideología*. Madrid, Trotta. Pp. 51-83.

Fondebrider, Jorge, (2010). *La París de los Argentinos*. Buenos Aires, Bajo la luna.

Freud, Sigmund, (2011). Lo siniestro en *Obras completas*. México, Siglo XXI.

Gilman, Claudia, (2013). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Giunta, Andrea, (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Jung, Carl, (1951). *Aion. Contribución a las reflexiones del sí-mismo*. Buenos Aires, Paidós.

Leal, Rine, (1968). *Siete autores en busca de un teatro (problemas del dramaturgo latinoamericano)*. Revista Conjunto (6).

Mallol, Anahi, (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires, Ediciones Simurg.

- Ostrov, Andrea (Editora) (2012). *Alejandra Pizarnik y León Ostrov. Cartas*. Villa María, Eduvim.
- Piña, Cristina, (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra, (2002). *Prosa completa*. Barcelona, Lumen.
- Pizarnik, Alejandra, (2013). *Diarios. Nueva edición de Ana Becciu*. Barcelona, Lumen.
- Pizarnik, Alejandra, (2003). *Diarios*. Buenos Aires, Lumen.
- Pizarnik, Alejandra, (2011). *Poesía completa*. Barcelona, Lumen.
- Sartre, Jean-Paul, (1950). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Editorial Losada.
- Terán, Óscar, (2013). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Venti, Patricia, (2008). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona, Antropos.
- Venti, Patricia, (2007). Alejandra Pizarnik en el contexto argentino, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. España, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>
- Williams, Raymond, (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.
- Zonana, Víctor Gustavo, (1997). Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik. *Revista signos*, 30(41-42). Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071809341997000100008&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-09341997000100008.