

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DE LA ESCRITURA ÍNTIMA A LA OBRA LITERARIA: EL DEVENIR POÉTICO DE LOS DIARIOS DE
ALEJANDRA PIZARNIK

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

YANIN ALCÁNTARA TAPIA

ASESOR:

DRA. WENDY JAQUELINE PHILLIPS RODRÍGUEZ



Facultad de
Filosofía y
Letras

CIUDAD DE MÉXICO, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Pese a mi amor por el estudio, el presente trabajo tuvo orígenes aún más sublimes que el mero gusto de aprender.

A mis amigos y amigas, a mis profesores, a mi Universidad, al Seminario de Escritura Autobiográfica en México siglos XIX y XX, a la Dra. Blanca Estela Treviño y especialmente a mi querida profesora la Dra. Wendy Phillips:

Gracias por haberme ayudado a encontrar mi camino, gracias por todo.

Dedico este trabajo (su contenido, mi esfuerzo y todo mi aprendizaje) a mi madre Sonia y a mis hermanos Bruno y Zeltzin.

Sueño.

*Me dijeron: despierta porque pronto será tarde para abrir los ojos. Quien vea lo que verás no
retorna al lugar de los despiertos.*

*Yo dije: tengo que descender al último fondo.
Me arrastraron a un ámbito negro. Todo empezó a dolerme con un dolor nuevo. En mitad de la
asfixia hice cálculos; serenamente compraré la vigilia y el sueño y dije: Háganme doler si así lo
quieren. Yo tengo que descender al último fondo.*

ALEJANDRA PIZARNIK

*¡La han encontrado!
¿Qué? La Eternidad
Es la mar fundida
Con el sol.*

*Eterna alma mía,
Sé fiel a tu voto
A pesar de la noche solitaria
Y del día encendido.*

ARTHUR RIMBAUD

ÍNDICE

Introducción-----	1
PRIMERA PARTE: LA ESCRITURA Y LA EXPERIENCIA DE ESCRIBIR	
La escritura del diario íntimo-----	5
Hacia una descripción del diario de Alejandra Pizarnik-----	8
La inquietud por lograr la obra-----	14
Mímesis: “La alquimia del verbo” o la mirada sensible del poeta-----	18
El genio creativo, la inspiración y la locura-----	25
El canto-----	29
SEGUNDA PARTE: LAS MANIFESTACIONES POÉTICAS DE UNA VIDA	
ENTREGADA A LA ESCRITURA	
La idea y el poema-----	35
“Desde esta orilla”: el mundo poético de Pizarnik-----	41
La imposibilidad del amor-----	51
El miedo y la mortal necesidad de vivir-----	61
La ardua tarea de excavar en el silencio-----	66
La salvación-----	71
TERCERA PARTE: EL AMOR, LA POESÍA Y LA MUERTE	
“Días contra el ensueño”: la poesía y la (im)posibilidad de vivir (1955-1959) -----	77
Los nombres que regresan (1960-1968) -----	89
Irse en un barco negro (1969-1972) -----	98
Conclusiones-----	114
Bibliografía-----	116

Introducción

Alejandra Pizarnik (1936-1972), poeta argentina, inició su diario a los 18 años (en 1954) y empezó su carrera en las letras al publicar su primer libro de poemas *La tierra más ajena* en 1955, desde entonces la autora escribiría, sin interrupción, hasta 1972, año en el que se quitó la vida. Hasta ahora existen diversos trabajos que analizan detalladamente los aspectos más recurrentes en la obra de la autora así como en su escritura íntima; por mencionar sólo algunos de los más destacados, en *La escritura invisible, el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* de Patricia Venti se habla del discurso autobiográfico en la obra poética de Pizarnik y su filiación literaria con el diario; en su libro, Venti analiza la presencia de complejos y crisis psicológicas, existenciales y sexuales en la escritura de Pizarnik, de su tendencia a la locura, la crisis de identidad, la voz judía, de su “infancia terrible” y de su afición a las anfetaminas y al psicoanálisis¹; otro trabajo importante dedicado a Pizarnik, titulado *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik* de Ana María Rodríguez Francia, toca el tema de su suicidio, de la presencia del tema de la muerte en su obra y del sujeto escindido². En otras palabras, toda una gama de aspectos personales de la autora ha sido explorada y comentada desde perspectivas psicoanalíticas, semánticas, filosóficas y literarias; el hecho de que la intimidad de la autora (llámesele “vida privada”, “asuntos personales”, etc.) forme parte de los estudios mencionados no es fortuito:

En el caso de Pizarnik ha ocurrido un fenómeno conocido —no olvidemos a Rimbaud, Artaud, Hölderlin— en la literatura: envolver la figura literaria en un halo de genialidad precoz, cuya vida está impregnada de locura y desenfreno. La mayoría de los estudios que se han realizado de su obra están contaminados por la idealización de la «poeta maldita» y la visión errónea de concebir vida-literatura como dos caras de una misma moneda³.

Por lo tanto, es perfectamente comprensible que existan estudios en los cuales se analiza la relación vida-obra que dio origen a la “figura literaria” de Alejandra Pizarnik. La obra poética de la poeta argentina presenta un sólido arraigo a la escritura del diario, la cual (para Pizarnik) significaba una manera de autoexploración del yo, esto es, una forma

¹ Patricia Venti, *La escritura invisible, el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos, España, 2008.

² Ana María Rodríguez Francia, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*, Corregidor, Argentina, 2003.

³ P. Venti, *op. cit.* p. 161.

de expresión literaria a partir de la reflexión existencial. Si bien la autora manifestó su labor literaria en distintos géneros como la poesía, la prosa, el diario y el ensayo, este estudio analiza fragmentos del diario y su filiación literaria respecto a la obra poética, esto con el único fin de destacar la relación que existe entre estos dos tipos de escritura al nivel de la conciencia creadora de la poeta. El diario de Pizarnik está comprometido con su poesía en tanto que se trata de una escritura paralela a la producción artística, el diario es, pues, una forma distinta de plantear las inquietudes que también aparecen en su obra poética. El objetivo de este trabajo es, pues, ofrecer una lectura quizá más próxima al pensamiento de la autora, permitiendo una cercanía a su obra para observar la configuración única y excepcional de su estilo.

En el análisis que presento a continuación, me ciono a la filiación literaria del diario de Pizarnik y a la filiación autobiográfica de su obra poética. Indagando en sus diarios, observando detenidamente su propio proceso de escritura, podrá apreciarse en qué medida aquellas ideas expresadas en sus diarios respecto a sus miedos y angustias, conforman, junto con su obra poética, todo un universo de significados que se complementan entre sí, otorgando una posibilidad más en la interpretación de su obra poética. Precisamente, la “crítica genética” se interesa por exhibir y estudiar documentos autobiográficos y su relación literaria con el texto impreso para, posteriormente, vislumbrar cierto proceso de producción de sentido entre lo que en esta rama de la edición crítica se denomina “texto” y “pre-texto”. Esta tesis pretende aproximar la escritura de los diarios (pre-textos) con la obra poética de la autora considerada como el “texto” (ya que es posible vislumbrar un procedimiento de escritura así como las circunstancias que la originaron) para así determinar la creación de un sentido y la transformación de éste en poesía. La escritura autobiográfica, en Pizarnik, significa una variación de géneros y también un mismo deseo de escribir en constante movimiento que fluctúa, se transforma y finalmente toma tierra; de allí que en los diarios de la autora sea posible encontrar numerosos pasajes cuya lectura invita a considerarlos como la expresión de una perspectiva enteramente poética.

Dado que, en el caso de Pizarnik, podría hablarse de una estética de la fragmentación, la cual comporta un estilo o forma especial de expresión literaria, el presente trabajo comprende la escritura íntima y la obra de la autora que parten del año 1955 y concluyen en 1972, por ello, está estructurado de la siguiente manera: en la Primera Parte se da una introducción a las características del diario íntimo como escritura autobiográfica, lo que se ha dicho a lo largo de un amplio panorama de discusión en el tema; se indaga, pues, en las características que componen el diario de Pizarnik, los móviles que impulsaron a la escritora a redactarlo y el pensamiento que en él se expone para observar con detención cómo desde el punto de vista de la autora la actividad literaria se funde con su propia vida haciendo que sus poemas representen las múltiples consecuencias de la herida fundamental que movilizó su quehacer literario. La Segunda Parte se ocupa de hacer coincidir esa relación entre el palpar del poema y el latido de la escritura íntima que en el caso de Alejandra Pizarnik constituye —ya se verá en qué sentido— una manera de improvisar, un peldaño anterior a la concepción de la obra artística. Esta Segunda Parte se dedica a analizar sólo algunas aproximaciones poéticas que existen entre la poesía y el pensamiento que puede extraerse del diario, para lograrlo he realizado una selección cuidadosa de los poemas que mejor ejemplifican los aspectos más recurrentes en su poesía (acaso los más evidentes como el tema de la conciencia atrapada en un umbral entre la lucidez y la locura, la imposibilidad del amor, el miedo, el silencio y la poesía como salvación) y para ello, me he valido de ejemplos recogidos en su obra poética y autobiográfica que abarca de 1955 a 1972. Estas dos primeras partes no siguen ningún tipo de orden cronológico, pues, dado el carácter fragmentario de la escritura en cuestión, es posible apreciar un flujo de ideas que atiende a un ciclo en donde todas éstas se repiten y se corresponden entre sí, conformando un solo universo de conceptos y significados, por esta razón, en la Tercera Parte, he dividido en tres etapas la escritura de Pizarnik con el fin de contemplar un recorrido y un progreso a lo largo de tres fases: una etapa inicial, que comprende de 1955 a 1959, pues, a mi modo de ver, estos primeros años del desarrollo de Pizarnik como escritora dan cuenta de la gestación de su estilo propio; una intermedia, que abarca de 1960 a 1968, lapso en el cual se inserta la

estancia de la autora en París y su consecuente crecimiento como poeta con la publicación de tres de sus más importantes obras, me refiero a *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de locura* (1968); y una final, que considera sus últimos años de vida antes de su suicidio y muestra los cambios que sufrió su escritura y su relación con el lenguaje, aquí, junto con las reflexiones filosóficas de Maurice Blanchot, se intentará puntualizar un trayecto y sus efectos en la creación literaria.

Sabido es que el arte en general es *indecible*, indiscutiblemente proteiforme y en la mayoría de los casos admite muchísimas posibilidades de análisis. La estructura y la metodología del presente trabajo tienen en cuenta esa certeza: este análisis no pretende ser otra cosa que un humilde hilo prontuario dentro de un laberinto inagotable.

1. La escritura y la experiencia de escribir

La escritura del diario íntimo

La literatura, como sabemos, pertenece al ámbito de lo público. La obra depende de un escritor y de otros medios que la hacen posible. Desde el momento en el que el libro está escrito, aquello que era tan profundo y tan propio del artista, pasa a ser también inteligible para otro, quien se convierte en lector cuando acepta el pacto con absoluta aquiescencia. No obstante, todo esto es obvio. Pero, ¿qué es un autor y qué es una obra? Maurice Blanchot ofrece la siguiente aproximación:

[Un] autor ve que los demás se interesan en su obra, pero el interés que les merece es un interés distinto del que había hecho de ella la pura traducción de sí mismo y ese interés distinto cambia la obra, la transforma en algo en donde él no reconoce la perfección primera [...] él sólo existe en su obra, pero la obra sólo existe cuando es esa realidad pública, extraña, hecha y deshecha por el choque de las realidades. Así, él se encuentra en la obra, pero la obra en sí desaparece [...] Si es necesario proteger en ella el esplendor del yo puro, ¿por qué hacerla pasar al exterior, realizarla en palabras que son las de todos?¹

Dentro de la relación autor-obra-lector se asoman otros aspectos complejos, por ejemplo, también cabe preguntarse ¿a qué está sujeta la voluntad de escribir de un autor? El acto de escritura se ve a simple vista como algo natural (la gente escribe por muchas razones que está de más enumerar porque aquí eso no interesa), la pregunta en esta meditación sería más bien ¿qué define el límite entre escritura ordinaria y escritura literaria? Es justo en este punto donde se inserta la relevancia de aquellos manuscritos como cartas, diarios, bitácoras, etc. que son espacios de escritura en donde los escritores plasman una suerte de elementos de su vida particularmente íntimos. En el caso de las epístolas reconocemos su intención comunicativa y en ella, cierto valor literario; pero en el caso del diario íntimo—y aquí íntimo es una palabra clave— la comunicación está escindida en sí misma, es aquel lugar donde un autor escribe aquellos aspectos de su vida que merecen un esfuerzo de transcripción y que, a menudo, son ideas que fueron fijadas “al vuelo”. El diario íntimo, como su nombre lo dice, surge como un medio de

¹ Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 18-19.

autoconocimiento y su estructura fragmentaria corresponde a su propio ritmo de escritura, en otras palabras, el diario es, esencialmente, un manuscrito; esta característica lo diferencia de las memorias y de la autobiografía. Mientras que estos dos géneros se escriben pensados ya como una obra sujeta a la publicación, la escritura del diario está destinada (en primera instancia) a quien la escribe, quien redacta un diario íntimo se convierte a sí mismo en examinador de su propio comportamiento, en su único lector:

El auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para el uso de quien lo escribe. En razón de la estricta identidad entre autor y lector, carece precisamente de la condición más universal de toda Literatura: el ámbito público de la comunicación. Como palabra escrita, el auténtico diario es lo contrario de la Literatura en cuanto tal².

El escritor que acude al recurso del diario se constituye a sí mismo como sujeto en tanto que su individualidad se fija en el lenguaje con el rigor de lo privado, le cede a ese espacio de escritura lo que no era sino para sí —de esta forma San Agustín le cede todo de sí mismo a Dios en sus *Confesiones*—; el diario es, en principio, un memorial donde el escritor no está sometido a la intención de crear una obra de arte, concebida como un todo, como una unidad (aunque posea las características expresivas de una obra literaria, dicho sea de paso). En el diario la escritura fluye libre y la fragmentación del día con día, en esta labor de introspección del ser a través de la cual se marca el ritmo cotidiano de la existencia, dispara su visión hacia la incertidumbre angustiosa de un futuro no objetivo: la escritura del diario se sitúa tan cerca del “presente” que cada día constituye una pequeña unidad. La fragmentación y su carácter de escritura privada, dan lugar a un tipo de producción textual que posee un tono particularmente, digamos, “liberado” de todo compromiso de tipo social y estructural, aunque no siempre literario.

La escritura del diario es inmediata, fija la ingravidez del pensamiento a través de la palabra escrita, es el espacio de escritura en donde se establece la esencia de la vida día tras día, las pequeñas trascendencias personales de la cotidianidad, es decir, todo aquello que merezca la pena ser fijado mediante la escritura. Por ello los diarios son, para el investigador de literatura, un material fundamental en el cual nos encontramos de frente

² Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público” en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4, 1998, p. 116.

con la intimidad de una persona³ y la inteligencia reflexiva de un artista, sus propias normas estéticas, etc.

Ahora bien, en el diario de ciertos autores se hace presente una ambivalencia particular, pues desde esta perspectiva el diario no es solamente una documentación del “yo”, sino también una escritura con valor literario. Si el diario es una escritura de la vida ordinaria y cotidiana, ¿por qué fijarla a través de un lenguaje tan cuidadosamente organizado? ¿En qué momento esta cotidianidad se vuelve algo trascendente digno de escribirse en un lenguaje que no tiene nada de usual? La utilidad expresiva del diario, apunta Hans Rudolf Picard: “consiste en que la conciencia transmite su captación de la realidad [...] como si tal fuera de suyo lenguaje y no literatura”⁴. El diario íntimo podría verse como la improvisación de un músico, lo que es tan suyo como una pieza unificada, pero que el autor deja en el umbral como sin querer dar el paso hacia ese lugar donde la creación resulta una obra⁵. De este modo, la relación que el escritor crea entre la palabra escrita y su propia vida, hace que su visión íntima del mundo afecte la percepción objetiva que tiene de él, pues su vida se ha vuelto palabra en una escritura que está entregada a su propia autonomía, a esa independencia que le confiere lo privado y lo que tiene de confesionario el diario; entonces la libertad que propicia esta escritura, su deslinde del *opus*, estrictamente no la contrapone a la obra literaria, de hecho puede llegar a formar parte del proceso de creación. La escritura del diario íntimo es un diálogo consigo mismo, y lo que tenga de literario o no esta escritura (tomando en cuenta su motivación primigenia) queda del lado de lo privado hasta que éste sea publicado:

D’inscription de la trace de l’idée-événement en écritures obsessives, provisionnelles et initialisatrices, le journal, sans aucun doute, est un lieu propice à l’effervescence inventive.

³ En tanto que en este tipo de textos se encuentra una gran cantidad de contenido de índole personal, es decir, sus relaciones interpersonales, sus opiniones sobre otros artistas, su círculo social, los lugares que solía frecuentar, sus costumbres, etc.

⁴ Hans Rudolf Picard, *op. cit.* p. 122.

⁵ Es importante mencionar que la creación artística está sujeta al ingenio, así como a la sensibilidad. Cuando un artista improvisa o ensaya aquello que busca formalizar en una obra, no está simplemente localizando los aspectos y motivos que quiere integrar en su creación, antes que nada existe una conciencia de que tal momento (el del ensayo) es *anterior* a toda realización formal. Por lo tanto, se trata de una creación informal, es decir, imprecisa, no determinada, mas no por ello espuria. La improvisación, respecto a la obra, será siempre un momento *anterior* a la concepción de ésta, será parte de ella.

Parce que le journal est un lieu d'écriture où tout peut s'inscrire mais où rien n'est irrévocable, il est un espace libérateur où l'on peut se laisser aller, sans frein, à l'infini des possibles⁶.

La hoja en blanco de un diario suscita una libertad única y diferente de cualquier otro espacio de escritura, los límites de la creación literaria se desvanecen y el objeto o principal motivo de escritura se ve, por el contrario, sometido por esa libertad, porque el que escribe su diario adopta el papel de lector y vigila constantemente su escritura. De esta forma, el escritor que redacta un diario confirma que no puede huir de sus aptitudes literarias y lo que ahora leemos como el *Diario* de un escritor famoso pasa a formar parte de su obra pero eso sí, siempre con la diferencia clara de que no se trata de una obra literaria preconcebida como las demás. El diario presenta, de cierto modo, la conciencia literaria subrepticia de la obra de un autor.

El proceso editorial, en gran medida, nos hace llegar un material distinto respecto del texto original, empero es importante también considerar que el manuscrito del diario de un escritor famoso, con tales características, se convierte en material de edición y por lo tanto es de rigor su paso por todo el proceso de cualquier texto con fines literarios si quiere hacerse de él un libro publicable. La edición hace del manuscrito una obra, pues nos muestra la unidad de una escritura fragmentada en donde se encuentra no solamente la intimidad de un ser humano sino también la sagacidad creadora de un artista.

Hacia una descripción del diario de Alejandra Pizarnik

El hecho de que el diario, al pasar por un proceso editorial, se convierta en libro, en material de lectura y de análisis, constata cierta conducta por parte del escritor, da cuenta de un hábito de escritura caracterizado por la fragmentación del día con día que ahora se

⁶ “En cuanto a la inscripción del trayecto de una idea o acontecimiento en escrituras obsesivas, provisionales e iniciales, el diario, sin duda alguna, es un lugar propicio para la efervescencia inventiva. El diario es un lugar de escritura donde todo puede inscribirse, pero donde nada es irrevocable; es un espacio liberador, donde el escritor se deja llevar sin freno al infinito de las posibilidades.”, Françoise Simonet-Tenant, « Le journal personnel comme dossier génétique » *Genesis*, núm. 32, 2011, p.18, en <http://genesis.revues.org//425> [Consultado el 2 de julio de 2013] Esta traducción y las siguientes son mías.

presenta como integral, esto revela a su vez un rasgo importante. El diarista no tiene un objetivo fijo, su hábito de escribir fluye incesantemente como lo hace el tiempo. Escribir un diario es como ir atrapando la irreversibilidad del acontecimiento sin vislumbrar un fin. Es un punto de partida sin meta. Los diarios de Pizarnik tienen una historia especial. Si bien la autora tenía la clara pretensión de publicar sus cuadernos algún día, también habla de cierta idea de privacidad: “no se puede o es casi imposible escribir un «diario» con la intención *a priori*, de publicarlo”⁷, este detalle afirma una característica importante respecto a todo aquello que podamos leer en estos diarios, Pizarnik habla de intimidad en un sentido estricto que tiene que ver con el carácter privado que tiene esta escritura, para la poeta, la práctica del diario es una escritura confesional pero sin un interlocutor que, a su vez, suscita un contacto intersubjetivo con una intimidad que se dedica a su propia singularidad:

Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy yo puesto que yo a mí no me hablo ni me escribo ni tengo el menor interés en hacerlo. [...] Si yo escribiera para mí, en amistad con mi delirio, no escribiría, pues si por algo escribo es para que alguien me salve de mí. (Por eso grito desde el balcón y las imágenes de mis poemas son mis hábitos desgarrados o mis ojos peligrosos que yo no puedo ver)⁸.

Para la autora escribir es un medio que la ayudará a “salvarse” de sí misma, la complejidad de estas palabras reside en los aspectos que impulsan su escritura: mientras que el diario funge como un sitio para meditaciones ligadas a los acontecimientos habituales de orden personal, donde un “yo” produce un texto a partir de sí mismo: “El vacío. Apollinaire aconsejaba para vencer el vacío escribir una palabra luego otra y otra hasta que se llene”⁹, el poema es ese vacío elevado a las posibilidades que ofrece el lenguaje de la literatura, el lenguaje poético, como bien explica Pizarnik en este pasaje de su diario: “Oye Alejandra, niña triste de la ciudad: acá van tus poemas, esos trozos condensados de tu angustia, que tú has decidido historiar”¹⁰; sin embargo estos límites son relativos si se considera que la voluntad de escribir es sólo una. Respecto a esta

⁷ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2003, p.123 (Miércoles 30 de abril de 1958) [Las fechas de cada entrada del diario aparecerán tal y como se encuentran en la obra citada].

⁸ *Ibid.* p. 249 (Lunes 30 de julio, 1962).

⁹ *Ibid.* p. 27 (27 de junio de 1955).

¹⁰ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 75 (2 de febrero de 1956).

compleja característica de la escritura íntima de Pizarnik, Isaura Contreras Ríos hace esta interesante reflexión: “Cada entrada del diario es una reelaboración ensayística sobre un cuestionamiento poético o narrativo que deliberadamente se interioriza; del mismo modo en que el padecimiento de una situación personal es sólo un medio para gestar la obra”¹¹. Cuando los móviles que impulsan la escritura se relacionan tan estrechamente con una posibilidad de “salvarse” que también se traduce en una posibilidad de vivir: “¿Posibilidades de vivir? 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”¹², entonces la vida misma y la voluntad de escribir afectan directamente a la escritura pues ésta se enriquece con el vacío que genera la consciencia que tiene la autora de sí misma y de su papel en la vida. En este fragmento de su diario se puede apreciar la suma importancia que tenía para ella escribir: “Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y este cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado rostro dicen que quizás no todo esté perdido. ¡Quizás haya aún algo por salvar! ¿Qué? ¡Preguntas! ¡Tu alma, Alejandra, tu alma!”¹³. De cierta forma, Pizarnik muestra un temperamento de lucha respecto a las dificultades que hay entre la realidad objetiva y el lenguaje. Esto es evidente al tratarse de la escritura del diario que, como ya se dijo, es una práctica de escritura con base en la vida cotidiana, no obstante, esta dificultad no significaría el mayor problema si la autora no conociera tan bien su compleja situación: “Nada peor que buscar sobre qué escribir. Mejor escribir sobre lo que puedo, es decir, sobre mí, para un día llegar a escribir sobre lo que quiero”¹⁴. La autora está consciente de que su propia posición es ya un conflicto pues escribe atraída hacia una meta indeterminada, cree que eludiéndose a sí misma logrará su anhelo, rodea el contorno de su deseo, pero nunca accede realmente a él. Sin duda esta postura puede explicarse como una característica propia del diario y la libertad que propicia, sin embargo, Pizarnik habla de escribir en el sentido de producir una obra literaria: “*Escribir*

¹¹ Isaura Contreras Ríos, “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik”, en *Escrituras al margen, ensayos críticos sobre literatura y cultura hispanoamericanos*, Universidad de Guanajuato, México, 2013, p. 27.

¹² *Ibid.* p. 95 (Miércoles 11 de diciembre de 1957).

¹³ *Ibid.* p. 41.

¹⁴ *Ibid.* p. 232.

un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada en donde guarecerme"¹⁵. Sabemos que en el diario íntimo, para que la comunicación tenga lugar, es necesario que quien escriba se convierta en su propio lector; pero para Pizarnik esta certeza resulta una evasión de sí misma, lo cual constata que la relación que hay entre la autora y el lenguaje no es ya una mera vía de referencialidad desligada de las preocupaciones literarias como podríamos pensar, sino que pretende ser un conducto directo hacia su objeto motivador: su deseo de escribir un libro que llene su vacío y le otorgue la posibilidad de vivir: "[en el diario de Pizarnik] hay, en apariencia, una exacerbación del yo, un arrebató en la misma construcción estilística: aquí el dolor, la herida y la carencia, buscan una explicación en sí mismos, en el ser trágico del autor, donde la escritura opera más como medio de salvación"¹⁶. Aquí el diario comienza a tener sus efectos más profundos. La práctica de escribir se hace también una manera de conjurar un deseo trascendental, es el despliegue de una inquietud en permanente pulsación. Como escribir es una batalla contra el lenguaje, éste ha perdido su utilidad comunicativa de discurso retórico—en lo tocante a lo cotidiano— y ha adquirido las propiedades del objeto mismo de su razón de ser:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño¹⁷.

El hecho de que su diario esté plagado de este tipo de pasajes con tono a angustia y pesadumbre respecto al lenguaje, tiene su origen en la función que tiene el diario para Pizarnik; clasificando el tipo de entradas que hay en este espacio de escritura, la autora ha introducido en él una suerte de elucubraciones artísticas, confesiones de corte existencial y fragmentos de improvisaciones poéticas. Un diario con estas características constituye un lugar de ensayo para su autor:

¹⁵ *Ibid.* p. 275 (28 de septiembre de 1962) [Las cursivas son de la autora].

¹⁶ Isaura Contreras Ríos, *op. cit.* p. 29.

¹⁷ *Ibid.* p. 326 (Domingo 24 de febrero de 1963) [El subrayado es mío].

Para muchos escritores, [...] el diario tenía dos misiones: por una parte, superar una autoconciencia deficitaria y, por otra, y de un modo muy especial, servir de interlocutor al futuro novelista y ofrecerle la posibilidad de escribir hasta tanto no encontrara fuerzas para escribir una novela. Un diario de este tipo es el taller de escritor¹⁸.

En términos amplios el diario de Pizarnik podría leerse como un objeto repleto de elementos diversos, no obstante, esta polivalencia se dirige siempre hacia un fin unívoco: lograr la unidad, la obra, en palabras de Ana Becció: “en Pizarnik, la idea de escribir un diario como un relato de «vida» está prácticamente ausente. A partir de 1955 el diario es el lugar de aprendizaje y de trabajo por excelencia. Le sirve para aprender a escribir y crearse los medios literarios para su *devenir* lenguaje”¹⁹. El diario de Alejandra Pizarnik, a pesar de su fragmentación, revela distintos momentos en los cuales es posible rastrear, aunque de manera dispersa, una idea integral. En este compendio de ideas que oscilan entre el deseo de alcanzar la unidad en una obra, de escribir prosa y no poemas, y la necesidad de alcanzar un medio hacia una posibilidad de vivir²⁰, acredita que para la autora el rol del diario va más allá del simple placer de la autoconfesión. Su diario es también una etapa de ensayo previo a la obra deseada. Pero la génesis efectiva toma su lugar en un soporte distinto del diario. De manera que es el soporte lo que diferencia la escritura del diario de la producción poética, y sin embargo en la producción textual de Pizarnik puede observarse que, al emprender su propia estructuración redaccional, estos dos espacios de escritura no se encuentran distanciados por sus respectivas funciones o intenciones específicas: a menudo el flujo creativo se impone y pasa sobre el soporte:

[...] le journal va être, selon le vocabulaire qu’il plaira d’employer, un avant-texte, un élément de dossier génétique d’une œuvre *autre que lui*. Il participe, comme acteur et/ou témoin, à un travail de création dont il n’est pas le but. Il ne sera donc pas l’objet de l’étude génétique, même si la question de sa propre production peut, dans le cadre de telles études, se poser. Il n’en sera que le moyen²¹.

¹⁸ Hans Rudolf Picard, *op. cit.* p. 120.

¹⁹ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 10.

²⁰ Ya que Pizarnik no puede vivir sin escribir: “Escribir y escribir. Siento un placer casi morboso al escribir estas sensaciones. Por nada del mundo quisiera estar en otra parte ni en otro ser” A. Pizarnik, *op. cit.* p. 29. (1 de julio de 1955).

²¹ “[...] el diario será, según el vocabulario que se desee emplear, un «pre-texto», un elemento de material genético de una obra *distinta de él*. El diario participa como actor y/o como testigo de un trabajo de creación cuyo objetivo es diferente y no él mismo, y entonces no será ya únicamente un objeto de estudio genético (aunque pueda plantearse la pregunta de su propia producción en el marco de tales estudios), sino que será

Pero, ¿de dónde surge esta indiferencia? Las razones que impulsan la escritura de la autora, como ya se ha visto, son complejas y subjetivas, escribe para rehuir al vacío, a la dispersión, para circundar el acceso a la obra que le servirá de morada:

Curioso: sé «interrogar» en poesía. No lo sé en prosa. Quiero decir: sé estudiar un poema breve, naturalmente. Cuando se trata de prosa entro en la confusión. Pero podría empezar con cuentos muy breves. No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este —digamos— «diario»?²²

El hecho de que escribir sea para ella una pretensión ligada a su propia existencia habla ya de una necesidad más profunda. Pizarnik quiere alcanzar la obra, lo cual le dará una “morada” en la cual guarecerse, ¿de qué? De su imposibilidad de vivir. Es curioso que la literatura esté hasta este punto involucrada con su propia vida, de hecho es casi contradictorio pues el arte no puede salvaguardar su relación con ella. Lejos de eso, la literatura, que implica un modo particular de pensar el mundo, lo transforma sometiéndolo a sus propias reglas estéticas. En este sentido, el diario estaría jugando un papel particular con relación a las pretensiones de lograr su deseado libro:

Tal vez sea sorprendente que a partir del momento en que la obra se convierte en búsqueda del arte, en literatura, el escritor siente cada vez más la necesidad de conservar una relación consigo. [...] El diario no es esencialmente confesión, relato de sí mismo. Es un Memorial. ¿Qué debe recordar el escritor? Debe recordarse a sí mismo, al que es cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad. Pero el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir²³.

Pizarnik muestra una actitud en su hábito de escribir que merece ser analizada. La cotidianidad de su vida íntima es ahora objeto de estudio y por ende, de una mirada contempladora que mira con un sentido estético. La relación conflictiva que hay entre el lenguaje y Pizarnik encuentra su sitio no solamente en la poesía sino también en el diario. Esta afirmación podría poner en riesgo el límite que distingue la escritura del diario y la creación poética; de hecho, para la autora el diario es también un espacio literario que bien podría ser su anhelada “morada”, pero no lo es. El diario para ella es más bien la

el medio, el vehículo”, Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d’une pratique », *Genesis*, núm. 32, 2011, p. 29, en <http://genesis.revues.org/310> [Consultado el 2 de julio de 2013].

²² A. Pizarnik, *op. cit.* p. 368 (Domingo 21 de junio de 1968).

²³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós Básica, Barcelona, 1992, p. 22.

acechanza de ese libro del cual su vida depende. Mientras escribe el diario cree aproximarse a la obra y en este avanzar hacia un fin todavía sin forma concreta—pues este libro es solamente una idea aún abstracta y vivir a través de un libro es imposible—va dejando detrás un rastro de poemas de los cuales el diario es una etapa pre-redaccional. Podría entonces decirse que el diario es una especie de “pre-texto” del “texto” que es su producción poética:

Es la disociación que viene galopando en sus tijeras bajo el cinto, dispuestas a cortar inexorablemente el desmayado hilo que me enlaza a la cordura. Es la disociación galopando un caballo blanco —el manto flotante ornado de recuerdos prenatales— que otea el punto más sensible de mi ser de manera de realizar la aniquilación completa. ¿Luchará la triste muchacha o cerrará sus ojos dolidos y se dejará ir lentamente hacia las tinieblas? Sabido es que la salvación exige sólo el interés. Sí, se salvará por ahora: he aquí un poema dando aletazos en el aire²⁴.

Evidentemente, para la autora el verbo “escribir” significa una acción muy específica, para tratar de comprender tal significado resulta complicado divorciar a la persona humana de la experiencia poética que expresa pues la poesía, así como la escritura íntima, se encuentran unidas por el lazo de una misma intención, como podrá apreciarse en el siguiente apartado.

La inquietud por lograr la obra

La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, el blanco y el negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

—Roland Barthes

Como ya se vio en el apartado anterior, la única posibilidad de vivir que Alejandra Pizarnik concibe es a través de la literatura, y para ello quiere su propia obra, una morada hecha a su medida. Esta persecución es ya una entrega a la búsqueda de una obra de arte, pues para Pizarnik sólo la literatura es capaz de “salvarla”. Como su meta es conseguir una morada en la que pueda vivir, su objetivo sólo se hace patente a costa de la relación tan

²⁴ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 93 (Sábado 8 de diciembre de 1957).

cercana que hay entre su vida y su necesidad de escribir: vivir es igual a amar; y amar, que es plenitud, encuentra su opuesto en el vacío:

Pero sé que mi única posibilidad de salvación consiste en aceptar con naturalidad esta carencia afectiva.

Mi única posibilidad de salvación, sí. Ahora comprendo absolutamente que jamás mi amor se verá correspondido, que hasta hoy me sustentaba alguna esperanza absurda e infantil, sin fundamento alguno en la realidad. [...] podría repetir los viejos argumentos científicos respecto de los orígenes de mi sentimiento amoroso. Pero es como en la poesía. Palabras, palabras... El amor es otra cosa. Y no me importa que maltraten el mío ni que lo castiguen con la indiferencia más extrema. Yo sé que es real, yo sé que existe y me duele más que mi vida, o igual, porque es mi vida. Lo mismo que la poesía [...]. Sobre tanto dolor, sobre tantas ganas de morir y de no sufrir más el peso de este amor, he de reconstruirme. Con humildad y silencio²⁵.

Ahora bien, esta persecución no está dirigida hacia un fin concreto, y el testimonio de esta angustia que la autora trazó en su diario es una angustia de palabras: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura”²⁶. El sujeto que sufre es tan real como el mismo dolor que siente, sí, pero el testimonio, su único soporte ajeno a la misma Alejandra Pizarnik, es un testimonio por escrito, estamos frente a un sujeto textual o, para decirlo de otro modo: una identidad materializada lingüísticamente. De esta forma, el “yo” desdoblado de la escritura íntima se ha vuelto alguien que quiere vivir a través de un libro, bajo este movimiento, la escritura queda determinada a través de una entidad que escribe para desaparecer por sí misma. La facilidad con la cual la autora le cede su propia identidad a la escritura habla de que el lenguaje es algo más para ella, según Blanchot, esto ocurre porque

El escritor que escribe una obra se suprime en esa obra y se afirma en ella. Si la escribió para deshacerse de sí mismo, resulta que esa obra lo compromete consigo y lo devuelve a sí, y si la escribe para manifestarse y vivir en ella, ve que lo que ha hecho es nada, que la obra más grande no vale el acto más insignificante y que lo condena a una existencia que no es la suya y a una vida que no es vida²⁷.

²⁵ A. Pizarnik, *op. cit.* p.102-103 (Domingo 2 de febrero de 1958).

²⁶ *Ibid.* p. 200 (11 de abril de 1961).

²⁷ M. Blanchot, *op. cit.* p.72.

El diario no es aún la obra, sin embargo Pizarnik, entregada de lleno a un objetivo indefinido, ha hecho de su propia vida un trabajo literario sin fin. En primer lugar porque la redacción de su diario es el testimonio de una idea abstracta del libro que no consigue salir y entonces este avanzar hacia lo incierto absorbe su tiempo y su vida; y en segundo, porque su relación con la literatura es absoluta:

No sé qué extraño proyecto tienen algunos de mis yos que están haciendo tentativas para desasirme absolutamente de la amistad y de la comunicación. Siento desde mi sangre que no quiero ver a nadie, ni conversar con nadie, y que nada me importa salvo el aprender a interesarme obsesivamente por la literatura. Yo sé que esto es locura. Yo sé que es un atentado a mi vida. Yo sé muy bien. Pero estoy ciega y muda para todo, como si tuviera algodón en las venas, como si me hubiera tragado nieve. No sé qué es pero el humor desapareció, el deseo de salir, trascenderme. Nada sino yo, este yo que muerde. Estoy cansada de mi yo. Ahora comprendo mi horrible, mi tenebroso amor a mi yo²⁸.

Este miedo de preferir la literatura a la vida constata que Pizarnik presiente una especie de peligro en donde se está jugando la estabilidad o borradura de su propia identidad. Su actividad de escribir efectúa en un solo movimiento la afirmación del “yo” que se dispone a perderse: “Si pudiera tomar nota de mí misma todos los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo, no me escucho, me odio y si pudiera divorciarme de mí no lo dudaría y me iría”²⁹. La pérdida del sujeto, que en estos términos se relaciona con una entrega total a la literatura, está a su vez ligada a la insatisfacción, a una escritura dirigida por una búsqueda indefinidamente prolongada. Recordemos que Pizarnik desea un libro como morada en donde poder vivir, quiere una obra que represente la unidad y no fragmentos. El hecho de que avance sin poder alcanzar su libro es lo que genera toda esta dispersión en la cual, sin embargo, es posible encontrar una serie de puntos que se relacionan todos entre sí, pues

L’observation minutieuse et la mise en évidence des relations entre les informations contenues dans les documents qui composent le dossier de genèse d’un artiste permettent au généticien d’observer certains nœuds du réseau en construction. En d’autres termes, cette recherche nous amène à quelques-uns des principes directeurs et aux procédés créatifs de cet artiste. Ceux-ci peuvent être liés à sa vision de l’art à ses

²⁸ A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 104 (Miércoles 12 de febrero de 1958).

²⁹ *Ibid*, p. 196 (8 de marzo de 1961).

réceptions ou encore à sa manière de travailler la matière première, révélées par le choix de tel ou tel moyen technique³⁰.

En efecto, dentro de todo este ir y venir alrededor de temas como el amor imposible, el vacío, el exilio, la muerte, etc. se asoma cierta tendencia a volver siempre a lo abstracto, a las figuras que exceden la medida de la óptica y que sin embargo, encuentran un sitio en el lenguaje. Esta inclinación revela el proceder creativo de la autora, habla de una preferencia por ciertos aspectos y, asimismo, por un soporte en particular para éstos: el poema. Por otro lado, es preciso no perder de vista que, ante todo, la obra es el fin último y mientras ésta llega, Pizarnik hace elucubraciones por escrito respecto a su “morada”:

Pensando sobre la obra literaria. Lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido a (supongamos, Andrea). Es decir; no serían cartas ni un diario común. Podría estar dividido en tres partes. Una dedicada al amor, la otra a la angustia, la tercera a *Mon dieu!* Acá ya sería cuestión de resolverse: o captar al mundo o rechazarlo.

¡No! no podré realizarlo debido a mi heart with two faces. (Hoy lo acepto, mañana lo rechazo). Sería cuestión de escribirlo todo en una noche. ¡Imposible! (Seguiremos haciendo poemas)³¹.

Este fragmento de su diario presenta una reflexión precisa que revela uno de los impedimentos para la realización de esa obra. Ésta, que depende de un solo momento, exige que este instante dure lo suficiente como para que pueda ser escrita; pero lamentablemente no es así, y la intensidad de la “idea fulgurante”³² dura apenas lo justo

³⁰“La observación minuciosa y la puesta en evidencia de las relaciones entre los tipos de vínculos que conforman toda la información contenida en los documentos que componen el material de génesis de un artista, permite al genetista investigador identificar ciertos nodos de la red de ideas en construcción. En otros términos, esta búsqueda nos acerca a algunos de los principios que dirigen los procedimientos creativos del artista. Éstos pueden estar ligados a su visión del arte, a sus percepciones e incluso, a su manera de trabajar la materia prima en tal o cual medio técnico.”, Cecilia Almeida Salles, “Réseaux de la création : construction de l’œuvre d’art”, *Genesis*, núm.30, 2010, p. 209, en <http://genesis.revues.org/145> [Consultado el 2 de julio de 2013].

³¹ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 30 (5 de Julio de 1955).

³² «Le journal personnel, cocon scriptural, est un espace graphique idéal pour abriter les idées fulgurantes et séduisantes qui n’ont pas encore trouvé le lieu et le temps de leur réalisation mais dont on veut garder la trace. L’idée fulgurante est labile, et il est difficile de garder la trace des incessants rebonds d’une pensée qui passe toujours à autre chose. Or, l’écriture diaristique, initialement intransitive, n’est pas entravée pas l’inhibition que peut susciter le projet d’une écriture lisible à communiquer. On peut, dans le journal, inscrire ses idées le plus chimériques, sans autocensure, dans l’attente d’une éventuelle mise en œuvre. Le journal, lieu d’écriture dynamisé par la perspective d’un perpétuel lendemain, se prête bien à la verbalisation d’une pensée en mouvement. », Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.* p. 13 [“El diario personal, como germen

para hacer poemas. Ahora bien: ¿este impedimento es acaso un enfoque particular en la perspectiva que tiene Alejandra Pizarnik de su entorno? En primera instancia, sabemos que no es su poesía, ni mucho menos su diario, esa obra que tanto busca: “La poesía es una introducción. «Doy» poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa”³³. Sin embargo no se trata de una poética que se basa en la evasión de la poesía. En la autora hay algo que en ella se da de forma espontánea y que rechaza por causas lógicas: amenaza con fragmentarla. Se trata de una capacidad especial para la contundencia poética, de ahí su incapacidad para la unidad; esta insuficiencia, además, depende de algo mucho más profundo: una sensibilidad mimética particularmente “condenada” a la poesía.

Mímesis: “La alquimia del verbo” o la mirada sensible del poeta

El surrealismo constituye una corriente literaria que podría definirse como una manera de expresión en la cual la lengua está más al servicio del sentir o del estado onírico que de la razón; de este modo, las barreras de la lógica desaparecen y el mismo lenguaje toma las riendas de la sensación inmediata, permitiéndole a ésta tener lugar en el arrebatado vocálico, o diciéndolo más burdamente, en la escritura automática:

Los mecanismos del surrealismo: automatismo, “acción diferida” y fascinación por los “objetos encontrados”, dan cuenta de un fluir ilógico del lenguaje. En virtud del empleo de palabras (en el caso de la escritura) o de objetos (en el caso del arte) de uso corriente para expresar invenciones fabulosas, lo indecible del lenguaje se convierte en el mecanismo

escritural, es un espacio gráfico ideal para amparar las ideas fulgurantes y seductoras que no han encontrado aún ni el lugar ni el tiempo de su realización, pero cuyo trazo es posible observar. La idea fulgurante es veleidosa, y es difícil identificar el rastro que trazan sus incesantes saltos de un pensamiento a otro. Ahora bien, la escritura del diario, que inicialmente es intransitiva, no se opone a la inhibición que pudiera suscitar el proyecto de una escritura legible y dispuesta a la comunicación. En el diario es posible plasmar ideas —no importa cuán quiméricas sean éstas— sin autocensura y en la espera de la ejecución de la obra. El diario, lugar de escritura motivada por la perspectiva de un perpetuo mañana, se presta bien a la verbalización de una idea en movimiento”].

³³ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 367 (Jueves 19 de junio, 1964).

esencial de la problemática surrealista, lenguaje que es permanentemente e interminablemente impugnación de lo dicho³⁴.

La lectura de estos autores llamados “surrealistas” requiere no ya un apego formal al lenguaje, ni un orden estricto, sino un apego al significado de las palabras tal que el contraste entre intelecto y sensibilidad sea absoluto, pero sin caer en la lectura literal de lo que la obra dice. En otras palabras, el sentido estaría construido por la comunicación que existe entre la idea y la forma en que ésta se encuentra expuesta. Por su lado, Arthur Rimbaud, poeta perteneciente a los llamados “simbolistas franceses”, concebía el nacimiento de la poesía como una “alquimia del verbo”:

¡Inventé el color de las vocales! —A, negro; E, blanco; I rojo; O, azul; U, verde.— Establecí la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me precié de haber inventado un ritmo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Me reservaba la traducción. Al principio fue sólo un estudio. Escribía silencios, noches, notaba lo inexpresable. —Fijaba vértigos³⁵.

Aquel proceder “automático” del surrealismo, así como el “ritmo poético accesible a todos los sentidos” de Rimbaud, se refieren a palabras surgidas de algo inenarrable que consiguió hablar su propia condición: “La literatura no se define por un lenguaje propio, sino por un maltrato de la lengua. Los escritores o los artistas en general parecen balbucear”³⁶. Un claro ejemplo de esto son las experiencias místicas que canta San Juan de la Cruz: “Entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo”³⁷. De manera que los silencios, los balbuceos y la palabra que falta ante lo que excede al lenguaje, son de cierto modo un fracaso referencial que es al mismo tiempo su consagración en literatura:

Sólo sirviéndose del lenguaje se puede declarar el fracaso del lenguaje. Más aún, sólo mediante el lenguaje podemos representar el momento previo a la enunciación literaria: el del aplastante silencio que activa los mecanismos que pugnan por configurar dicha enunciación³⁸.

³⁴ Marta López Gil y Liliana Bonvecchi, *La imposible amistad, Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004, p. 230.

³⁵ Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Poesía Hiperión, 5ta. Ed., Madrid, 2010, p. 67.

³⁶ Martha López Gil y Liliana Bonvecchi, *op. cit.* p. 239.

³⁷ San Juan de la Cruz, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 264.

³⁸ Eduardo Chirinos, *La morada del silencio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 62.

Dicho de otro modo, el lenguaje literario se caracteriza por deslizarse sobre la búsqueda de esa palabra que nunca le da alcance al referente que busca retratar:

Un verdadero escritor es aquel que no encuentra las palabras. Entonces las busca. Pero al buscarlas encuentra las mejores.

Un artista no traduce palabra por palabra sino efecto producido a efecto por producir.

La más bella y fuerte conmoción interior no tiene ninguna relación necesaria con el lenguaje.

El arte comienza sacrificando la fidelidad a la eficacia³⁹.

En estos términos, el nacimiento del lenguaje literario estaría definido ante cierta estupefacción por parte del escritor respecto aquello que quiere nombrar —al menos, según los autores mencionados. Se trata de una especial manera de acoger el entorno en donde la sensibilidad y la capacidad cognitiva se encuentran privilegiadas sobre la razón, algo similar experimentaba Pizarnik: “paseo mi percepción por mi cuarto, tan confortable y tierno. Mis ojos besan cada figura. Mis ojos, mis labios, mis oídos. Todos mis sentidos unidos y confabulados para hacer de mí un receptáculo sensorial. ¿Y mi razón? ¿Y mi pensar?”⁴⁰, esta capacidad hipersensible para captar al mundo no es una manera habitual de percibir los eventos con objetividad, se trata de un punto de vista que amenaza con hacer de su objeto contemplado una cosa distinta. Ahora bien, si en estos términos el “yo” es el único medio que poseemos para conocer al mundo, si a cada acontecimiento le permitimos instalarse en cierta zona de nuestra sensibilidad, entonces este mundo que se filtra por nuestros sentidos al mismo tiempo desaparece al exterior y se vuelve un mundo relativo, pues cada “yo” es absolutamente individual y “no hay mundo más que al interior” como dice Rilke⁴¹. Este nuevo mundo que se configura al interior de Pizarnik hace de su empleo del lenguaje un uso igualmente afectado. Su poder de nombrar ya no se dirige a un objeto determinado sino a una abstracción; y todo lo que la poeta logre exteriorizar mediante la escritura será el producto de la mutación de lo innombrable en

³⁹ Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 21.

⁴⁰ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 42 (28 de julio de 1955).

⁴¹ “Sólo nosotros olvidamos con facilidad lo que el vecino sonriente no nos confirma o nos envidia. De manera visible queremos realzarlo, aunque la dicha más visible se nos da a conocer sólo cuando la transformamos dentro de nosotros.

En ningún sitio, amada mía, habrá mundo sino en el interior.” Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, Poesía Hiperión, 3ra. Ed., Madrid, 2007, p. 79.

palabras. El poder de representar a través de la escritura está definido por un rasgo particular en Alejandra Pizarnik, para ella la impotencia del lenguaje se relaciona directamente con aquello que le causa sufrimiento:

A veces me pregunto si mi enorme sufrimiento no es una defensa contra el hastío. Cuando sufro no me aburro, cuando sufro vivo intensamente y mi vida es interesante, llena de emociones y peripecias. En verdad, sólo vivo cuando sufro, es mi manera de vivir. Pero algo en mí no quiere sufrir. Algo quisiera observar y callar, analizar y tomar nota⁴².

Además de esto, hay una necesidad por ir más allá y lograr una forma única y directa que lo diga todo:

Busco una forma definitiva, un estilo simple y concreto de decir las cosas. Esto me enerva [...]. Mi deseo es inhumano: busco una continuidad absoluta. Lo único continuo en mí es mi deseo de esta imposible continuidad. [...] estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas⁴³.

Pensemos en una sensibilidad plena, exaltada, que lo siente todo pero que no conoce otro lenguaje que el balbuceo porque su objetivo no tiene un fin, es una escritura de la precipitación que se deja arrastrar por la contundencia. A Pizarnik, el lenguaje se le presenta como un sistema de signos inaprensibles:

¿Por qué escribo? Para asombrarme, yo, que nada sé de las palabras. Mi utópico afán es llegar a escribir en una prosa simple, chata, común, sin imágenes poéticas. O sea, tengo nostalgias del pensamiento más o menos lógico de los demás. Yo me acallo, si debiera hablar «como lo siento» irrumpiría en sonidos ininteligibles: así pienso, así vivo⁴⁴.

¿Cómo puede entonces esta escritura nacer, constituirse, fijarse?: “Mi actividad mental consta de un suceder de imágenes vertiginoso, recuerdos desordenados, palabras que se van en cuanto trato de apresarlas [...] ¡Es desesperante! Trato de llegar a cierta coherencia pues no es posible seguir tan despegada de mí misma”⁴⁵. La autora, quien ha hecho de sí misma una identidad textual, se retrata a sí misma como un sujeto que en su huída de la fragmentación pareciera que “inconscientemente” se deja llevar por ese momento de captación sensorial que le impone siempre esa expresión rotunda y penetrante porque sus ideas son de lleno abstractas: “Mi única salvación es comenzar a

⁴² A. Pizarnik, *op. cit.* p. 180 (Sábado 24 de diciembre de 1960).

⁴³ *Ibid.* p. 359 (Viernes 6 de marzo, 1964).

⁴⁴ *Ibid.* p. 365 (Martes 2 de mayo, seguramente es junio [*N. del E.*] de 1964).

⁴⁵ *Ibid.* p. 41 (28 de julio de 1955).

pensar, es decir, interesarme por objetos concretos. Basta de absolutos, basta de la nada”⁴⁶. Su relación con el lenguaje depende de sus sensaciones y éstas son fugaces. No es fortuito que quiera huir de esta dispersión si lo que busca es sostener su vacío, consolar su dolor, su carencia:

Reflexionar sobre la poesía es prudente, tranquiliza; anotar cuestiones poéticas, hacer aforismos que indiquen cómo ha de escribir el poeta o qué es la poesía. Sí: sentada junto al escritorio, tomando café. Pero intentar hacer el amor contigo dentro de un poema, pero arrancarme palabras tibias en donde estarme yo y mi deseo de ti, pero buscarte entre frases peligrosas, de manera de encontrarte con tus brazos que me esperan y furiosa, obstinada, como alguien que encuentra un sostén en el preciso instante de su caída, precipitarme a ojos abiertos, a tu sonrisa que debiera celebrar más que sustento hecho de mirada, mi alimento incierto, mi única invocación. En un principio fue el amor violento⁴⁷.

Esta forma en la cual la autora pone en evidencia una sensibilidad cuya respuesta siempre deviene dolor —“Piensa Alejandra, [tachado] tus ideas a la luz de la tristeza. Piensa en la carencia, en la mía, en la tuya, en la suya. Piensa, piensa en la carencia”⁴⁸—, es el matiz que le otorga legitimidad a su escritura como una práctica de representación. Si para ella “[...] Cada palabra debe estar llena de polvo, de cielo, de amor, de orín, de violetas, de sudor y de miedo. Cada palabra ha de estar gastada, pulida, retocada, sufrida”⁴⁹, entonces esto equivale a decir que cada vocablo, antes de salir a la superficie de una hoja en blanco, debe pasar por todas las regiones posibles a las cuales tiene acceso la sensibilidad humana. Respecto a esto, Schiller decía que:

La finalidad última del arte es la representación de lo suprasensible, [...] para que la *inteligencia* del ser humano se revele como una fuerza independiente de la naturaleza, esta última deberá haber exhibido previamente ante nuestros ojos todo su poder. El *ser sensible* debe sufrir de manera profunda y convulsa. El “patós” debe existir para que el ser racional pueda manifestar su independencia y pueda ser representado como *ente activo*⁵⁰.

⁴⁶ *Ibid.* p. 139 (2 de febrero de 1959).

⁴⁷ *Ibid.* p. 271 (20 de septiembre de 1962).

⁴⁸ *Ibid.* p. 92 (miércoles 4 de diciembre de 1957).

⁴⁹ *Ibid.* p. 92 (miércoles 4 de diciembre de 1957).

⁵⁰ Friedrich Schiller, *Escritos breves sobre estética*, Doble J, Sevilla, 2004 (Aunque en este texto el autor se refiere a la representación de lo patético en el teatro, decidí incluir esta cita debido a la idea que maneja respecto a la representación del dolor humano en el arte. No es mi intención relacionar géneros literarios sino poner de manifiesto una idea que, a mi parecer, puede ser aplicada a todo el arte en general) [El subrayado es mío].

Así, los vocablos empleados por Pizarnik pasan al terreno del signo en virtud de su propia inviabilidad; a costa de ser objeto de una búsqueda perpetua y continua, hace que en cada palabra se haga patente su sufrimiento y, de este modo, su escritura se convierte en la voz de todo ese silencio, manifiesta su independencia como ser racional. Es como lo que refiere Arthur Rimbaud respecto a los poetas:

[...] el poeta es realmente ladrón de fuego. Lleva el peso de la humanidad sobre sus hombros, incluso el de los *animales*; deberá conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen; si lo que él trae de *allá abajo* tiene forma, lo da con forma; si es informe, lo da informe. Hallar una lengua⁵¹.

La lengua que encuentra Pizarnik está permeada de una latente necesidad por lo inalcanzable, y la reacción sensorial de la autora ante esta certeza responde a un desapego único como lo es ella misma: “No puedo morirme, me disperso, me ilusiono, me desespero. Estoy y no estoy en el mundo. Quiero y no quiero. Pensé mucho en el escribir y quiero aprender. Presiento un lenguaje mío, un estilo que no se dio nunca, pero que será mío”⁵². Su manera de ver el mundo está casi siempre inclinada a la disociación, al desvarío: “La mayor parte del día mi pensamiento está suspendido. Actúo por medio de sensaciones. Como si tuviera unos pocos meses de vida, y fuera ciega, sorda, muda: un ser envuelto en una angustia húmeda, sexual, angélica”⁵³. Para la autora, el punto de partida de su escritura será siempre una experiencia inmediata que concuerde con ella misma, lo inquietante de esto es que, para ella, los estados subjetivos son “más” ella misma que su propia consciencia, en el apartado anterior de esta Primera Parte ya se habló sobre esta “pérdida” de la identidad que escribe; no obstante, si bien este aspecto es también un estado subjetivo, al momento de hacerse patente a través de la escritura y de la conciencia creativa, actúa ostensiblemente como una práctica de representación:

Todo representar es un implicar del sujeto [...] si la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento, por poca que sea la atención, de forma que lo mirado entre en el umbral de lo consciente como mirado, sea al menos *algo* para el que mira, entonces podemos hablar de una representación perceptiva en la que la cosa es para un sujeto. Y es en ese ser para un sujeto donde espacialidad y temporalidad se alteran

⁵¹ Arthur Rimbaud, *Iluminaciones, seguidas de Cartas del vidente*, Poesía Hiperión, Madrid, 1995, p.121.

⁵² A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 139 (2 de febrero de 1959).

⁵³ *Ibid.* p.132 (10 de diciembre de 1958).

(algunos dirán, se producen) por la simple introducción de un ritmo, cesura que se produce al sacar la cosa del fluir en el ámbito de la facticidad, con lo que la cosa mirada se convierte en figura y posee un significado⁵⁴.

La idea de la “alquimia del verbo” y el “automatismo” surrealista podrían verse como un tipo especial de perspectiva que asigna significados alternos a los objetos y a las mismas palabras de acuerdo a las sensaciones que suscitan. Ahora bien, es posible observar que la relación que tiene Alejandra Pizarnik con el lenguaje está anclada a su conciencia general de la vida, la escritura le sirve como medio para configurar en lenguaje los objetos y sensaciones que convertirá en “figuras” (esto es imágenes, símbolos o representaciones codificadas de algo en especial) y a las cuales les otorgará un significado. El punto de vista resulta sumamente importante en este especial caso pues la autora escribe en dos espacios distintos con la misma vehemente intención de conseguir darle una forma a su experiencia, ora hace poemas que canten su dolor, ora escribe un diario donde continúa su infinita autoexploración. La escritura es su única posibilidad de vivir, pero al mismo tiempo ésta fragua poco a poco el advenimiento de un destino marcado por la literatura. La poeta no puede huir de sus tendencias o aptitudes, y debe soportar en sí misma la necesidad insondable de escribir que se alimenta de su propio sentir ante el mundo. Algo similar experimentaba Arthur Rimbaud:

[...] Se trata de alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de *todos los sentidos*. Los sufrimientos que ello conlleva son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta. No es culpa mía en absoluto. Nos equivocamos al decir: Yo pienso; deberíamos decir: *Alguien* me piensa. Perdón por el juego de palabras.

YO es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín⁵⁵.

La conversión en palabras de esta capacidad de entender el mundo a través de la comunicación directa con la esencia de las cosas no podría ser posible sin ese momento en el que, tras la llegada de la idea fulgurante, la capacidad de plantear en el lenguaje la subjetividad y el entendimiento humanos se pone al servicio de las sensaciones y no de la razón. Algo llama la atención en esta peculiar forma de ver el mundo, el punto de vista

⁵⁴ Valeriano Bozal Fernández, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987, p. 21 [El subrayado es mío].

⁵⁵ A. Rimbaud, *op. cit.* p. 103.

poético se apropia del mundo deslizando todas sus imágenes y objetos por la región sensible más sutil de la capacidad perceptiva que tiene el ser humano —según presumen Pizarnik y Rimbaud. Sin embargo, el desarrollo ulterior de esta manera de captar el mundo todavía no es el poema. Para eso es necesario el momento de la acción. Dentro de este peculiar punto de vista se lleva a cabo una experiencia que determina el paso al exterior de esta sensibilidad que no es autónoma. Tal experiencia es la que conocemos como inspiración.

El genio creativo, la inspiración y la locura

Volviendo un poco atrás en el transcurso de este capítulo, es posible entender que a la autora el lenguaje se le revela como un sistema de signos inaprensibles justamente porque así es su modo de ver el mundo. Su captación de los objetos que le rodean es de orden hipersensorial, los objetos le gritan: “Me identifico con Huidobro en su relación con los objetos, en ese percibir de su vitalidad. Es como cuando yo decía que siento que cada objeto me grita”⁵⁶. Ahora bien, ya que la sensibilidad y el deseo de escribir de la autora han sido develados, queda por indagar cuál es el móvil, qué es lo que impele a Pizarnik a pasar de la percepción a la acción, de la captación del objeto a su exteriorización en palabras. Para ello será necesario observar detenidamente su conducta creadora: “Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo. El método que utilizo para escribirlo es éste: escribo sin pensar, todo lo que venga de «allá». Lo guardo. Al día siguiente, releo y pienso. Supero los reparos. Si no fuera por estas líneas muero asfixiada”⁵⁷. Esto en cuanto al diario, respecto a la composición de un poema, Pizarnik dice lo siguiente: “Han sido momentos aislados y mágicos que me raptaron de estos odiados tiempo y espacio, y me sentaron en una nebulosa sobre la que escribí lo que un ángel, un poco travieso, quiso dictarme”⁵⁸. Este escribir sin pensar y estos momentos sin tiempo ni espacio remiten a un origen incierto. Mientras tanto se sabe que la escritura de Pizarnik se dirige hacia lo

⁵⁶ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 62.

⁵⁷ *Ibid.* p. 52 (Martes 9 de agosto de 1955).

⁵⁸ *Ibid.* p. 65 (11 de noviembre de 1955).

abstracto y, por lo tanto, su escritura íntima así como su creación artística abocan en el mismo punto: erguir sobre la carencia una sola vía de acceso a la vida, una obra literaria. Sólo la literatura puede salvarla, ya que no hay vida, ya que no hay amor. Pizarnik hace de esta persecución una necesidad imprescindible; y de ésta, a su vez, un testimonio hecho de palabras en donde lo más abstracto tomará su lugar en el espacio poético. Pizarnik escribe como si se tratara de una necesidad vital, esto se debe principalmente a que para ella las palabras son cosas y las cosas palabras. En esta confusión que hay entre la palabra y el objeto se inserta el carácter sobrenatural de aquellos momentos en los que se deja “raptar por los odiados tiempo y espacio”. Anteriormente se demostró que el lenguaje en Pizarnik equivale a la desposesión del objeto nombrado y también del “yo” que enuncia. En este sentido, si la escritura es el terreno de lo desconocido, del avanzar hacia la errancia y en donde la realidad se anula, ¿acaso esta característica no hace ver a la escritura como una experiencia y no como una mera práctica? Quien escribe en estos términos se encuentra en un estado extático (en su sentido etimológico: fuera de sí) de fascinación ante una idea abstracta que está a punto de adquirir forma. El poeta Edmond Jabés describe así el momento previo a la enunciación:

Traspasar el umbral
Oh primer duelo

¿Cómo se efectúa el paso del silencio a lo escrito? Un temblor de la escritura, a veces, lo revela; ese temblor está provocado por la escucha, la última e inmemorial escucha que, en algún sitio, desbarata la lengua y el pensamiento. Pero el milagro es que la lengua, lejos de verse mermada, se encuentra enriquecida⁵⁹.

Esta última escucha de la que habla Jabés se refiere a una palabra emitida con agitación puesto que fue una misma agitación la causante, un estremecimiento ante un pensamiento efímero de una revelación que irrumpe en el silencio y se hace palabra. Este carácter fugaz de la experiencia que moviliza la creación no debe tomarse a la ligera; en tal suceso se inserta el otro aspecto que ayudará a especificar sus rasgos definitorios. Que la experiencia de la escritura esté vinculada a un hecho momentáneo, fuera del tiempo y del espacio, podría señalar que en tanto el artista escribe, su escritura se hallará dirigida

⁵⁹ Edmond Jabés, *El umbral, La arena (Poesías completas 1943-1988)*, El Lago Ediciones, España, 2005, p. 17.

hacia un infinito de posibilidades. Acerca de este lanzarse a la deriva Marguerite Duras dice:

Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena.

[...]

Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos —sólo lo sabemos después— antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual.

La escritura: la escritura llega como el viento, está desnuda, es la tinta, es lo escrito, y pasa como nada pasa en la vida, nada, excepto eso, la vida⁶⁰.

Para Duras el acto de escribir es una absoluta incertidumbre, un dejarse llevar por la misma escritura hacia lo desconocido. Por lo tanto, escribir es un arrojo hacia lo incierto. ¿Cómo puede esto ser posible si el que escribe es dueño de su propia mano? “El primer carácter de la inspiración es ser inagotable porque es la proximidad de lo ininterrumpido. Aquel que está inspirado, que cree estarlo siente que va a hablar, que va a escribir sin fin”⁶¹. Cuando Pizarnik habla de este momento en el que su propia sensibilidad la arrastra hacia esos estados de conmoción sin fronteras, relaciona su experiencia con la locura:

Ya está. Me estoy volviendo loca. Ahora lo sé. Tengo miedo. Cerebro paralizado. Mejor dicho: no hay cerebro, no hay pensamiento. Mi cabeza está hueca. Y ahora sé que hace muchos años que estoy loca. Pero antes me engañaban las imágenes, la fantasía. Ahora se han ido. Ni consciencia ni inconsciencia. Ni mundo externo ni interno. Vacío absoluto. Soy una poeta cibernética. Una máquina de hacer poemas. Pero pronto fallará: nada la alimenta. Nadie la cuida⁶².

Esto no es gratuito, así es el proceder mental de Pizarnik, quien ha hecho de sí misma una conciencia textual. El fragmento de su diario citado arriba revela el secreto de lo que sucede en su interior cuando escribe. Este momento, aislado del acaecer lógico del tiempo, sitúa a la autora en un umbral entre la realidad y el ensueño; entre la locura y la cordura. Tal estado, separado de la realidad, nada tiene que ver con un abandono onírico; por el contrario, se trata de una comunicación entre la conciencia y la inconsciencia, es un

⁶⁰ Marguerite Duras, *Escribir*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 56.

⁶¹ M. Blanchot, *op. cit.* p. 171.

⁶² A. Pizarnik, *op. cit.* p. 156 (Viernes 10 de diciembre de 1959).

estado que bien podría comparársele con la inspiración. El poeta y actor francés Antonin Artaud describe así su propia experiencia:

Me sorprendió siempre esta obstinación del espíritu de querer pensar en dimensiones y en espacios, en fijar sobre estados arbitrarios cosas para pensar, para pensar en segmentos, en cristaloides, y que cada modo del ser quede congelado en un inicio, que el pensamiento no esté en comunicación urgente e ininterrumpida con las cosas, sino que esta fijación y este pasmo, esta especie de puesta en monumentos del alma, se produzca, por así decirlo, ANTES DEL PENSAMIENTO. Evidentemente es la condición adecuada para crear⁶³.

Para Pizarnik esta experiencia significa llegar a una región de sí misma donde el pensar y la razón no existen sino bajo el mando de la sensibilidad. Entonces el desvarío y la dispersión se presentan ante ella como una amenaza directa hacia su persona, hacia su estabilidad mental, su equilibrio emocional. Ya que todo representar implica un sujeto, éste sólo puede hacer pasar al exterior su subjetividad mediante un código o soporte. No obstante, este paso al exterior depende de que así la sensación como el pensamiento sustenten la realización objetiva de tal o cual idea mental. El arte, ese llamado ingobernable que describe Pizarnik⁶⁴, tiene su origen en este estado creativo. La experiencia de la inspiración (o locura) muestra la inauguración del espacio poético para la autora. Aunque a menudo este instinto creador se inclina hacia formas abstractas, herméticas y contundentes, es concretamente la inspiración (llámesele “locura” o genio creativo) lo que da lugar al devenir poético de la escritura de Pizarnik (me refiero a aquellos pasajes literarios de sus diarios y a su misma poesía), donde se muestra todo lo que no puede ser nombrado porque es el lugar donde reina el desvarío y la ausencia de verdad. La palabra y aún más: el objeto mismo, no existen, no hay referentes, nada sino un espacio vacío donde se instaura la locura. Toda esta ausencia ha germinado dentro de la inquietud artística de Alejandra Pizarnik y ha tomado una forma pese a su propia naturaleza abstracta: el canto.

⁶³ Antonin Artaud, *El Pesa Nervios*, Ediciones Coyoacán, México, 2005, p. 15 [Las mayúsculas son del autor].

⁶⁴ “Ha sucedido algo extraño y nuevo. Fue un silencio. Luego la sensación insostenible de que guardo un desierto de cenizas. Pero apareció una luz, un relámpago, algo más profundo que mi subconsciente, algo anterior a mi vida. Y escuché una voz que dijo así: «aquél que quiera salvar su vida la perderá, pero el que quiera darla, la volverá en verdad, viva». Jamás he comprendido como hoy, todo esto es de una seriedad indefinible. Es como si me hubieran surgido alas. Cada objeto vive, ahora. Todo tiene perfume, color, presencia.” A. Pizarnik, *op. cit.* p.117 (Domingo 2 de marzo de 1958).

El canto

Si un pájaro supiera decir precisamente lo que canta, por qué lo canta, y qué, en él, canta, no cantarí.

-Paul Valéry

La música, concebida como un conjunto de vibraciones en perfecta armonía y equilibrio, tiene efectos en el ser humano que sobrepasan la disposición de sus sentidos; una canción podría no decir nada expresamente y sin embargo, el código utilizado, que se compone de sonidos y la repetición de éstos, es capaz de arraigarse con tanta fuerza a la memoria incluso de manera involuntaria. La cadencia continua y casi fugaz de una pieza musical encuentra su punto álgido en esta característica y entonces cabe preguntarse ¿la canción realmente es fugaz? ¿Acaso tiene un fin, o continúa infinitamente en la memoria? El lenguaje musical es paradójico, encarna en su propia naturaleza la idea de fugacidad e infinito, y de esta forma, en tanto más contundente sea el desarrollo de la melodía, más niveles de abstracción alcanza, hay una comunicación entre su forma y su sentido:

Nunca es el contenido quien se impone merced a la belleza de la forma, y nunca es al entendimiento a quien el gusto socorre en el acto de conocer. El contenido se ve obligado a encomendarse por sí mismo de manera inmediata al entendimiento en el momento en el que la forma bella se dirige a la imaginación y lisonjea bajo la apariencia de libertad⁶⁵.

Por ello puede que la música no diga nada pero sí es capaz de sugerir incluso lo imposible: en ella todo lo que no se puede decir tiene cabida y dimensión sin que el referente, o aquello que se busca exponer, salga de su estatuto de inenarrable, en otras palabras, se trata de un contenido sin forma que, al no poder ser descifrado, encuentra en el lenguaje musical su lugar de reposo. De cierta forma quizá esta puesta en evidencia de una experiencia interior que sale y se queda intacta sea una característica de todo el arte en general; sin embargo, en música existe todavía un rasgo que la hace especialmente más abstracta: el hecho de que su código sea el sonido, la vibración, hace que su recepción se inserte de lleno en el “yo” a través de la memoria al grado de hechizarnos⁶⁶ y

⁶⁵ F. Schiller, *op. cit.* p. 37.

⁶⁶ “Aquel que quiere convencernos no con razonamientos, sino persuadirnos con canciones, pone en práctica un arte pasional de agradar, de subyugar sugiriendo, y de someter al oyente mediante el poder

convertirnos en portadores perpetuos de su melodía, además de esto, también porque este poder de persuadir proviene desde su origen:

[...] si la música es un simple lenguaje, el sentido preexistirá por principio a este lenguaje que secundariamente lo expresa. [...] Antes de la música sonora, fenómeno acústico y sensible al oído humano, existirá, pues, una música suprasensible o supraaudible, algo así como una música en ciernes, anterior no sólo a los instrumentos capaces de producirla, sino incluso al creador capaz de componerla [...] Finalmente la música expresada sería, para esta música-en-sí, más un obstáculo y un empobrecimiento que un verdadero medio de expresión⁶⁷.

Esta reflexión de Jankélévitch se halla próxima a la experiencia de la inspiración. La poesía —en estos términos— es, si se le compara con la música, el producto del acontecimiento anterior a toda determinación y por lo tanto, nunca logrará ser una presencia sino sólo hacer patente la ausencia original que la caracteriza. El acto poético (según Pizarnik) como ya se ha visto, se encuentra ligado a ese momento y, de alguna manera, ver así a la poesía es querer volver a su inicio, a su origen y, en efecto, cada poema es en su origen, el poema sólo puede hablar de su nacimiento: “El lenguaje poético debe conservarse a sí mismo, para sí mismo, y permanecer idéntico, *inalterable, gracias al acto de inteligencia que le encuentra o le da sentido*”⁶⁸. De esta misma forma, el lenguaje poético conserva intacta la naturaleza inenarrable del acontecimiento. La poesía, en estos términos, pertenece a lo inefable, es su esencia y también su materia prima pues “lo poético queda constituido por aquello contra lo que choca, y por lo tanto depende de la realidad alienada misma a la que responde”⁶⁹; en este sentido, el poema sólo puede bordear el contorno de lo indecible, aferrándose a su meta sin llegar nunca a ella a tal punto que se convierte él mismo en algo inefable, imposible de imitar; de esta manera es

fraudulento y embaucador de la melodía, de conmovérsele con las tretas de la armonía y la fascinación de los ritmos. Por ello, se dirige no a la parte racional y rectora del espíritu, sino al existente psicosomático en su conjunto. Si el discurso matemático es un pensamiento que busca hacerse comprender por otro pensamiento mostrándose diáfano, la modulación musical es un *acto* que pretende influir a un *ser*, y por influencia debe entenderse, como en astrología o en brujería, causalidad clandestina, maniobras oscuras y prácticas negras. Solón el legislador es un sabio, mientras que Orfeo el encantador es un mago.”, Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005, p. 18.

⁶⁷ *Ibid.* p. 54.

⁶⁸ Paul Valéry, *Las quintaescencias*, estudio y selecc. De Luis Ignacio Beltrán, Ediciones de la Gacela, Madrid, 1941, p. 149 [Las cursivas son del autor].

⁶⁹ Terry Eagleton, *¿Cómo se lee un poema?*, Akal, Madrid, 2010, p. 65.

posible emparentar al canto con el poema en tanto que los dos son una realidad ostensible de lo que no se puede “decir”, al menos no con seguridad.

Cuando una experiencia se constituye enteramente de algo insuperable, entonces esta ausencia de formas, de palabras y de realidades concretas debe ineludiblemente aferrarse a un soporte óptimo para su imponderabilidad: “donde la palabra falta, allí comienza la música; donde las palabras se detienen, el hombre no puede hacer más que cantar”⁷⁰. Esta reacción, en Pizarnik, está relacionada con la necesidad de serle fiel a la emoción, de darle una forma adecuada: “Mi impaciencia no condice con la escritura. Si algún arte se pliega a mi persona es el canto. Sobre todo, cantar canciones a los alaridos. Dar cierta forma estética a mi persona que preferiría correr a cuatro patas y aullar”⁷¹. A menudo —ya se verá más adelante con detención—, la autora compara sus cantos con aullidos o gritos de dolor, este pasaje de su diario otorga una idea de por qué hace estas comparaciones: “¿Por qué no habla un recién nacido? Porque sus deseos y temores son demasiado intensos, el llanto y el grito son «expresiones» del deseo puro”⁷². El canto es, en estos términos, una reacción ante la experiencia de algo que excede la sensibilidad de la autora. La búsqueda de la expresión del deseo puro está ligada a un interés por tomar a la sensación tal cual es y exponerla en su esencia. En este punto es necesario recordar que la capacidad creativa de Pizarnik está supeditada a su sensibilidad y ésta a su vez, se encuentra siempre como en un estado de conmoción extrema ante el dolor: “Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo. Pero ni la pintura. Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte”⁷³. También es importante destacar que la escritura de Pizarnik se desplaza sobre la conciencia que tiene la autora de su sufrimiento:

⁷⁰ V. Jankélévitch, *op. cit.* p. 118.

⁷¹ *Ibid.* p. 365 (Viernes 5 de junio de 1964).

⁷² A. Pizarnik, *op. cit.* p. 269 (7 de septiembre de 1962).

⁷³ *Ibid.* p. 145 (24 de junio de 1969).

Ahora sé que no me importa nada. Ahora sé que todo me importa y quiero reventar y quemarme y estallar. Porque esto no es la vida. Y esto no es la poesía. Y quiero cantar pero no hay qué cantar, a quién cantar. Sólo hay mierda y a la mierda se la insulta. Pero yo quisiera cantar⁷⁴.

Para Pizarnik, el nacimiento de la palabra poética será el producto de la imposible expresión de su sensibilidad que mira allende la superficie de las cosas, pero la poesía nunca será la representación del objeto: el poema entonces se construye rodeando repetida y minuciosamente la raíz de su objetivo. Así se entiende que la poesía para ella sea el único medio de expresión a su alcance, se trata de una aptitud artística que se adapta a la forma del poema dado que éste, así como la razón de su origen, son figuras de algo imposible, abstracciones que para la autora sólo pueden ser evocadas a través del lenguaje de la poesía. Frente a tanto dolor, a tanta impotencia, parecería ilógico que la autora aún así cante. Esta actitud no debe ser malentendida, el canto en ella opera como una manera de reaccionar ante su zozobra. No se trata de una celebración, sino de la consagración en belleza de la naturaleza de este dolor: “En mí hay alguien que acepta el mal y el sufrimiento del desorden si ellos son la condición de un hermoso poema”⁷⁵. Para la autora, el brote del poema se desempeña como una modulación entre su dolor y el momento en el que este dolor deviene la experiencia convulsa del ímpetu creador, digamos que su sensibilidad de artista se motiva potencialmente por esos momentos de turbación que la conducen de manera irremediable hacia la creación artística. Además, no se trata de una conciencia creadora que esté completamente conforme con sus aptitudes, recordemos que no escribe de lo que quiere si no de lo que tiene a su alcance, los imposibles y lo inaccesible se propalan por toda su producción textual haciendo de ésta un trabajo que se desliza sobre una necesidad insatisfecha. Ella persigue la unidad de una obra en donde poder temperar su agonía emocional, el poema aquí entonces no es una elección, sino la forma única capaz de poder contener tanta nada. Es por eso que en sus diarios se pueden encontrar estos matices poéticos a medio desarrollo en los pasajes más literarios, así como fragmentos, en un lenguaje más o menos sobrio, que hacen referencia de manera constante a la inquietud por lograr la obra narrativa en prosa. La poesía nace a

⁷⁴ *Ibid.* p. 171 (Sábado 24 de noviembre de 1960).

⁷⁵ *Ibid.* p. 338 (28 de abril 1963).

partir de que el convulso momento de la inspiración es reconocido, permitiéndole a la autora oscilar entre su razón y su sentir; ese estado en el que nada hay sino un llamado más allá de la voluntad racional, un mero instinto natural, una reacción ante lo que tiene de intolerable el exceso de imposibilidades, es como el momento anterior a toda música del que habla Jankélévitch:

¿Cómo no escribo? Estos estados de cercanía de la muerte son muy propicios para aprehender cosas escondidas que aparecen o se transparentan en y a través del poema. Hablo de estados donde la presencia central es la muerte sin figura o sin figuración. Estado preliterario e, incluso, tal vez, preverbal⁷⁶.

Por ello no es capaz de lograr su anhelada obra, no solamente porque su sensibilidad mimética es plenamente poética, sino porque su arte sólo puede surgir de los referentes que tiene a su alcance: ausencia, soledad, silencio:

En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia, es decir, de la ausencia de justicia. Y quien invoca a lo ausente no es medido ni justo puesto que su materia de canto o de voz no puede medirse, por el hecho de no estar presente⁷⁷.

La imposibilidad de la obra es, por lo tanto, el origen de la poesía, es el desarrollo de la necesidad de llevar a cabo una inquietud artística que tiende irremediablemente a tomar esa forma abstracta porque no puede asirse a otra: “Leyendo estos *Diarios* se tiene la sensación de estar en presencia de una batalla sin tregua donde la palabra huye para impedir el advenimiento del poema, inmersa en una desgarradura entre lo fragmentario inevitable y una voluntad ávida en busca de la unidad perdida”⁷⁸, por ello, Pizarnik tiene la sensación de no estar satisfaciendo su necesidad, pues ni los poemas ni el diario son la obra que desea y sin embargo, ha reconocido en ella misma la capacidad de cantar y está dispuesta a afrontar esta relación complicada que tiene con los objetos y sus nombres:

Esta voz aferrada a las consonantes. Este cuidar de que ninguna letra quede sin enunciarse. Hablas literalmente. No obstante, se te comprende mal. Es como si la perfecta

⁷⁶ *Ibid.* p. 457 (2 de septiembre de 1968).

⁷⁷ *Ibid.* p. 338 (28 de abril de 1963).

⁷⁸ Ana María Rodríguez Francia, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik, ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Corregidor, Argentina, 2003, p. 334.

precisión de tu lenguaje revelara en cada palabra un caos que se vuelve más evidente en la medida en que te esfuerzas por ser comprendida⁷⁹.

La labor poética de Pizarnik es, antes que nada, una necesidad vital, de hecho será la obra lo que le otorgue un acceso al mundo del que se encuentra separada. En esta conducta reconocemos una concepción de arte que se confunde con la vida y que a su vez se nutre del vacío de ésta, de una absoluta ausencia de objetos referenciales. Es cierto que el lenguaje poético cumple la función de conservar la condición inextricable de su origen, y hasta ahora se ha observado que, para Pizarnik, su misma existencia es ya un vacío y en la búsqueda de un arte que se acople a toda esta carencia ha encontrado en el canto un medio de expresar lo inexpresable. La dificultad e insatisfacción ante su propio arte surge de esta certeza: poetizar el vacío de la vida propia con el propósito de alcanzar una posibilidad de vida no es acabar con él, sino devolverlo incesantemente a su origen en un sinfín de maneras distintas. Por ello en toda su obra puede leerse entre líneas la misma necesidad de encontrarle un nombre a todo lo que falta:

Quando el poeta no se enuncia no se erige para celebrar o maldecir aparece el silencio de la desesperación pura, de la espera sin desenlace. Y sin embargo, es también canto, es voz, es decir en vez de no. Es aún una prueba de fe, la última, la que precede a la página en blanco⁸⁰.

En consecuencia es posible ahora vislumbrar que el arte de Pizarnik se sustenta en una necesidad vital, en una sed de reproducir todo el vacío, la soledad y el desamor que la rodean en un modo expresivo que conserve la expresión pura, que se afiance a su origen y se proyecte al exterior tal cual es, con forma o sin ella. Por esta razón es que el poema ha sido el soporte para toda esta imposibilidad. Puesto que el acto de cantar se asimila a una poesía que habla el idioma de su propio origen, era preciso que, al tratarse de una inquietud artística intraducible, su transmutación en arte fuera igualmente hermética, impetuosa, inextricable; la consagración de lo imposible en una forma que no puede sino reproducir, incesantemente, la misma deficiencia de su origen.

⁷⁹ *Ibid.* p. 268 (7 de septiembre de 1962).

⁸⁰ *Ibid.* p. 308 (Martes 8 de enero de 1963).

2. Las manifestaciones poéticas de una vida entregada a la escritura

La idea y el poema

Idea poética es la que, puesta en prosa, todavía reclama el verso.

—Paul Valéry

La dificultad de encontrar una definición clara de poesía, aplicable a todo tipo de lirismo en general y accesible, asimismo, a todos los poemas que han existido desde los tiempos más lejanos, radica en que el poema sólo puede ser igual a sí mismo dentro del universo que él mismo constituye:

La poesía es el lenguaje en el que el significado o sentido es *el proceso global de la propia significación*. Es, por tanto, un lenguaje que siempre, en algún nivel, trata de sí mismo. Hay algo circular o autorreferencial incluso en los poemas más públicamente comprometidos. El significado de un poema es más difícil de abstraer de su proceso total de significación que el significado de una señal de tráfico. Esto no quiere decir que no se pueda hacer un resumen del contenido de un poema, igual que se puede hacer de un manual para cadetes de policía. Pero el resumen de aquél será siempre menos informativo que el segundo. Poesía es algo que se nos hace a nosotros, no solamente que se nos dice. El significado de sus palabras está fuertemente vinculado a la experiencia de ellas¹.

Por consiguiente, es preciso, si no definir, alcanzar cierta singularidad dentro de los múltiples aspectos por los cuales se compone la poesía y, también, proceder en virtud de observar por qué las páginas del diario de Alejandra Pizarnik —al tener esta característica de ser la vía hacia una obra— albergan la idea o parte del signo que pasa al terreno del espacio poético.

La forma clásica del poema —versificación, métrica, rima, etc.— difiere notablemente de la poesía “moderna” o “vanguardista”. El poema en prosa así como los caligramas demuestran que, más que una forma, la poesía es un lenguaje; de allí que el poema esté enraizado en su origen de esta manera tan honda, dentro del poema las palabras componen una red de significación y no una estructuración lógica de sentido: no es un acto de habla cotidiana sino una lengua que el mismo poema rige y encarna. De principio a fin, la composición teje su propio sentido; dicho de otro modo, la estabilidad

¹ Terry Eagleton, *¿Cómo se lee un poema?*, Akal, Madrid, 2010, p. 83.

del sentido y la solidez de la manera en que este sentido está expuesto mantienen en tensión una relación de reciprocidad global: “La dificultad de la poesía consiste en encontrar palabras que sean al mismo tiempo música por sí mismas y música por analogía. Música en la sensación y música en el sentido”². Así es como se puede explicar que entre la forma y el sentido exista tal correlación. De un modo u otro, el lenguaje poético se yergue en una forma que llamamos poema porque la significación de este lenguaje depende de su forma. El decir y la elocución, en poesía, son una alianza de valor semántico:

Parece como si la poesía, por encima de todo, revelase la verdad secreta de todo escrito literario: que la forma es *constitutiva* del contenido y no un mero reflejo de éste. El tono, el ritmo, la rima, la sintaxis, la asonancia, la gramática, la puntuación y el resto de los aspectos formales son, en realidad, generadores de significado, no simples contenedores de éste³.

Tras haber puesto de manifiesto los motivos por los cuales Pizarnik escribe, cuál es su relación con el lenguaje y bajo qué mecanismos se rigen sus impulsos creativos, es posible entender que, de cierto modo, sus poemas son el reflejo de las ideas que expone en sus diarios y viceversa. Sin embargo, no es tan sencillo establecer esta relación de significados, existe una configuración de sentido y una re-configuración de éste en una exposición distinta. Si bien el lenguaje que emplea la poeta es irremediabilmente hermético —“mi problema es que incluso (y sobre todo) cuando monologo lo hago en lenguaje hermético”⁴—, la representación poética de las ideas que se encuentran en su escritura privada sobrevienen una manifestación distinta, por lo tanto es preciso mantener en claro que el diario así como el poema, aunque son escrituras análogas, también son dos producciones textuales diferentes entre sí: “À la différence d’un journal traditionnel, le ‘journal de travail’ n’est pas un texte de nature intransitive, puisque son contenu est destiné, dès le départ, à être réutilisé, transformé, mis en œuvre vers un autre texte ‘cible’”⁵. Esta compatibilidad que existe entre la idea del diario y el poema

² Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 65.

³ Terry Eagleton, *op. cit.* p. 31.

⁴ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2003, p. 470 (15 de mayo de 1969).

⁵ “A diferencia de un diario tradicional, el llamado *diario de trabajo* no es un texto de transitividad incierta, ya que su contenido está destinado, desde su inicio, a ser reutilizado, transformado e implementado a un

nada tiene que ver con un vínculo de dependencia, de ningún modo la poesía de Pizarnik se subordina a lo que dicen sus diarios. La afinidad entre un soporte y otro pone de manifiesto el tránsito de una idea que posteriormente fue desarrollada de manera diferente. El hecho de que el diario le sirva a la autora como un medio de autoexploración para alcanzar sus objetivos artísticos, constata que el poema es la puesta en escena de una idea previa, una representación entendida como una práctica de producción de sentido:

Language does not work like a mirror. Meaning is produced within language, in and through various representational systems which, for convenience, we call 'languages'. Meaning is produced by the practice, the 'work' of representation. It is constructed through signifying —i. e. meaning—producing—practices⁶.

El trabajo representacional de Alejandra Pizarnik se sirve de este no poder huir del lenguaje hermético, de naufragar siempre en las aguas de su deseo de nombrar lo que no existe. Forzosamente, el producto de este proceso mimético dará origen a la representación de un deseo que no llega a término y se queda en vilo frente a su propia imposibilidad: “Es como si me hubiera tragado un muerto. Como si me hubiera forrado de cenizas la sangre. Como si la peste se hubiera enamorado de mi destino. Como si la palabra jamás huyera del mundo para venir a buscar amparo en mí”⁷. La configuración de estas ideas en poemas es también una forma de cifrar; dado que el lenguaje es un límite restrictivo y aquello que Pizarnik busca plantear no tiene nombre, la exposición del concepto en poesía será el habla del caos mental que surge del espasmo ante el mutismo, ante la pura imposibilidad de hablar: “Una poesía que diga lo indecible —un silencio—. Una página en blanco”⁸. La poesía de Alejandra Pizarnik presenta rasgos relevantes a simple vista, la simplicidad aplastante de sus creaciones está enlazada al carácter

texto en particular y distinto. », Catherine Viollet, “Journaux de genése”, *Genesis*, núm. 32, 2011, p. 44 en <http://genesis.revues.org/314> [Consultado el 2 de julio de 2013] Esta traducción y las siguientes son mías.

⁶ “El lenguaje no funciona como un espejo. El significado es producido al interior del lenguaje en y a través de varios sistemas de representación que, por conveniencia, llamamos «lenguajes». El significado es producido por la práctica, por el «trabajo» de representación. El significado se construye a través de las prácticas que producen el sentido.”, Stuart Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices*, London, Sage Publications, Gran Bretaña, 1977, p. 28.

⁷ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 103 (8 de febrero de 1958).

⁸ *Ibid.* p. 140 (8 de febrero de 1959).

visionario en el empleo del lenguaje. Esta característica invita a una lectura apegada al poder evocativo de las palabras y no a su sentido literal. En su diario, la autora habla a menudo de lograr expresarse en una lengua que no haga diferencia entre el sentir y el hablar: “Una sola vez fui feliz: cuando corrí a caballo, desnuda, por la playa. Fue entonces cuando palabras como tierra, sangre, sexo, adquirieron realidad, se hicieron tan reales que desapareció la voz; y el sentir y el hablar no se diferenciaban”⁹. Tal como se vio en el capítulo anterior, esto se debe a que el lenguaje es veleidoso con la autora, sin embargo, es preciso entender que justo así es como está construida la significación de sus poemas. Para Pizarnik, la poesía es justamente no diferenciar entre el sentir y el hablar y así es como se disponen los signos en el poema. Como ejemplo, es posible observar que las ideas de la carencia afectiva de la autora y el canto como su reacción ante esta falta son re-elaboradas dentro de este poema; nótese cómo las imágenes suscitadas se presentan como experiencias hipersensoriales, al contrario de lo que sería un desvarío verbal, un simple tejido de palabras sin sentido, Pizarnik hace una verdadera construcción de significados al poner de manifiesto un tipo único de ausencia —aquella que la azota en el corazón mismo de su sensibilidad— y dotarla de características que van más allá de lo imaginable:

DESDE ESTA ORILLA

Aún cuando el amado
brille en mi sangre
como una estrella colérica,
me levanto de mi cadáver
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
voy al encuentro del sol.

Desde esta orilla de nostalgia
todo es ángel.
la música es enemiga del viento
amigo de las flores
amigas de la lluvia
amiga de la muerte¹⁰.

⁹ *Ibid.* p. 223-224 (7 de junio de 1962) [El subrayado es mío].

¹⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa (1955-1972)*, Lumen, 6ta. Ed., Barcelona, 2003, p. 98. (Pertenece a la obra *Las aventuras perdidas*, publicada en 1958) [A partir de ahora aparecerá entre paréntesis el título del poemario correspondiente a cada poema citado].

En la primera estrofa la ausencia del amado irradia desde su sangre con la fuerza de un astro airado, cual si se tratara de un silencio estruendoso. De esta forma la falta adquiere una forma, semánticamente es una imagen impregnada de un mutismo ruidoso. Pese a esta ausencia que hostiliza, existe un yo-lírico que habla de restituir su lugar en el mundo sin perder la muerte que le ha golpeado en plena vida, tras la partida del amor, e ir en busca del sol, lo cual hace pensar en una posible salvación. En la segunda estrofa la voz del poema se sitúa en una posición que le brinda una perspectiva de las cosas desde la cual todo es tristeza ante el recuerdo, inocencia, incluso los sonidos se abrazan a las cosas con absoluto candor, pero todo siempre deviene muerte. Sin embargo, no es posible dejar a un lado el hecho de que el poema está hablando de sí mismo pues, aunque exista un yo-lírico, un sujeto dentro de las oraciones, el título lleva en sí toda la carga semántica de la auto-referencialidad. La enunciación, que es también una forma de producir el significado, se sitúa semánticamente en el sitio de su origen gracias a la preposición “desde” y por lo tanto la voz hablante es desplazada fuera de sí misma pues sólo habla dentro del poema para denunciar el nacimiento del acto poético, no su presencia en el poema. Para Eduardo Chirinos:

En casi todos los poemas de Alejandra Pizarnik, la poeta-hablante se muestra como una sujeto deseante presa de su propio deseo. Consciente de que no puede haber una satisfacción a ese deseo porque no hay un significante final ni un objeto que puedan ser aquello que ha perdido para siempre, buscará en la muerte la recuperación de la unidad perdida que reclama en el poema [...] un espacio donde el lenguaje será absolutamente innecesario porque el deseo estaría cumplido¹¹.

Ni la muerte ni la poesía pueden ofrecerle una tregua con su deseo insondable, el mundo poético de Pizarnik se encuentra dinamizado por ausencias: “tanta conciencia del vacío del lenguaje y de su imposibilidad sólo sirven para impedir «denunciar» esa conciencia”¹². Su actitud de persistencia que la hace volver siempre sobre los mismos temas da cuenta de que existe un deseo en movimiento cuya trayectoria revela solamente un ir y venir a su fuente y de esta forma, afirma que no puede completar ni su inicio ni su

¹¹ Eduardo Chirinos, *La morada del silencio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 83.

¹² A. Pizarnik, *Diarios*, p. 462 (4 de noviembre de 1967).

fin, es un ciclo. En este sentido, la repetición es infinita porque cada re-exposición de la idea es tan refulgente como si fuera su primera metamorfosis en código poético. Cuando Pizarnik le impone silencio a esta inquietud con las palabras que tiene a su alcance no satisface su necesidad, sino que la restituye a su origen, la devuelve a su procedencia para que signifique en sus dominios, lo cual significa devolverle la imposibilidad de su realización, su silencio:

Y por todas partes la vieja carencia. Una melodía suavísima, tierna hasta el llanto. Una melodía que impulsa a tirarse al suelo y comenzar a llorar hasta la muerte de la eternidad. Por todas partes una herida inmemorial, una insatisfacción angélica, algo con plumas y con espumas, algo sin palabras, anterior a la palabra¹³.

La imposibilidad de poder darle un nombre a la “herida inmemorial” constata que los componentes de significación en la poesía de Pizarnik se encuentran dispuestos a una constante metamorfosis pues “el creador no está investido por una genialidad continua, y, después de la creación, recae en la empiria y en la imitación de sí mismo, mera continuación del comienzo”¹⁴. De esta forma, al confrontar los contenidos del diario con los de su poesía, es posible darse cuenta de cómo la idea que nació en la escritura privada traza una trayectoria hacia su configuración en lenguaje poético develando el desarrollo de un acto creativo. Los factores que detonan la escritura de Pizarnik, como ya se ha visto, son conceptos abstractos cuya constitución excede las posibilidades de la razón y, por consiguiente, del mismo lenguaje. Sin embargo, paradójicamente, estas imposibilidades que se manifiestan de múltiples formas dentro del espacio poético, son en igual medida la fuerza violenta de lo indeterminado: “Y he sufrido con las palabras de hierro, con las palabras de madera, con las palabras de una materia excepcionalmente dura e imposible. Con mis ojos lúbricos he pulsado las distancias para que mi boca y las palabras se unieran furiosamente”¹⁵, y, asimismo, la retención de un deslizamiento incesante que realiza su propia forma: lo indecible que, no obstante, quiere hacerse oír:

La palabra deseada, la que se hará dulcemente entrar en el viento. Y yo, filóloga inerte, miro izarse a la deseada, virgen innombrablemente mágica en mi cerebro primitivo. Tal

¹³ *Ibid.* p. 91 (Sábado 23 de noviembre de 1957).

¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005, p. 192.

¹⁵ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 189 (4 de enero de 1961).

vez quise decir «no» tal vez quise decir «sí», tal vez dije «no» porque el «sí» se acopló al viento. (Si el no amanece sí, tant pis pour moi)¹⁶.

En estos términos, la idea dirige su paso por meandros que obedecen a su propia naturaleza, entonces no será ya la poeta quien le dará forma al sentido, sino que es el mismo sentido el que va a determinar su propia arquitectura de significación y sus distintas manifestaciones.

“Desde esta orilla”: el mundo poético de Pizarnik

*La conciencia es amargura
La inteligencia es decepción
Sólo en las afueras de la vida
Se puede plantar una pequeña ilusión.*
—Vicente Huidobro

Retomando el asunto de la mirada sensible del poeta que ya se analizó en la Primera Parte de este análisis...

El punto de vista individual es siempre tan inestable frente al mundo que los demás ven, que el simple hecho de ponerse a pensar en la realidad que nos abarca —la que nos llega y compone el pequeño universo de nuestras vidas— es ya un mundo absolutamente distinto del que concibe el prójimo. La importancia que tiene el “yo” al momento de pensar en el mundo sobre el que se desplaza y actúa se vuelve un asunto serio cuando aparecen las preguntas: ¿cuál es el mundo que me ofrezco a mí mismo? ¿Acaso puede alguien, mediante la acción de la conciencia, llegar a comprenderlo Todo a través de sí? Quizá la poesía mística sea el ejemplo más apto para reflexionar hasta qué punto la interioridad, la subjetividad y el intelecto humanos constituyen un vehículo a través del cual el hombre ha llegado a colocarse frente a frente con lo divino que es también lo Absoluto, como dice Kabir en estos versos: “Por encima de todo lo demás, / anhelo en mi

¹⁶ *Ibid.* p. 189 (4 de enero de 1961) [La frase en francés dice: “tanto peor para mí”, se trata de una frase procedente de una de las *Cartas del vidente* de A. Rimbaud].

corazón ese amor que me permite vivir una vida / ilimitada en este mundo”¹⁷. Las implicaciones teológicas y el contexto religioso que dieron origen a este poema son la causa de que tal punto de vista se dispare hacia una idea de eternidad, a una vida que se ha vuelto infinita por obra del amor mediante la acción de la conciencia. Pero ¿qué pasaría si esta manera de pensar el mundo no fuera un acceso a la eternidad sino un impedimento para acceder a la vida misma? El pensamiento moderno, que ya no precisa de la presencia de Dios, ha dado origen a una perspectiva en la cual la experiencia de lo divino se invierte y ya no es la vida eterna lo que resulta sino la orfandad. Por ejemplo, para Georges Bataille este desamparo supone un abismo, una muerte que golpea en plena vida. En sus obras, el existir se vuelve algo carente de sentido, un tedio absoluto ante el ya aprendido Eterno Retorno de lo Mismo; de esta manera, el hombre se encuentra atrapado en su propia condición terrenal, su libertad es desamparo y condena¹⁸. De manera que, con o sin Dios, Bataille aboga por la idea de que el hombre se ve obligado a soportar su propia existencia limitada, su propia individualidad única e irrepetible. ¿Cómo poder entonces salvarse de semejante abandono? ¿Cómo se podría resolver esa alteridad respecto a los absolutos que nos complementan (Dios, el amor, etc.)?:

El pensamiento contemporáneo parece caminar en medio del desierto, y el desierto es un lugar caro a la tradición espiritual judeocristiana. El desierto es también el lugar de deserción de los dioses. La desposesión inaudita de la que habla Derrida, y el radical abandono de sí que postula una tradición mística, parecen no estar demasiado lejos. Tal vez de ahí la fascinación que los autores contemporáneos sienten por el *modus operandi* de los místicos. La escasa energía que presentan hoy las religiones históricas para reanimarse simbólicamente ha provocado que este *modus operandi* migre a otras formas de expresión: cierta filosofía, cierta literatura. La pregunta que surge entonces es: ¿cómo pensar hoy para poder transmitir, para poder escribir, para poder relatar?¹⁹

Como nacido para necesitar siempre de algo superior a él, el hombre que ha perdido la diafanidad de su ser para acceder a la conciencia plena de su desamparo, se ha vuelto presa de sí mismo y de sus cuestionamientos, ha caído en la trampa de su razón, en

¹⁷ José Ignacio Guerra Tobalina, *Poesía mística de la India (Kabir, Mira Bai, Guru Nanak)*, Visión Libros, Barcelona, 1979, p. 20.

¹⁸ Por ejemplo, el personaje Henri Troppmann, que aparece en la obra titulada *El azul del cielo*, una vez que ha caído en la monotonía del sufrir o el aburrimiento, su otro estado posible es siempre una ruptura, una transgresión: el éxtasis, es decir, algo superior y ajeno a él mismo.

¹⁹ Zenia Yébenes Escardó, *Figuras de lo imposible: Trayectos desde la Mística, la Estética y el Pensamiento contemporáneo*, Anthropos, España, 2007, p. 12.

el vacío que dejó la desaparición de la religión como una vía para salvarse. El narrador de *Memorias del subsuelo* de Fiódor Dostoievski es otro ejemplo claro de este enfoque que se centra en sí mismo:

Les juro señores, que comprender demasiado es una enfermedad, una auténtica y completa enfermedad. Para el manejo terrenal hubiera resultado más que suficiente una conciencia humana ordinaria [...] Hubiera bastado, por ejemplo, con esa conciencia con la que vive la gente o las personas relevantes a las que denominan “espontáneas”²⁰.

La palabra “enfermedad” resulta inquietante. El conocimiento puede ser una bendición siempre y cuando signifique la promesa de una vida eterna, pero si en vez de encontrar a lo Absoluto el hombre se topa frente a frente consigo mismo, entonces su verdad interior quedaría igualmente herida que la verdad exterior, el mundo no sería ya una realidad sólida para poder sostener una verdad interna. Dicho de otro modo, para aquel que en sí mismo sólo puede encontrar limitaciones y opacidad, el mundo de afuera deviene desierto, pues sólo a partir de nosotros mismos, como dice María Zambrano, podemos explicarnos el mundo que nos rodea: “[...] al encontrar la realidad nos encontramos a nosotros mismos, entramos en ella y sin suponer nada parecido a ninguna identificación mística, lo cierto es que cuando entramos en esa realidad descubierta nos revelamos a nosotros mismos”²¹. De modo que el mundo sólo puede ser explicado a través del “yo”. Respecto a esta dicotomía Alejandra Pizarnik se plantea las siguientes preguntas:

Si hemos nacido con el yo, ¿por qué renunciar a él? Para no sufrir. No entiendo nada sino esto: la pérdida de la noción del yo implica felicidad. Para ser feliz hay que morir. No entiendo. A la vez es indudable que es preciso el sufrimiento para conocer y saber. También en esto coinciden los más sabios. Entonces, sería un apurar el sufrimiento y luego, un minuto antes de reventar, renunciar al yo, es decir, al sufrimiento. No entiendo. Pero sí. Esto se relaciona con la separación. El Yo es sufrimiento porque es conciencia de que somos (estamos) separados. Renunciar al yo es unirse. ¿Unirse a qué? A Dios. ¿Y si Dios no existe para mí? Lo que no entiendo es la necesidad de todo este complicado proceso. Se llega por unos miserables años y la tarea consiste en darse vuelta, transformarse, corregirse. Pero, ¿por qué no se llega correctamente? ¿Por qué no se llega

²⁰ Fiódor Dostoievski, *Memorias del subsuelo. Las noches blancas. El jugador*, Losada, Buenos Aires, 2005, p. 13.

²¹ María Zambrano, *La confesión: género literario*, Siruela, 3ra ed. Madrid, 2004, p. 43.

de manera de no tener que perder la vida en cambiarla, en mejorarla? Pero, ¿quién me dijo que hay que cambiarla? Mi culpabilidad, mis remordimientos, mi vanidad²².

Si bien es cierto que el único mundo en el cual podemos creer verdaderamente es en el interior, esta certeza es para la autora el desconsuelo de saberse desamparada en un lugar donde la vida sucede pero excluyéndola a ella, de saberse indefensa respecto al mundo que experimentan los demás, los que no saben lo que ella sí: que no existe una razón concreta para vivir: “Curioso es vivir. Raro es vivir. Asombroso es vivir. ¿Y por qué vivir?”²³. La simple inconformidad no explica el hastío del que habla Pizarnik. Hace falta prestar atención a las palabras que se unen mediante la fuerza de su reacción frente a esta certeza. En primer lugar, estas preguntas lanzadas al aire y que no encuentran respuesta, son también exclamaciones. En su diario la autora conversa consigo misma mediante un desdoblamiento que, como ya se vio, afecta insidiosamente su propia idea de “yo”. Además de esto, se sabe que escribe porque necesita hacerlo. Esta idea y el siguiente poema condensan dentro de sí la misma noción de estar cansada de que la vida transcurra siempre igual; además, es preciso comprender que se trata de un cansancio longitudinal, aparatoso, pues afecta al lenguaje, a la idea de “yo”, al amor, etc. incluso Dios (o cierta idea de él) es partícipe de esta fatiga asfixiante:

SIEMPRE

A Rubén Vela

Cansada del estruendo mágico de las vocales
Cansada de inquirir con los ojos elevados
Cansada de la espera del yo de paso
Cansada de aquel amor que no sucedió
Cansada de mis pies que sólo saben caminar
Cansada de la insidiosa fuga de preguntas
Cansada de dormir y de no poder mirarme
Cansada de abrir la boca y beber el viento
Cansada de sostener las mismas vísceras
Cansada del mar indiferente a mis angustias
¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!
Cansada por fin de las muertes de turno
A la espera de la hermana mayor

²² A. Pizarnik, *op. cit.* p. 381 (Martes 29 de septiembre de 1964).

²³ *Ibid.* p. 92 (4 de diciembre de 1957).

La otra gran muerte
Dulce morada para tanto cansancio²⁴.

El “siempre” del título se dispersa por todo el poema, hilando el significado de algo ya aprendido, monótono y perdurable; no obstante este significado (es decir, la idea de cansancio que crea Pizarnik), se construye de estas dos palabras: el “siempre” del título y “cansancio”. Estos dos significados constituyen el núcleo del poema. De allí que la autora repita “cansada” al inicio de todos los versos. En el poema la desgana es un estado de suspensión, ya sólo se espera la muerte; aquí es preciso resaltar que Pizarnik maneja dos ideas distintas de “muerte”, en los últimos cuatro versos, se habla de una “muerte” que ha pegado en plena vida y posteriormente, de una “muerte” definitiva, física, la cual será una “dulce morada para tanto cansancio”. Quizá Pizarnik ha pasado demasiado tiempo sola —es decir, consigo misma— y al igual que el personaje de Dostoievski, el mundo que la autora se explica a través de su interioridad aparece como interpretado en todos sus misterios porque ella misma ya sabe que no puede acceder a la vida sin reparar antes en sí misma: “No quiero ser y la casa de mi sangre se desmorona”²⁵. El poema siguiente expresa una situación análoga. Para la poeta, el exceso de lucidez deviene una experiencia negativa dado que comprender demasiado equivale a poseer un conocimiento a destiempo, se trata de una conciencia precoz. El poema entero remite a una carencia, la cual se hace ostensible mediante el título y su relación con el cuerpo del poema; por un lado, la palabra “solamente” se está refiriendo a una sola cosa que falta, mientras que, por otro, el resto del poema habla de que se conoce todo excepto la vida. Esta relación posee una complejidad especial, pues unifica dos ideas contrarias: la de poseer demasiado y la de no poseer nada:

SOLAMENTE

ya comprendo la verdad

estalla en mis deseos

y en mis desdichas

²⁴ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 63 (*La última inocencia*, 1953).

²⁵ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 111 (Sábado 22 de febrero de 1958).

en mis desencuentros
en mis desequilibrios
en mis delirios

ya comprendo la verdad

ahora a buscar la vida²⁶

El hecho de que esta conciencia sea para Pizarnik un motivo de canto, declara que todo lo que la autora sabe de su existir le motiva a prestarle especial atención. A través del conocimiento de sí misma y la reflexión de ello en la escritura, ha descubierto una región de su interioridad en la cual está convencida de que la vida no es algo que pudiera sucederle a ella y entonces este vacío se le muestra como una muerte que la golpea en plena vida, que la condena a una espera interminable:

He meditado en 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. (No obstante, creo que nadie ama la vida más que yo. Sólo que entre mis sueños y mi acción pasa un puente insalvable. He aquí la causa de que yo deba desangrarme como un animal enfermo, detrás de la vida)²⁷.

Se entiende entonces por qué el siguiente poema lleva por título *La jaula*. Efectivamente, está atrapada en su singularidad:

LA JAULA

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé de la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.

Yo lloro debajo de mi nombre.

²⁶ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 45 (*La última inocencia*, 1956).

²⁷ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 110 (Sábado 22 de febrero de 1958).

Yo agito pañuelos en la noche
Y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo
Yo oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas²⁸.

En este ejemplo, la voz lírica habla del “sol” y a través de esta imagen o figura crea una representación de lo que es la realidad que los demás ven y que a ella le está completamente negada. La segunda estrofa habla de lo que sí conoce, y aquí una vez más Pizarnik recurre a objetos, imágenes y figuras sumamente abstractas que van más allá de la óptica humana (la “melodía del ángel”, “el sermón del último viento”, etc.) Cuando Pizarnik dice que “llora debajo de su nombre” es preciso recordar que aunque está demasiado ensimismada, su escritura es el resultado de la conciencia previa de que se desdobra porque conoce de antemano su situación de soledad en la que escribir para sí misma resulta irremediable: “La conciencia no existe. Pero aún así no hay derecho a tanto irse, a tanto viaje alrededor de mí. Vanidad del deseo físico. Espectro de mi cuerpo. Yo soy una aunque me desdoble. Aunque me destriple. Una. ¿Lo comprendo acaso?”²⁹. Ese yo desdoblado, en sus diarios aparece retratado como “lo interno”. Materialmente se trata de alguien que habita en ella: “Lo interno, lo que subyace, es siempre siniestro. Hoy desperté y mentalmente repetí una sola frase: «Hay aquí alguien que tiembla»”³⁰. El siguiente fragmento de su poemario *Árbol de Diana* ilustra bien este entendimiento:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe³¹.

²⁸ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 73 (*Las aventuras perdidas*, 1958).

²⁹ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 223 (16 de mayo de 1952).

³⁰ *Ibid.*, p. 440 (Lunes 19 de febrero de 1968).

³¹ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 116.

El ensimismamiento que padece Pizarnik es uno de los temas más recurrentes en toda su obra poética. En el pequeño fragmento citado arriba es posible apreciar que la misma imposibilidad de escribir el poema es ya un poema, uno en el cual la poeta no es la única partícipe; el ensimismamiento es, entonces, una escisión no deseada, una fisura que deja ver que la poesía es solamente un espacio en donde se revela la imposibilidad del poema y la desaparición de la autora. La importancia que Pizarnik le daba a este aspecto era sumamente corrosiva para sus límites racionales. Ella actuaba a sabiendas de que inspeccionar su propio pensamiento y luego llevar sus reflexiones a la escritura sólo podían ocasionarle problemas respecto a su relación con el mundo exterior, en otras palabras, estar en ella era igual a habitar el mundo del desvarío mientras que huir de ella significaba instaurar el orden:

Por eso hablo en segunda persona del singular. Lo que digo no me importa, no soy yo mi destinataria. Alguien en mí se quema. Canción de la quemada al alba. Te quemas y yo te hablo, te espí y te reprobé y te condené. No es mi lucha con el ángel lo que narro. Pero estoy cansada de hablar. Quiero dormir como una bestia. El sueño me significa orden, es el presente, el ahora. No estar en mí es comprender serenamente, es hacer prácticas razonables. La pesadilla empieza en mis ojos abiertos, mis ojos de cazadora idiota que anda desde hace siglos por un bosque sin animales³².

Y es que estar en el mundo ciertamente no es pertenecer a él. Para que la vida no discurra como algo ajeno, hace falta actuar en ella, participar en esa vida aunque de antemano ya la tengamos por vacía. Pero Pizarnik no puede entrar a la vida porque ella misma no existe: “De todos modos, yo no existo. Soy un ser evanescente: la hija del aire, enamorada del viento”³³. La apariencia en este caso podría ser de ayuda, pero Pizarnik, tiene ideas aún más ambiciosas, de antemano ella sabe que la apariencia no podrá salvarla, sólo “mantenerla” en pie frente al mundo:

Mis angustias ya no me angustian porque ahora sé que son invenciones que realizo para no oír mi silencio, mi nada. No son metáforas (me importa poco si lo son); hablo de un hastío de armario vaciado. Es eso lo que sucede: hay un lugar en mi llamado yo que es el lugar en que nada sucede. Mis fantasías compensatorias —destinadas a apaciguar mi furiosa necesidad de amor— me entretienen y me dan remordimientos los cuales también

³² A. Pizarnik, *Diarios*, p. 290 (9 de noviembre de 1962) [El subrayado es mío].

³³ *Ibid.* p. 188 (Lunes 2 de enero de 1961).

me entretienen. Aunque debiera decir: me mantienen, como esos alambres que disimulan los floristas en las ramas para asegurar su presencia erecta y vívida³⁴.

Por eso ella no quiere una apariencia, quiere salvarse sin tener que enfrentar el eterno conato de ser. Cuando esta fuerza pasa a formar parte del mundo poético de Pizarnik, es decir, en el momento en el que se vuelve materia de canto, aparecen entonces las “voces” de las que habla la autora, las “sombras”, todo el desvarío por el cual ella se siente amenazada. Tal desvarío no implica una carencia de sentido estrictamente hablando, sino que justamente el sentido de toda esta labor poética se materializa sobre la realidad que percibe la autora, con los ojos desmesuradamente abiertos que sólo columbran el vacío. De este modo, la poeta ha conseguido “mantenerse” sin tener que pactar con una realidad palpable, sin tener que hacerse una máscara para poder caminar entre los vivos; y en su tentativa de salvar sus relaciones con el mundo continúa con la disimulación pues en realidad esa vida que la expulsa le es intolerable: *“Desperté como si hubiera dormido en las fauces de un tigre. Existe algo en esta vida —tal vez sea un detalle ínfimo— que no soporto, que no sobrellevo”*³⁵. Sin embargo, no se trata de una conformidad, no es que su mundo interior no le “permita” vivir en el mundo real, sino que lo desmaterializa y así esa vida que no la acoge por estar vacía de amor y llena de muerte, se vuelve un espectro. El mundo entero, con sus palabras y sus objetos, será para Pizarnik el mundo a través de ella misma, será su visión “a través de la alcantarilla” lo que le otorgue el acceso a ese lugar extraño en el que todos viven pero que ella no conoce:

Y pensó en sí misma y halló solamente confusión. Pero aún así sabía que era necesario escribir porque sólo ella podía dar testimonio de algunas cosas por las que vivía. Aun cuando escribiera sobre los ruidos nocturnos, los vagidos de las cosas a medianoche y la tristeza de su ser intacto y no obstante definitivamente deteriorado, ella sabía que tenía que escribirlo. Por eso aun mirando desde una alcantarilla le sobrevénía una leve alegría porque la más desposeída tenía algo que hacer: contar un cuento sin historia y sin explicar por qué su herida mana desde que se recuerda. Es todo lo que sabe. No es mucho. Pero es todo lo que sabe³⁶.

³⁴ *Ibid.* p. 323 (Miércoles 13 de febrero de 1963) [El subrayado es mío].

³⁵ *Ibid.* p. 334 (19 de abril de 1963) [Las cursivas son de la autora].

³⁶ *Ibid.* p. 293 (Sábado 1 de diciembre de 1962) [El subrayado es mío].

Así se explica que, cuando esta conciencia pasa por su genio creador, surjan conceptos poéticos, imágenes o figuras como “los ojos abiertos”. La reconfiguración de esta idea adquiere una forma que denota una realidad al desnudo, que se muestra a sí misma sin máscaras revelando todo su insoportable vacío, como en el siguiente poema:

LOS OJOS ABIERTOS

Alguien mide sollozando
la extensión del alba.
Alguien apuñala la almohada
en busca de su imposible
lugar de reposo³⁷.

El ejemplo citado arriba se refiere nuevamente al ya mencionado exceso de lucidez que padece la autora, y esta idea aparece retratada como una conciencia que no permite ningún tipo de reposo, los versos que dicen “alguien mide sollozando la extensión del alba” suscitan una sensación que se compone de una imagen, la de alguien insomne, alguien a quien el descanso le está vedado. Los tres versos siguientes complementan la imagen de la persona insomne pero esta vez con una carga específica de significación que crea un estado de desesperación, de violencia contra el imposible reposo. Esta plena conciencia de la vida que tiene la poeta está relacionada con el hecho de que para ella las palabras son objetos y los objetos palabras, de allí que en la voz lírica de sus poemas se pueda apreciar una conciencia que confunde la realidad material con el lenguaje. Las limitaciones de la vida la obligan a crearse su propio mundo a partir de cantos que mantienen su sufrimiento en permanente tensión³⁸, como para no quitarles su realidad, pues es lo único verdadero a lo que Alejandra Pizarnik puede asirse: a sí misma

Mis fantasmas desaparecidos, callado el diálogo con las sombras, ya no importa querer ser otra.

Alguien que enloquece cuando se despuebla su soledad. Lo que hacía antes: hablar con criaturas imaginarias, desconocer absolutamente su situación real, alguien que vivía en una enajenación atroz, que no se daba cuenta de nada, ese alguien enloquece cuando

³⁷ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 192 (*Los trabajos y las noches*, 1965).

³⁸ “Solucionar las contradicciones mediante la entrada en un orden sería aniquilarlas” A. Pizarnik, *Diarios*, p. 368 (Sábado 28 de junio de 1964).

calla el coro de sombras animadas, cuando ninguna voz le habla desde su propia inconsciencia³⁹.

De esta forma un mundo creado de palabras ha encarnado dentro de la conciencia creadora de la poeta, un mundo donde el poder de nombrar la mantendrá al frente de la fastidiosa espera, donde su dolor se vuelve belleza porque lo transforma en canto. Todo esto, sin embargo, es apenas una realidad ilusoria, su mundo y el mundo real están escindidos. No obstante, al estar ensimismada tiene el poder de decidir cómo actuar en virtud de su propia salvación y así cubrir todas sus necesidades “reales” en su mundo de poesía; si bien se considera a sí misma un ser “evanescente”, para la autora el poder de nombrar no implica una reconciliación, pero sí una vía de comunicación entre la realidad de sus dolores y ella misma. Por ello su ejercicio poético es el único medio que tiene para acceder a la vida y, asimismo, su única posibilidad de enfrentar su amor imposible, como se verá a continuación.

La imposibilidad del amor

Amor mío, poco importa que yo haya nacido: te haces visible en el lugar donde desaparezco.

—René Char

El constante autoanálisis al que se somete Alejandra Pizarnik no es en sí una obsesión somera, es el único medio que tiene para reclamar las respuestas que necesita. Como éstas nunca llegan, sus preguntas se vuelven exclamaciones y lo que originalmente comportaba el tono y la forma de algo que exige el complemento de la respuesta, pasa a convertirse en el objeto-palabra de la desolación; es decir, la pregunta se ha vuelto poema, así como los objetos se vuelven palabras, etc. Es un preguntar sin exigir ya una respuesta, sino por la mera necesidad de interpelar, aunque eso sea igual a comprobar que no hay nadie que responda. Como un lamento mutilado, hundido en su nulidad, en su desamparo. Este nuevo universo de palabras, la susodicha “orilla” en la que la poeta dice habitar es lo único que puede ofrecerle la quimera engañosa y cruel de las posibilidades

³⁹ A. Pizarnik, *Diarios*, p.193 (18 de enero de 1961).

pues su relación con el lenguaje, pese a esta fascinación que siente la autora por las palabras, lo cierto es que se basa en el rechazo. Su poesía será por tanto la expresión de las limitantes retóricas y este impedimento será su lenguaje, la palabra exacta del efecto puro que tiene esto en su sensibilidad⁴⁰. Sin embargo, como ya se vio, los referentes de la poeta son puras ausencias, no hay palabras que expresen lo que ella quiere nombrar. Aunque no hace falta recordar lo dolorosa que es la existencia del sujeto textual que identificamos con Pizarnik a causa del exceso de abstracción en el que vive enjaulada, vale la pena citar las siguientes líneas de su diario:

Amamos lo que se nos hace carencia. Imposible desear lo que ya está en mi mano (vieja verdad socrática que recién ahora encarna en mí conscientemente). De allí 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. ¿Qué sucedería si ella pudiese beber? Ah, muchas cosas cambiarían. Me sería beneficioso puesto que yo no amo la sed⁴¹.

A lo largo y a lo ancho de toda su escritura, Alejandra Pizarnik describe con insistencia, en una multitud de formas distintas, el *Mito* de su *Amor Imposible*. Todas estas presentaciones diversas no son sino una reiteración metamorfoseada en figuras. Lo interesante aquí es por qué el *Mito del Amor Imposible* es también materia de canto. El imaginario poético de Pizarnik, no obstante al estar dinamizado por ausencias, le sirve para poseer el espectro de las cosas que nunca van a pertenecerle, sus poemas son los fantasmas de lo que menta, que obviamente coincide siempre con alguna carencia. Debido a esto, cuando Pizarnik habla de la imposibilidad de su amor, se refiere a la doble ausencia del amado, la afectiva y la referencial: “Enamorarse a solas es enamorarse del silencio, un silencio con humo y espejos. El amor, si es algo, es dos que se miran. Tú has intentado crear su mirada en tu mágico laboratorio poético”⁴². La autora, como ya se vio, está demasiado consciente de su situación, por ello la presencia del amado en su poesía será más bien el atisbo de la desgarradura que sufre ella misma ante la ausencia

⁴⁰“Dada mi espontaneidad y mis fuerzas debiera arrojarme sobre quinientas hojas en blanco y «escribir como siento». Ahora bien: sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, en mi caso es traducir.” *Ibid.* p. 331 (Jueves 11 de abril de 1963).

⁴¹ *Ibid.* p. 84 (Lunes 4 de noviembre de 1957).

⁴² *Ibid.* p. 289 (Viernes 9 de noviembre de 1962) [El subrayado es mío].

zona le descubra rutas alternas para darle la vuelta a la carencia: “Importa encontrar una nueva esperanza, una manera inédita de esperar. Importa divinizar un mundo sin divinidad; encontrar mitos en un mundo vacío. [...] creo haber tenido siempre una fuerte consciencia de lo Ausente. Ahora bien: es preciso descubrir la Presencia (en singular o en plural)”⁴⁴. En el siguiente poema, la presencia del amado es una voz prendada a la memoria, atrapada en los cantos dirigidos a él:

TU VOZ

Emboscado en mi escritura
cantas en mi poema.
Rehén de tu dulce voz.
petrificada en mi memoria.
Pájaro asido a su fuga.
Aire tatuado por un ausente.
Reloj que late conmigo
para que nunca despierte⁴⁵.

Pizarnik acostumbra a titular sus poemas con palabras específicas que condensan todo un espectro de efectos producidos por la imposibilidad original del poema. Como ya se vio en el apartado anterior, la poesía es para la autora una necesidad que surge de su mismo impedimento y gracias a esto, sus poemas se yerguen, más que nada, en los cimientos de la inestabilidad. En este especial caso, el título remite a la voz del amado que no está presente y a continuación se despliega todo el abanico de aspectos que constituyen esta carencia. En primer lugar, la voz de la que se habla en este poema es un recuerdo afianzado a la memoria en un sentido no muy positivo pues Pizarnik utiliza el participio “emboscado”, la voz lírica es “rehén” de este recuerdo, por lo tanto, el recuerdo de la voz ha dado lugar a un concepto especial de ausencia en donde el mismo poema resulta un espacio para presentar la carencia y en donde la ausencia es una luz que pasa por el tamiz del poema, se trata de una forma muy característica que tiene la autora de asignarle un significado y una forma a lo que no puede nombrarse. La imagen del “pájaro asido a su fuga” y la oración “reloj que late conmigo para que nunca despierte”, se

⁴⁴ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 277 (Sábado 13 de octubre de 1962).

⁴⁵ A. Pizarnik, *Poesía*, p.165 (Pertenece a *Los trabajos y las noches*, 1965).

refieren, respectivamente, a la ausencia del amado que no ha terminado de irse, quedando para siempre cristalizado en su huída y a la interminable espera a la que está sujeta la autora: “Esta espera inenarrable, esta tensión de todo el ser, este viejo hábito de esperar a quien sé que no va a venir. De esto moriré, de espera oxidada, de polvo aguardador”⁴⁶. Así como Penélope tejía para aguardar el regreso de Odiseo, la poeta Alejandra Pizarnik hace poemas mientras espera; sólo que ella por su parte, sabe de antemano que no habrá tal regreso y esperar es igual a avenirse a la ausencia, con el fuego de su amor avivado por la carencia: “La ausencia, el sin amor, la certeza —su descubrimiento— de que sin amor me ahogo y siempre me ahogué. Pero la ausencia viva, el cuerpo de la ausencia, tocarla ahora, respirarla. Esfuerzo inaudito esta espera por mí, hecha a mano, a alma”⁴⁷. “Respirar la ausencia”, estas palabras en la pluma de Pizarnik cobran una fuerza penetrante, aniquiladora; de entrada otra vez el contrasentido, el rebatimiento. Cuando la autora nombra algo bajo la forma de alguna figura retórica basada en la antítesis, se debe a que así es la naturaleza del referente, Pizarnik tiende a unir verbos que implican acciones contrarias a los sustantivos que acompañan; así es su lenguaje, así es su modo de sentir porque lo que compone su individualidad es de orden abstracto y su sensibilidad es la absoluta regente de su creatividad. De este modo, como sólo está rodeada de ausencias y de dolor, pese a estar consciente de que cantar en una situación así resulta vano, ella reúne, uno a uno, los fragmentos escritos del peregrinaje errabundo de su sufrimiento, y los “cura” introduciéndolos en el bello orden de la poesía: “Además de cada poema, cada verso es en su ser. Digo que todo es en sí, a solas, aislado y fragmentado. Dura faena la de unir los fragmentos. Esto se llama curar el poema como una herida”⁴⁸. Y entonces la espasmódica certeza de que su amor se nutre de una imagen alimentada por sus fantasías compensatorias se impone deliberadamente. De ahí que sus cantos estén dedicados a la carencia en la que se ahoga —o a la “ausencia que respira”.

⁴⁶ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 197 (24 de marzo de 1961).

⁴⁷ *Ibid.* p. 208 (31 de julio de 1961).

⁴⁸ *Ibid.* p.431- 432 (25 de septiembre de 1967).

La imposibilidad que pesa sobre la pasión de Pizarnik corre el riesgo de tornar su amor en una comedia tonta donde la doliente no se da cuenta de que está entregando toda la fuerza de su sentimiento a una sombra. Ama un amor que nunca sucedió, como si en realidad amara a la alegoría, al mito. Por ello, el “yo” lírico de los poemas de Pizarnik busca ante todo aplicar toda esta fuerza —que se ha tornado en dolor por no encontrar su alimento— en sus versos porque el amor y el dolor son tan reales como el sujeto que sufre: “Quizá este amor sea imaginario, pero el insomnio es real como mis sufrimientos”⁴⁹. En el siguiente ejemplo, la autora se introduce a sí misma en un poema hablándose en segunda persona del singular, el desdoblamiento es evidente y además comporta una escisión: alguien se ve a sí mismo como otro. Este aspecto sitúa a la voz lírica (que se identifica con la de Alejandra Pizarnik poeta, o ese “alguien que tiembla” en ella) como contempladora de una escena sobrecogedora:

LA ENAMORADA

esta lúgubre manía de vivir
esta recóndita manía de vivir
te arrastra alejandra no lo niegues

hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió

enviarás mensajes sonreirás
tremolarás tus manos así volverá
tu amado tan amado

oyes la demente sirena que lo robó
el barco con barbas de espuma
donde murieron las risas
recuerdas el último abrazo
oh nada de angustias
ríe en el pañuelo llora a carcajadas
pero cierra las puertas de tu rostro
para que no digan luego
que aquella mujer enamorada fuiste tú

⁴⁹ *Ibíd.* p. 268 (30 de agosto de 1962).

te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada, ¿adónde vas?
desesperada, ¡nada más!⁵⁰

Por esta razón Pizarnik insiste en llamar imposible a su amor, mas no por ello dejará de amar y de hecho por ello canta, porque su dolor palpita, está vivo, es real. En el ejemplo citado arriba, el imposible regreso del amado da a entender que “la enamorada” ya no comprende el verbo “vivir” como una manifestación de energía “vital” sino como un estado de desafección total, los días “remuerden”, las noches “culpan”, la vida “duele”; si bien este poema posee una carga considerable de significados que aluden al dolor de la ausencia del amor, este aspecto resulta muy interesante al analizar las ideas que tiene la autora respecto a esta situación personal que tanto explotó en su obra poética:

Y este amor que se ha inventado precedentemente para tener una referencia a la vida y al mismo tiempo para justificar su exclusión de la vida. Estas muletas que te da el amor que te levanta y te hace andar —si bien penosamente— para que no caigas ni a la locura ni en el suicidio. Y más aún: te da materia de canto, materia de llanto. En suma: te da la ilusión de que participas del mundo, tú que estás excluida desde que te conoces. Por eso sufres, gimes, pides, como si estuvieras enamorada a la manera de los demás y hasta cuentas en el café con ademanes de misterio y tristeza ciertos detalles de la historia inenarrable de un amor imposible. Y no es así. Es una invención. Pero tal vez te lo dices para vengarte de que no te lo retribuyan. Si le dices «ya no te amo» creerás decirle algo absoluto, algo infinitamente doloroso. Lo cual no puede ser cierto. Y lo cual prueba que estás enamorada y que tus dudas son mezquinas y contrarias a la pureza de este amor⁵¹.

De esta forma la sensación y la llama de amor se mantienen vivas⁵² y aunque el amado no esté y nunca llegue, Pizarnik amaré mientras cante y al mismo tiempo cantará mientras ame. Si no sufre no vive y si no sufre entonces no hay por qué cantar. La autora

⁵⁰ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 53 (Pertenece a *La última inocencia*, 1956).

⁵¹ *Ibid.* p. 280-281 (Lunes 15 de octubre de 1962).

⁵² Es preciso recordar que para la autora sentir es igual a estar *viva*: “cuando miro, huelo, oigo, recuerdo, siento: mi ser ya no espera. Mi ser vibra con los sentidos erguidos, atentos en su puesto. Cuando mi alma se espera en las sagradas nimiedades y recuerda su elección en potencia, ya no se angustia buscando rutas seguras” A. Pizarnik, *Diarios*, p. 36 (20 de julio de 1955).

podría huir de este círculo vicioso pero no puede dado que no tiene alternativa, es esto o la muerte. Su poema *El Ausente* retrata en qué medida esta ausencia dificulta su existir:

EL AUSENTE

I

La sangre quiere sentarse.
Le han robado su razón de amor.
Ausencia desnuda.
Me deliro, me desplumo.
¿Qué diría el mundo si dios
lo hubiera abandonado así?

II

Sin ti
el sol cae como un muerto abandonado.

Sin ti
me torno en mis brazos
y me llevo la vida
a mendigar fervor⁵³

La primera estrofa de este poema llama mucho la atención la manera en que la idea de abandono es construida, esta primera parte es absolutamente visual pero no como una representación de imágenes sino como una evocación a través de la cual se transparenta una impresión detallada de la experiencia del desamparo, como si estuviese hablando una sensibilidad consciente de sí misma, por ello, las ausencias cobran cada una cierta forma o imagen; me refiero a ese particular genio de la autora para dotar de vida a las necesidades mediante representaciones insólitas, como aquella de la sangre que quiere sentarse. Si la voz lírica de Pizarnik “aletea” o se “despluma” en sus poemas es porque la imagen del pájaro le sirve para aludir a su “evanescencia”, a su condición de criatura que no puede hacer otra cosa que cantar en medio de la nada. De esta forma el canto deviene lamento, y en la segunda estrofa del poema dice claramente cómo la ausencia le duele tanto, que hasta la luz que cubre al mundo entero, cae muerta y derrotada. La imagen que cierra el poema es justamente la de una partida, la voz lírica se

⁵³ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 97 (*Las aventuras perdidas*, 1958).

“lleva su vida a mendigar fervor”. El verbo “mendigar” denota algo muy amargo. Ciertamente el fervor no es algo que se le pueda exigir a la vida o algo que podría obtenerse en automático, como un reloj nuevo. La imagen es bella, pero difícil de apreciar al mismo tiempo, dada su dureza: unos brazos que sólo tienen a su alcance el vacío, atrapan en la ausencia su propio cuerpo. Esta imagen representa extraordinariamente una soledad atroz ante la distancia irreconciliable del ser amado.

Por otro lado, la memoria juega un papel importante en el mundo poético de Pizarnik. Para ella la memoria y sus sombras y fantasmas trabajan en conjunto. El recuerdo le posibilita traer al amado al presente y cristalizar esa ausencia en sus palabras. Y aunque se reconoce sufriente, acepta este drama en silencio y en soledad. La imposibilidad del amor a la que está sometida la voluntad poética de Pizarnik habla del irrealizable regreso del amado. Como éste no está, ahora sólo queda la herida a modo de recuerdo y por ello la remembranza duele. Entonces nombrar al amado no es hacer poemas de la ausencia, sino con ella, con la misma herida palpitante que crispera su sensibilidad. En su mundo de palabras busca todas las formas posibles para darle un nombre concreto a esta desesperación:

Que has venido. Que tu presencia estremece el cálido color de las hojas muertas. Milagros de la que espera y ve y siente. Y yo te seguiría bajo cualquier forma, como polvo o humo o viento. Entraría por tu respiración, por tu sonrisa, por tus tristes deseos de evadirte hacia donde no haya lenguaje sino solamente ojos devorándose, ojos amándose en el peligro de una desnudez absoluta⁵⁴.

Este fragmento de su diario informa que cuando la ausencia del amado acomete en el mundo poético de la autora, esta falta entra también en el mundo de las posibilidades, y entonces adquiere la característica de poder manifestarse en formas distintas. En este poema por ejemplo, la autora pide ser al menos un olvido, un recuerdo ínfimo —como el *polvo*, *el humo* o *el viento*— muriendo en la memoria del amado:

⁵⁴ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 221 (31 de mayo de 1962) [Las cursivas son de la autora, el subrayado es mío].

EL OLVIDO

en la otra orilla de la noche
el amor es posible

—llévame—

llévame entre las dulces sustancias
que mueren cada día en tu memoria⁵⁵

Si bien su mundo de poesía le da razones para pensar la (im)posible unión, como se ha visto hasta ahora, la imposibilidad del amor en su mundo poético es ya por sí misma una denuncia de su nulidad. Amar en ausencia del amado es aquí la posibilidad de ver que en medio de la ruina se pueden construir monumentos. Como la gama de colores que proviene de la luz a través del cristal roto: el destello multicolor es forzosamente un producto de su defecto. O como cuando Jean Genet dice en uno de sus poemas: “Si me pudieses ver acodado en mi mesa / El rostro destrozado por mi literatura / sabrías que me abrumba también esta aventura / espantosa de osar descubrir oro oculto / bajo tanta carroña”⁵⁶. El mismo acto poético se ha vuelto materia de canto, se trata de hacer de la ausencia una presencia: “la presencia del lenguaje en los textos de Pizarnik es constante y se encuentra vinculada al quehacer poético visto como un aspirar a algo imposible”⁵⁷. De ahí que en este otro nombrar al amado no sea ya nombrar a la ausencia misma sino a la figura o representación en la que ha encarnado esta falta:

QUIEN ALUMBRA

Cuando me miras
mis ojos son llaves,
el muro tiene secretos,
mi temor palabras, poemas.
Sólo tú haces de mi memoria
una viajera fascinada,
un fuego incesante⁵⁸.

⁵⁵ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 166 (*Los trabajos y las noches*, 1965).

⁵⁶ Jean Genet, *Poemas*, Visor Libros, Madrid, 1996, p. 50.

⁵⁷ Maribel Tamargo, “La poesía de Alejandra Pizarnik”, *Confluencia*, vol. 9, no. 2, Primavera de 1994, p. 34, University of northern Colorado, en <http://www.jstor.org/stable/27922213> [Consultado el 5 de agosto de 2015].

⁵⁸ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 160 (*Los trabajos y las noches*, 1965).

Lo que hace Pizarnik en este poema es acoger toda la significación —o las implicaciones reales y el efecto que tiene este amor en ella— del espectro del amado. Aquí la belleza de su amor transforma sus miedos en poesía y a su memoria en una llama inagotable. Su amado despide esa luz que le hace ver secretos en un muro. Es un amor que se mantiene vivo a partir de la ausencia del amado. Por ello, buscar el amor entre las palabras mágicas de la poesía, no es exactamente “buscar” en un sentido estricto: “No es un verbo sino un vértigo. No indica acción. No quiere decir *ir al encuentro de alguien* sino *yacer porque alguien no viene*”⁵⁹. Todo este juego de palabras con el cual Pizarnik pretende evitar que la ausencia caiga sobre ella por su propio peso y la arrastre definitivamente, esta aparente sustitución que hace de la inutilidad de su dolor por poemas, es una metamorfosis de lo mismo, una reiteración. Estar consciente de su situación le muestra también que no puede hacer nada al respecto con su amor sino cantarle para curar su orfandad: la de ella, la de su amor, la del poema... Y como en realidad su quehacer literario no la “salva” en el mundo real, está atrapada en su espera como en una ratonera y una vez más Alejandra Pizarnik queda expulsada de la vida, se vuelve ella misma el mito de la esperadora o un personaje atrapado en su propia escritura: “La espera del amor, el amor a la espera. Cuando venga con sus ojos de niebla. La noche me transforma en la esperadora del amor”⁶⁰. La idea de destierro podría indicar lo que implica esta singularidad que la separa de la vida, sin embargo la palabra “muerte” se impone asomándose en muchas ocasiones como el opuesto implacable.

El miedo y la mortal necesidad de vivir

Es indiscutible que ahora las palabras de Pizarnik no son lo que eran al principio de este análisis. Ahora se sabe que la exaltación poética que opera en la autora se precipita en un eterno retorno; sus motivos para cantar se desplazan todos en el mismo círculo que la poeta ha dibujado alrededor de sí, y de esta forma todo intento de avanzar o de

⁵⁹ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 344 (El poema se titula *Buscar*, aparece en la sección “Poemas no recogidos en libros 1956-1960” de la obra citada) [Las cursivas son de la autora].

⁶⁰ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 209 [30 de septiembre de 1961].

retroceder resulta un movimiento inútil: clavada en la pared de su propia mirada, Alejandra Pizarnik sólo escribe poemas en torno a las múltiples torturas de su terrible lucidez. “Cansada de las muertes de turno y a la espera de la hermana mayor, la otra gran muerte”⁶¹, cumple un mortal pacto. La exacerbada conciencia que tiene de sus contrariedades no le permite “vivir”. Tal confinamiento ha convertido su vida en una muerte que no termina. Los siguientes versos de su poema *Exilio* se refieren a este impedimento del que habla la poeta: “Esta manía de saberme ángel, / sin edad, / sin muerte en qué vivirme, / sin piedad por mi nombre / ni por mis huesos que lloran vagando”⁶². Esta muerte prematura e incompleta, envuelve su vida en angustia y temor, pues ha mutilado en ella toda idea de futuro:

¿Es posible que hable así, como una piedra en el camino que se sabe echada allí hasta el fin de la eternidad? ¿Es posible que crea, con los niños, que la muerte es algo que les sucede a los demás pero no a mí? ¿Es posible que Dios continúe siendo el «buen señor» de la infancia, ese que ve en todas partes, para quien no existen puertas ni silencios? Así es, pero es increíble. Y no lo lamento por vergüenza sino por el dolor de alguien que se veda una gran parte de la realidad que le sería plenamente accesible a no ser por ese infame anhelo de persistir en una niñez que ya no tiene razón de ser aunque sí estupidez y anacronismo⁶³.

Expulsada del tiempo, anclada en el presente de su infancia petrificada, Pizarnik no está “viva”, pero tampoco puede “terminar” de morir. La palabra “infancia” llama la atención. De Pizarnik podría decirse lo que dijo Sartre de Jean Genet: “No es un niño viejo, es un hombre que expresa sus ideas con el lenguaje de la infancia”⁶⁴. He aquí el “anacronismo” que se atribuye a sí misma la autora. Esta infancia equívoca proviene de una etapa de su vida que no sucedió por estar carente de recuerdos felices, por lo tanto, no hay recuerdos ni salvación en la remembranza, de hecho es absolutamente lo opuesto, esta etapa de su vida es motivo de silencio, es un llanto silenciado por el mismo dolor:

Insomnios dedicados a la infancia tan lejana. Infancia lamentable, rota, como una buhardilla llena de ratones y carbón inútil. He intentado rescatar un solo recuerdo hermoso pero no lo he conseguido. Todo lo contrario: a medida que me alejo en el tiempo

⁶¹ Remítase al poema citado correspondiente a la nota no. 24 de esta Segunda Parte.

⁶² A. Pizarnik, *Poesía*, p. 79 (*Las aventuras perdidas*, 1958).

⁶³ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 100 (Viernes 31 de enero de 1958).

⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *San Genet: comediante y mártir*, Losada, Buenos Aires, 2003, p. 87.

me veo más desdichada, en dificultades con la gente, hastiada, «niña falsa y enferma de los suburbios tenebrosos». Ahora me pregunto cómo logré sobrevivir, cómo no me aniquilaron absolutamente⁶⁵.

En este poema, Pizarnik representa la idea de esa infancia cristalizada que alude a una herida imposible de situar temporalmente, sin nombre y de un dolor tan grande que hace a quien sufre enmudecer:

TIEMPO

A Olga Orozco

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume
a pájaro acariciado⁶⁶.

Para penetrar en este poema hace falta recordar que la autora hace poemas mediante una sensibilidad creativa motivada por experiencias dolorosas y negativas. Si Pizarnik cree pensar como niña, se debe a que le parece inconcebible que esa herida ya tan lejana siga acometiéndola en el presente, de allí que la infancia sea un “miedo luminoso”, una luz cegadora de la cual se desprende una imagen que hace las veces de recuerdo: una mano que la arrastra hacia su “otra orilla”. El pasado baldío, sin recuerdos felices, significa en la sensibilidad creativa de Pizarnik una herida de muerte. La infancia, en su mundo de nombres y figuras, es un hito en la historia de su vida, es la etapa de la herida inmemorial que no ha cerrado y cuya presencia anacrónica, ilógica, le veda su visión a futuro, y entonces nuevamente la poeta se encuentra imposibilitada para vivir. Por ello el poema citado arriba se titula “Tiempo”, para ese “yo” textual que identificamos con Pizarnik, el tiempo será un presente anacrónico, la eterna duración de su muerte en vida, aquella infancia atemporal en donde se sitúa el origen de su herida. El siguiente poema se refiere precisamente a este origen:

⁶⁵ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 126- 127 (16 de mayo de 1958).

⁶⁶ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 76 (*Las aventuras perdidas*, 1958).

ORIGEN

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.

Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron.

Sólo una melodía vieja,
algo con niños de oro, con alas de piel verde,
caliente, sabio como el mar,
que tiritita desde mi sangre,
que renueva mi cansancio de otras edades.

sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto⁶⁷.

La visión retrospectiva de la herida abierta se muestra viva aún. Que sea la infancia en donde se sitúan todos estos no-recuerdos, significa para la poeta el origen de su permanente confusión y desconcierto ante la vida, conoció el dolor en una edad prematura y todo lo que tiene de hermoso la infancia le fue negado. En la vista hacia el pasado, Pizarnik adulta ve a esa niña y ante esta imagen su actitud es ambivalente: le causa una infinita ternura acompañada de una tristeza desoladora⁶⁸, y aquí es preciso repetir que la contemplación de sí misma, su desdoblamiento, es un factor motivador para su creatividad poética, ella hace poemas sobre sus propias experiencias. Este sentimiento la separa y la devuelve a sí misma al mismo tiempo, provocando una visión ensimismada, una especie de duplicidad que se abraza a sí misma por un mismo dolor que no se altera:

⁶⁷ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 88 (*Las aventuras perdidas*, 1958).

⁶⁸ "Tristeza y candor. Deseos de llorar como un niño recién nacido. Inmensa ternura por mí. Ganas de hacerme pequeña, sentarme en mi mano y cubrirme de besos", A. Pizarnik, *Diarios*, p. 88 (Miércoles 20 de noviembre de 1957).

el sufrimiento de la niña Alejandra P. es el mismo de la poeta que escribe. Así es como la infancia se vuelve un espectro vivo y subsecuentemente representación poética. Sin poseer recuerdos dignos de conservar, su pasado se ha disparado hacia algo tan lejano que no se puede recordar y toda idea de futuro quedó condensada en la duración de su presente muerto prendado de miedo: “Y en el fondo, ¿quién creó al miedo? (¿Dijo Dios: «hágase el miedo» y el miedo se hizo? ¿O dijo: «Hágase Alejandra» y el miedo se hizo? ¿Qué es el miedo sino un bicho ávido de mi futuro?”⁶⁹. Por ello, el miedo y la muerte conviven en un mismo núcleo⁷⁰, en su herida lejana perdida en el tiempo:

Siento que me acerco al final. No sé si vendrá la locura o la muerte. Hace tiempo que estas palabras se vaciaron para [falta texto]. El pasado me invade, cae en su maldad más pura; lo que sufrí está aquí. (Imposibilidad de escribir concretamente lo que me atormenta.) Y debo escribir de mí, debo tratar de hallar palabras para explicar. Tengo miedo⁷¹.

La dificultad una vez más se encuentra en el lenguaje, su infancia le parece algo que merece un silencio funerario: “*Mi memoria vela el cadáver de la que fui. Voz de la violada alzándose a la media noche. A pesar de mis cualidades de humorista digo que una infancia ultrajada merece el más grave silencio*”⁷². El tiempo, en la conciencia creadora de Pizarnik, es un mar interminable de hastío condenado a no morir; para la sensibilidad de la poeta no hay mañana, no hay vida, sólo muerte y miedo. La relación que tiene con él se convirtió en un tormento desde que su pasado proyectó la historia de su vida como una región sumamente oscura. Por un lado, debe cargar con la permanente certeza de que su infancia sólo le provocó heridas mortales para su desmesurada sensibilidad, para su infinita inocencia que sigue muriendo mientras la autora discurre en la vida haciendo poemas, contemplando la tierna escena de su bello dolor. Y por otro lado, está el pasado de su “amor imposible”, otro recuerdo triste, otra fracción de su vida interior ocupada por

⁶⁹ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 89 (Jueves 21 de noviembre de 1957).

⁷⁰ En este poema titulado *Canto*, tiempo y miedo actúan semánticamente uno en el otro hasta reducirse en una sola destrucción de términos en donde es el miedo quien abraza al poema mismo como canto, de ahí el título: “CANTO / el tiempo tiene miedo / el miedo tiene tiempo / el miedo / pasea por mi sangre / arranca mis mejores frutos / devasta mi lastimosa muralla / destrucción de destrucciones / sólo destrucción / y miedo / mucho miedo / miedo.” A. Pizarnik, *Poesía*, p. 454 (Este ejemplo pertenece a *La última inocencia*, 1956).

⁷¹ *Ibíd.* p. 188 (Martes 3 de enero de 1961).

⁷² A. Pizarnik, *Diarios*, p. 284 (23 de octubre de 1962) [Las cursivas son de la autora].

una ausencia. Todas estas palabras que surgen de la muerte, del dolor, del vacío y del miedo conviven con estas otras que son composiciones de silencio.

La ardua tarea de excavar en el silencio

*Yo trabajo el silencio
Lo hago llama*

—A. P.

La palabra miedo es una palabra de peso para lo que Alejandra Pizarnik trata de dar a entender. Cuando la autora escribe “miedo” se refiere a la fuerza del dolor desmedido que se ha hacinado en su conciencia; el hecho de no poder saber qué será de ella, hace que su visión más lejana a futuro sea el aquí y el ahora. Su concepción de tiempo podría traducirse en una palabra: angustia. Para tener una idea de tal “miedo”, es preciso considerar la importancia o el “efecto” que tiene el lenguaje poético para Pizarnik. El hecho de que sus poemas se erijan sobre las ausencias, significa que la palabra hace las veces del objeto ausente al que se refiere. Algo que no tiene nombre, por lo tanto, no puede existir; a la poeta esta certeza le choca, la exaspera: “ella se desnuda en el paraíso / de su memoria / ella desconoce el feroz destino / de sus visiones / ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe”⁷³. Para la autora el lenguaje es una seguridad, el temor está en no poder nombrar las cosas. Esta es la causa por la cual el “silencio” en sus poemas se manifiesta también como una configuración de sentido detrás del tejido verbal que existe entre las otras palabras e ideas presentes en el poema, presentando así el terror mismo de no poder darle existencia a una realidad individual. En el poema no se restituye la falta, sólo se hace visible, a modo de reiteración reproducida en lenguaje poético; por ello la poesía de Pizarnik va y viene en interminables y extraordinarios naufragios de significación —en términos de producir un sentido, que en poesía es la transmisión de la experiencia. Debido a esto, su deseo de nombrar no queda completamente satisfecho, el silencio como figura o representación del concepto y los silencios producidos dentro del poema en realidad sólo hablan de ese dolor, pero no de

⁷³ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 108 (*Árbol de Diana*, 1962).

aquello que lo causa. Aunque la imposibilidad de nombrar se dé a conocer por sí misma, en ningún sentido la representación de los condicionantes del poema serán una solución para la contrariedad que encarnan. Pizarnik no está nombrando en el sentido estricto del término, más bien, está trenzando en palabras la sensación que le provoca tanta imposibilidad. Consecuentemente, el silencio del que habla la autora será la sensación que produce este lenguaje, un exceso de vacío que pasa al poema con la única condición de permanecer en silencio; justo así ocurre en el siguiente poema:

EN UN OTOÑO ANTIGUO

¿Cómo se llama el nombre?

Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás.

¿Y cómo es posible no saber tanto?

*A Marie Jeanne Noiroi*⁷⁴

Para empezar, el título remite a un pasado lejano, decir que es un “otoño antiguo” habla específicamente de un pasado estéril. El cuerpo del poema está compuesto solamente por tres versos, el primero es una pregunta, el segundo pareciera que es una respuesta a esa pregunta y finalmente, el tercer verso, que es también una pregunta, deja abierta la posibilidad de una voz escindida que se responde a sí misma; la incertidumbre reina en la composición semántica del poema, no se tiene conocimiento del “nombre” y aún así esto es ya un poema. En este ejemplo, Pizarnik produce un efecto que deja al lector completamente a la deriva, la brevedad del poema sólo contribuye a crear la experiencia del abandono ante la incertidumbre de no saber nombrar una transparencia imposible de cruzar, el poema es contundente pero al mismo tiempo no muestra límites ni orillas, el hecho de no saber cómo se llama el nombre equivale a decir que no se tiene seguridad alguna ni de lo que se quiere decir ni de cómo decirlo, es el silencio absoluto. Es incuestionable que la poesía para Pizarnik no es una celebración, su sensibilidad de poeta sólo puede conmovirse con su propio dolor, es todo lo que hay. Lejos de actuar por el

⁷⁴ *Ibíd.* p. 238 (Aparece en *Extracción de la piedra de locura*, 1968).

autoplacer morboso de escudriñar en sí misma, Pizarnik solamente está siendo, porque no puede hacer ni ser otra cosa: “Aprisionada: deja que se cante como se pueda y se quiera. Hasta que en la merecida noche se cierna la brusca desocultada. A exceso de sufrimiento exceso de noche y de silencio”⁷⁵. La autora habla de sí misma como un personaje que no sufre por una dificultad autoimpuesta, la historia de su vida fue silenciada, su inocencia fue herida, no es culpable de ser lo que es, sólo es responsable de ser lo que las circunstancias hicieron de ella. No es la víctima, soporta la pesada carga de su situación haciendo poemas; más que por placer, por producir la experiencia de la palabra poética en el hueco de las ausencias. El silencio que aparece en la poesía de la autora, tiene esta característica de fijarse en el poema como un centro, como una fuerza que atrae o que aglomera a todas las otras fuerzas de su arrebatado poético, es decir, la muerte, el miedo, el amor, la soledad de sus canciones que recaen en sí misma, en fin, todo aquello que la hace enmudecer. Aunque la poesía no signifique una solución, el mismo silencio que proviene de la falta de palabras basta para su mundo poético. Aquí parece figurarse otra contrariedad: lo que quiere nombrar no tiene nombre, por lo tanto no existe. El lenguaje es lo único que tiene para que su necesidad salga de su condición de no-existencia, pero el lenguaje no puede hacer nada: “Me ata el miedo. Nadie escribe tanto como yo y no obstante balbuceo penosamente. Es un hecho mental. No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti”⁷⁶. ¿Por qué entonces atenerse al lenguaje? Cuando Pizarnik habla de silencio en su mundo poético, se refiere a lo que palpita dentro de la cosa innominada, de ahí que diga que el centro de un poema es otro poema, como se observa en este ejemplo:

III

el centro
de un poema
es otro poema
el centro del centro es la ausencia

⁷⁵ *Ibid.* p. 288 (Es un fragmento del poema titulado “Endechas” y pertenece a *El infierno musical*, 1971).

⁷⁶ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 325 (Martes 19 de febrero de 1965).

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema⁷⁷

En el ejemplo citado arriba la “imposibilidad” del poema es lo que le da significado a esta composición, podría decirse, entonces, que tal poema no existe, solamente se trata de una presentación de lo que no puede realizarse. De esta forma, el contenido semántico del poema queda oscurecido, inmerso en una ausencia que es también la sombra de la voz lírica (esto es, otra ausencia), la presentación va más allá de lo imposible, Pizarnik representa el silencio a través de un poema que muestra el espacio de la ausencia. Cuando el mutismo de lo innombrable opera como una figura o representación dentro de su poesía, adquiere a su vez un sentido alterno: “La noche insiste en ser un silencio. Yo golpeo las puertas de la noche. Nada de autocompasión. Es menester volver al silencio, no al silencio redondo, compacto, sino al silencio relativo”⁷⁸. Esto de “silencio relativo” sugiere que no es en sí un silencio, y a todo esto ¿qué es un silencio sino una nulidad? El silencio es relativo por esto mismo, por todo lo que no puede ser y también por todo lo que *puede no-ser*. Por tanto, un silencio poético posee esta misma nulidad relativa. En este ejemplo, el silencio se perfila como una entidad propia que domina la presencia de la voz lírica en el poema:

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir⁷⁹.

Esta voz en primera persona del singular sólo aparece para denunciar su desaparición en el silencio que al mismo tiempo es el componente del poema, las palabras que lo integran surgieron de una previa desaparición de quien lo enuncia, le cede su lugar al silencio. El ejemplo citado a continuación encierra la voz de un yo-lírico para hablar de sí

⁷⁷ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 381 (Aparece en *Los pequeños cantos*, 1971).

⁷⁸ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 94 (Lunes 9 de diciembre de 1957).

⁷⁹ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 143 (Aparece en el apartado “Otros poemas 1958” de la obra citada).

mismo, como si el poema se apropiara de esa voz que lo crea para anunciar su borradura y que, a su vez, significa su razón de ser. De este modo la voz lírica queda fuera para cederle el paso a aquel sitio donde se hablan las ausencias llamado poema:

POEMA

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura⁸⁰.

Este poema es un ejemplo de que la poesía de Pizarnik surge mediante la conciencia que tiene la autora de su condición de poeta en medio de las ausencias. Este poema está dirigido al “poema”, con esto la autora hace referencia a su labor poética que se nutre de las heridas de las que está plenamente consciente; aunque ella misma no esté segura de cómo hablar de ellas se asume como poeta y hace de esta labor su única posibilidad de vivir, aunque sea a costa de entablar una batalla contra el silencio, en los dos últimos versos la poeta le habla al “poema” en primera y utiliza la palabra “ceremonia” para referirse a su labor, casi ritual, de entregarle su existencia a la poesía y de dedicarle poemas a su existencia. Quizá la autora le exija demasiado al lenguaje, quizá esta visión poética que tiene de sus asuntos personales la está confinando al exilio —“Yo estaba predestinada a nombrar 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”⁸¹.— de cualquier modo, lo cierto es que toda esta ilación de figuras e imágenes poéticas, toda esta mudanza de formas, es el trazo que ha ido dejando a su paso la única posibilidad de encontrar una salvación, algo propio, en la literatura: “Mis cambios de formas, que yo llamaría cambios espaciales, tienen por objeto hallar un espacio literario como patria o, si esto es demasiado, como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos”⁸².

⁸⁰ *Ibid.* p. 155 (*Los trabajos y las noches*, 1965).

⁸¹ *Ibid.* p. 295 (El poema se titula “Los poseídos entre lilas” y pertenece a la obra *El infierno musical*, 1971).

⁸² A. Pizarnik, *Diarios*, p. 465 (Diciembre de 1968).

La salvación

Hasta ahora se ha hablado de una extrema lucidez que mantiene una convivencia con la locura del mundo poético de Alejandra Pizarnik. Esta grieta que se abre en el muro de la realidad, tiene su origen en la infancia ultrajada, que ahora la atormenta con una niñez anacrónica y un dolor inconmensurable. Todo esto es en sí una historia lamentable, su vida entera es la zona del silencio, ¿por qué entonces canta? Hacer canciones de las ausencias que pueblan su soledad le otorga la posibilidad de pertenecer al mundo por medio de la acción, pero aún así “las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia”⁸³ y pese a ello, esta certeza es ya por encima de todo un poema. En el centro de todo este despliegue cíclico de figuras, imágenes y representaciones poéticas que se han analizado hasta ahora (la percepción sensible de Pizarnik como poeta, la imposibilidad del amor, el miedo, etc.), palpita un corazón que es quien le da vida al poema. Si Pizarnik no tuviera sus reservas para confiarle sus sensaciones a las palabras huecas, simplemente no escribiría, no tendría caso. La poeta escribe porque el lenguaje es algo más para ella y pese a la herida punzante que el poema abre en la estabilidad del verbo, profiriendo las palabras de su impotencia en el acto mismo de proclamar por qué es imposible su determinación, se encuentra ya una auténtica rebeldía. La postura que toma Pizarnik es la de imponerse y posarse sobre el dique, tomar el impedimento y hacerlo canción, darle la vuelta a la nulidad y hacerla fecunda:

*Cubrió su rostro lo que más amó: un silencio que escondía palabras fatales, palabras presentidas, no formuladas, pero que están presentes como sombras amigas. Rostro suyo doliéndome con hermosura. Yo estaba enferma y me encendía hasta el delirio la posibilidad de morir haciendo el amor. La fiebre hizo de mí una muy feliz náufraga: me proyectó a un lugar que hasta esa noche había sido el imposible emblema de mi esperanza*⁸⁴.

Aquí el asunto es el siguiente: Pizarnik no concibe un lenguaje “literal”, para ella las palabras significan una posibilidad porque ve en ellas una vía de expresión equivalente a la

⁸³ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 398-399 (Es un fragmento del poema “En esta noche en este mundo” que pertenece a *Los pequeños cantos*, 1971).

⁸⁴ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 333 (14 de abril de 1963) [Las cursivas son de la autora].

materialidad de las cosas; de este modo, incluso nombrando lo que no existe, la posibilidad de que esto adquiriera un no-nombre o una no-forma es innegable e irrevocable. La mera certeza de que el lenguaje no puede salvarla no basta para que Pizarnik desoiga su deseo de cantar, pues sabe de antemano que todo lo que diga está destinado a reintegrarse al mismo mundo de significaciones del que salió, ella canta para sí misma:

Escribir. Fácil es escribirlo. Pero narrar mis atardeceres de prisionera entre las sombras... De nuevo me vuelvo trágica. Apenas me olvido las sombras encarnan y con ellas mi esperanza. Pero aún eufórica pregunto: ¿qué esperas, corazón, de toda la tristeza a media noche? Porque a veces no soy muy mala conmigo, a veces, en medio de aquella desgracia y del anochecer, me digo palabras lentas, cálidas, de una delicadeza que me hace llorar, porque son las que no te dice nadie, las que jamás te dijeron, ni siquiera cuando cabías en la palma de una mano⁸⁵.

Estos cantos autodirigidos y autorreferenciales, dan cuenta de la profunda soledad en la que se desarrolla la labor poética de Pizarnik. Sin embargo, esta soledad no es precisamente un aislamiento estéril, sino un alejamiento destinado a la reflexión de su persona y sus circunstancias, es un recogimiento. Por lo demás, no hay que perder de vista que en la autora existe una fuerza escindida en donde cada parte es igualmente opuesta a la otra. Por un lado esta fuerza exalta su sensibilidad poética, y por otro, le hace ver con perfecta lucidez que sus cantos de silencio son una labor sin meta. El siguiente poema es un ejemplo de esta conciencia:

SIN TIERRA COMÚN

Alguna vez sabrás por qué hablas menos de lo que dices. Alguna vez conocerás lo que ya habías dicho dijiste. Sólo tú puedes hablar del hablar porque es tu emblema, tu flagelo.

Aún ahora, también ahora, sílabas hostiles disuenan en tu cuerpo. Pero tú sabes que un día se libertarán, irrumpirán, y nunca dirás las palabras de todos, aquellas que no aceptan servirte porque a ti no te sirven⁸⁶.

⁸⁵ *Ibid.* p. 250 (Martes 31 de julio de 1962).

⁸⁶ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 305 (Aparece en el apartado "Poemas no recogidos en libros 1956-1960").

El poema está construido por una voz que se habla a sí misma en segunda persona del singular, el título remite a un lugar desconocido y el cuerpo del poema, a grandes rasgos, se refiere también a un total desconocimiento de la creación poética; en este sentido, no tener “tierra común” equivale a la desposesión del mismo lenguaje. En la primera estrofa el hablar es un “emblema” y un “flagelo”, lo cual resulta una alusión al ejercicio poético que se nutre del sufrimiento; en la segunda estrofa esta idea se refuerza adquiriendo dimensiones más devastadoras pues la autora se refiere a un lenguaje único y excepcional que sólo ella es capaz de crear pero que no tiene nada que ver con el lenguaje que los “otros” conocen. La voz lírica del poema se retrata como una entidad consciente de sí misma, el lenguaje significa para la poeta hacer un pacto con las palabras cuando les confía el valor de sus sensaciones, de su interioridad. Por tanto, rechazar su facilidad poética y su dolor significaría también anularse a sí misma, pues sus poemas, esas palabras con las que se consuela, son suyas porque salieron de ella y va ella misma depositada en ellas. El yo-lírico coincide con ella así como las palabras coinciden con su dolor. El poema citado abajo habla justamente de esta relación que existe entre su labor poética y ella misma, el poema entero se compone de las sensaciones y opiniones que ha experimentado la autora con la lectura de su propia labor poética; en el poema se despliegan las experiencias que caracterizan su escritura y esto se vuelve motivo de canto por el hecho de que es suyo:

POEMA A MI PAPEL

leyendo propios poemas
penas impresas trascendencias cotidianas
sonrisa orgullosa equívoco perdonado
es mío es mío es mío!
leyendo letra cursiva
latir interior alegre
sentir que la dicha se coagula
o bien o mal o bien
extrañeza de sentirse innatos
cáliz armonioso y autónomo
límite en dedo gordo de pie cansado y
pelo lavado en rizosa cabeza

no importa:
es mío es mío es mío!⁸⁷

Como si se tratara de una especie de culto a sí misma, el mundo poético de la autora es un pequeño universo de figuras que remiten todas a sus propias carencias y a su propia sensibilidad condenada a percibir una realidad afectada por sus emociones de lleno abstractas. Su condición de poeta se desarrolla sobre el error, sobre lo nulo; por ello el poema significa, por ser su origen una herida en la cual se reconoce a sí misma, un canto dirigido a la hoja en blanco en donde el poema aterrizará. Como ya se ha visto antes, la poesía es el sitio de las posibilidades dentro de lo imposible, y bajo esta certeza Alejandra Pizarnik ve la conformación de una representación más para entrar al orden de la poesía. Tal vez el poema no pueda asegurar nada fijo, pero esa ambigüedad, esa inquietud de saber que no está nombrando lo que quiere nombrar, sí le ofrece un acceso al mundo infinito de las formas imposibles que surgen del silencio. Como dice Paul Valéry “la poesía es posible porque las palabras no son unívocas ni uniformes”⁸⁸. En este poema Pizarnik habla de esas posibilidades:

LA PALABRA QUE SANA

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 más y otra cosa⁸⁹.

Cuando la autora dice que reunir los fragmentos es igual a “curar” el poema como si éste fuera una herida⁹⁰, es posible entender en el fondo de esta frase, que funciona igualmente a la inversa⁹¹: las posibilidades de la palabra poética son también “efectos”, hacen que sus cantos hagan las veces de consuelos para cubrir sus heridas: “cubres con un

⁸⁷ *Ibid.* p. 22 (*La tierra más ajena*, 1955).

⁸⁸ P. Valéry, *op. cit.* p. 72.

⁸⁹ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 283 (*El infierno musical*, 1971).

⁹⁰ Véase el fragmento citado correspondiente a la nota no. 48 en esta Segunda Parte.

⁹¹ “Temor de usar mi miedo para hacer de él literatura. Aunque esto es naturalmente, literatura. [...] Yo quiero tocar las cosas, quiero tomar vino, quiero cantar cuando hay guitarras cerca y dar a la palabra espectro su significado espectro. Por eso: escribir hasta quedar virgen nuevamente, zurcirse la herida, lamerse la llaga, y que nadie nos note, que nadie sepa nunca que nosotros sabemos.” A. Pizarnik, *Diarios*, p. 250 (Martes 31 de julio de 1962).

canto la hendidura / Creces en la oscuridad como una ahogada. / Oh cubre con más cantos la fisura, la / hendidura, la desgarradura”⁹². “Cantar” para la autora es un acto complejo, un poema surgido del dolor se opone a la intención que tenía en un principio, pues si cantar es negarse a sufrir, sin el dolor el poema no tendría sentido ni razón de ser. En el mundo poético de Pizarnik este conflicto es fundamental dado que a costa de él, ella ha hecho de la nada algo abundante, se ha salvado de su propio naufragio huyendo a su espacio de silencio conquistado⁹³:

SALVACIÓN

Se fuga la isla
Y la muchacha vuelve a escalar el viento
y a descubrir la muerte del pájaro profeta
Ahora
es el fuego sometido
Ahora
es la carne
 la hoja
 la piedra
perdidos en la fuente del tormento
como el navegante en el horror de la civilización
que purifica la caída de la noche
Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía⁹⁴.

A pesar de haber explorado las multiplicaciones del deseo de Pizarnik por hacerse una morada, sigue siendo difícil entender la naturaleza de este ímpetu poético que no declina pese a toparse siempre con obstáculos como el mismísimo vacío. La escritura de Pizarnik constituye toda una vida vedada por el silencio, ¿cuál es entonces aquel “cuento sin historia” que la autora se sabía condenada a contar? Porque si algo puede afirmarse hasta ahora es eso, que una vida sin posibilidad de adquirir una forma narrativa continua

⁹² A. Pizarnik, *Poesía*, p. 385 (Este fragmento pertenece a *Los pequeños cantos*, 1971).

⁹³ “Escribir es mi mayor ingenuidad, es querer contener lo que se desborda... Pero si lo mío es el sueño, el silencio. Dominio acechado. Entonces, escribir para defenderlo, para merecer mi espacio silencioso.” A. Pizarnik, *Diarios*, p. 269 (7 de septiembre de 1962).

⁹⁴ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 49 (*La última inocencia*, 1956).

está sentenciada a ser una vida de fragmentos. Pero querer contener toda esta fragmentación en un poema, o en un libro, es relativamente imposible.

3. El amor, la poesía y la muerte

“Días contra el ensueño”: La poesía y la (im)posibilidad de vivir (1955-1959)

—En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu.

—El que ahora compartimos los dos —el rey musitó—. El de haber conocido a la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo. Te dí un espejo y una máscara de oro; he aquí el tercer regalo que será el último. Le puso en la diestra una daga.

—Jorge Luis Borges

Hasta ahora la producción textual de Alejandra Pizarnik ha revelado el movimiento de un paso incumplido. ¿Qué se opone para que pueda alcanzar el estado y el momento óptimos para escribir la verdadera obra? ¿Cómo cruzar el umbral? Los dos primeros capítulos de este análisis sirvieron para entender cómo la percepción que tiene la autora de sí misma y de su sitio en el mundo se proyecta en las características de su escritura y de su composición poética. Sin embargo, atisbar la complejidad de la actitud de Pizarnik deja abiertas otras preguntas que merecen igual atención, ¿si la poesía no puede ser una solución por qué entonces encomendarse a ella? ¿Y por qué tiene este aspecto de salvación? A partir de este momento el análisis se guiará por una exposición calendaria dividida en tres etapas—a la par del diario y de la producción poética—con el fin de poder observar más de cerca las circunstancias que hicieron de Pizarnik un personaje de su propia aventura en la búsqueda del poema perdido. Esta división está basada en los cambios más significativos que sufrió la escritura de la poeta desde el punto de vista de la actitud que presenta la autora con su poesía y su escritura íntima a lo largo de los dieciocho años que duró su labor como escritora hasta el día que se quitó la vida. La primera etapa comprende los primeros cuatro años de su escritura y de su obra poética, etapa en la cual, a mi modo de ver, se puede apreciar la gestación de un modo particular de presentar un deseo mediante la palabra escrita. La segunda etapa abarca la escritura del diario y las obras publicadas de 1960 a 1968, dentro de este lapso Pizarnik vive cuatro años en París (1960-1964) y durante su estancia escribe abundantemente en su diario, lo

cual contrasta con su producción poética, la cual se caracteriza por ser más contundente y directa, líricamente hablando. En esta época publica *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de locura* (1968), obras en las que Pizarnik demuestra haber alcanzado la madurez como poeta así con poemas breves como con poemas en prosa. Finalmente, la tercera etapa, que abarca de 1969 a 1972, comprende la escritura de los últimos años de vida de la autora, durante este lapso su escritura íntima disminuye y sus poemas se presentan con un marcado aumento en lo que podría llamarse: el influjo del pensamiento de la muerte; por lo demás, la idea del suicidio ronda neciamente en la escritura de la poeta en este último periodo.

Pizarnik empezó su diario en el año de 1954, desde entonces y hasta unos cuántos años antes de su muerte, el deseo de la obra permanece intacto y palpitante. Aquí hay que precisar, una vez más, que escribir ese libro es un asunto significativo puesto que no hay otra opción: la vida se diluye en un tiempo impregnado de fatalidad y una vez que vivir se ha convertido en esperar, toda idea de destino ha quedado contaminada de una muerte imperiosa e interminable:

La viudez de mi destino enmarcó mis huesos. Tengo lo oscuro que vaga silbando en mis aterrorizadas vísceras. Tengo la jocosa maraña de inimaginables plebiscitos artísticos. Tengo la burda emboscada de mi ardor innato. Y tengo mucho más que no digo pues ya es muy tarde. Muy tarde. Tengo dieciocho años¹.

En 1955 Pizarnik ya publicó su primer libro de poemas, tiene dieciocho años y ya es demasiado tarde para vivir. Solamente una obra literaria puede servir de refugio para este desamparo en el que todas las ausencias la han dejado:

Me gustaría una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona. Por supuesto que comenzaría en mis diecisiete años. Lo anterior no tiene *interés*. (¿Y todas las escapatorias de tu ambiente? ¿Y tus sollozos en las escaleras? ¿Y el temor a los lazos?)

Pero pienso que hay que escribir cuando se tiene qué decir. ¿Qué diría yo? ¡Mis angustias! ¡Mis anhelos! ¡Mis invisibilidades!²

¹ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2003, p. 26 (Junio de 1955).

² *Ibid.* p. 26-27 (Junio de 1955).

A partir de entonces, el pensamiento de la muerte será para la autora un instante presentido. Este final no fijado todavía, convierte su libertad en un sometimiento:

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires en 1936. Treinta y seis años después, en 1972, se quita la vida y pone fin, de esta manera, a una producción literaria que recoge, entre otros, siete libros de poesía, y en la cual se prefigura, en un sinnúmero de ocasiones, ese suicidio, imagen constante en sus textos³.

Sin embargo, esto no le da derecho a elegir, su vida y su escritura pertenecen a una misma voluntad y así será hasta el fin. Pizarnik avanza hacia adelante como una “cazadora que anda desde hace siglos por un bosque sin animales”⁴; libre y acorralada al mismo tiempo, esperará haciendo poemas mientras llega el día en el que se encuentre con la trampa. Pero como la llegada de ese día es absolutamente incierta, será entonces ella misma quien coloque la trampa. Existe en la autora una conciencia absoluta de que sus aptitudes poéticas no son una solución. Para ella su genio creador no es un don, el único aspecto que podrá llegar a tener todo este mérito poético es el de la posibilidad de salvarse, en palabras de Ana María Rodríguez Francia:

Se trata de una actitud poética que surge de un haber pasado los límites de la angustia. La muerte se espera; pero con tal carga de ansiedad, que es menester adelantarla, sumergirse en ella, «vivenciarla» en el lugar del poema donde se puede inaugurar un mundo; aunque inversamente al sentido de «creación» [...] se trata de la inauguración del espacio de la misma muerte⁵.

Ahora bien, vivir en la fatalidad no es aceptar. Esperar no es conformarse. En estas circunstancias, la poesía no puede hacer las veces de idea de destino, para la autora la poesía es hacer un pacto con la muerte, y eso a su vez significa encomendarse a lo incierto. Esa certeza que tiene de su distanciamiento le muestra a Pizarnik la gravedad del asunto. El reconocimiento de sí misma llega en el mismo instante en el que se halla expulsada de la vida, la soledad de su imagen abandonada en medio del desamparo le

³ Maribel Tamargo, “La poesía de Alejandra Pizarnik”, *Confluencia*, vol. 9, no. 2, Primavera de 1994, p. 33, University of northern Colorado, en <http://www.jstor.org/stable/27922213> [Consultado el 5 de agosto de 2015].

⁴ Remítase al ejemplo citado en la Segunda Parte, correspondiente a la nota no. 32

⁵ Ana María Rodríguez Francia, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik, ensombrecimiento y ocultamiento del ser*, Corregidor, Argentina, 2003, p. 256.

posibilita el reconocimiento de sí pero siempre como un ser desprendido del mundo social:

[La poesía de Pizarnik] es una poesía que evita la alusión a un discurso de la realidad y de lo cotidiano al mismo tiempo que reflexiona sobre la poesía. Como consecuencia de esta disgregación, el “yo” poético constantemente se desdobra, se fragmenta, se presenta como un “yo” textual, es decir, un sujeto poético cuya única realidad puede ser lingüística⁶.

De este modo, el ímpetu poético y la imposibilidad de vivir, forman parte del mismo deseo de escribir. El mero acto de escribir, ya sea en el diario o la composición formal de un poema, es para Pizarnik la certeza de que dedica su soledad a buscar fervorosamente aquella obra que le ayudará a conseguir su acceso a la vida:

Temo que mis deseos de escribir no sean más que medios para conseguir el fin anhelado éxito, gloria, fe en mí.

También pueden ser excusas, ya que no estudio “en serio”, ya que no actúo “en serio”, ya que no vivo “en serio”.

Puede ser también, que, dada mi escasa facilidad de expresión oral, apele al papel para no atragantarme, para escupir el fuego de mis angustias. Por eso, quizá, amo tanto estos cuadernillos de quejas, cuyo valor es exclusivamente psicológico, pero nunca literario⁷.

En este pasaje de su diario, la autora habla de que escribir es una actividad ligada a la necesidad de expresar libremente sus angustias, si bien Pizarnik se refiere a liberarse de culpas de orden psicológico, la expresión de éstas se realiza mediante la escritura del diario, la soledad de la redacción de un texto que está dedicado, en principio, a ella misma. El diario es un espacio de autoconfesión y también de introspección, de autoanálisis, y este punto de vista, que va de lo cotidiano y superficial hasta lo existencial y literario, se encuentra siempre inmerso en su propia contemplación. Esta soledad es, sin embargo, la resolución que hace coincidir al deseo de escribir con el deseo de huir de la poesía; y al deseo de vivir con el deseo de morir. Esta relación, así la explica Maurice Blanchot:

Escribir destruye la vida, protege la vida, exige la vida, ignora la vida y recíprocamente. Escribir no tiene en fin ninguna relación con la vida, a no ser por la inseguridad necesaria que la escritura recibe de la vida, como la vida la recibe de la escritura: ausencia de

⁶ Maribel Tamargo, *op. cit.* p. 35.

⁷ *Ibid.* p. 65 (11 de noviembre de 1955).

relación tal que, en la medida que se conjuga en ella dispersándose en ella, la escritura en ella nunca se vincula a sí misma, sino a lo *otro distinto*, que la estropea o, lo que es peor, la altera⁸.

El anhelo de la obra imposible es para la autora un vértigo. Implica al mismo tiempo lo más temible y lo más fascinante, es hundirse en la soledad para arrastrarse hacia una belleza terrible que arde en el corazón de una voluntad elevada a un suntuoso martirio. El peligro yace en que la autora confunde su deseo con su propia identidad hasta casi lograr una indistinción absoluta al momento de escribir: “hay ocasiones en que el poema y el acto de escribir se presentan como forma de «reparar la herida fundamental», lo que ella llama «la desgarradura» causada por la fragmentación de la falta de sentido”⁹. Se sabe que el momento de la creación poética (para Pizarnik) es una experiencia que rebasa las limitaciones de una motivación creativa conformada por ausencias, la poesía es algo que se impone al impedimento original que es un referente sobrecargado de adversidades y una palabra incapaz de designarlo. La poesía no es para ella una canción de júbilo, es un canto de desesperación. Por lo tanto, no existe una posibilidad de “elegir” o no el destino de poeta, la fatalidad y el deseo no cumplido son una misma fuerza superior que la empuja vertiginosamente hacia la experiencia límite de la desesperación pues la vida se ha reducido a un escribir o morir:

Un calor longitudinal y fatigoso mece mi cuerpo sepulto entre edredones voluminosos. El sueño cae misteriosamente a mi cuerpo y lo toma suavemente. Acá, entre el cansancio y el humo, entre el Miedo y las ansias inmortales, me digo: he de escribir o morir. He de llenar cuadernillos o morir¹⁰.

Por ello Pizarnik jamás mostrará aceptación, no puede resignarse; lo fatídico no es algo que brinde la oportunidad de admitirse. El poema que citaré a continuación da cuenta de este vínculo de repelencia y atracción que existe entre Pizarnik y la poesía; pertenece a su primer libro publicado y es quizá uno de los más complejos que moran en toda su obra:

⁸ Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 301.

⁹ Maribel Tamargo, *op. cit.* p. 35.

¹⁰ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 17 (Lunes 26 de septiembre de 1954) [El subrayado es mío].

DÍAS CONTRA EL ENSUEÑO

No querer blancos rodando
en planta movable.
No querer voces robando
semillosas arqueadas aéreas.
No querer vivir mil oxígenos
nimias cruzadas al cielo.
No querer trasladar mi curva
sin encerar la hoja actual.
No querer vencer al imán
al final la alpargata se deshilacha.
No querer tocar abstractos
llegar a mi último pelo marrón.
No querer tocar colas blandas
los árboles sitúan las hojas.
No querer traer sin caos
portátiles vocablos¹¹

La estructura del poema indica un patrón sonoro que se repite de principio a fin y que, semánticamente, interconecta cada verso reiterando la noción de algo no deseado: el ensueño. Y, ¿qué es el ensueño? Aquí debemos recordar el significado de esta palabra para Pizarnik, la ensoñación está ligada a la inauguración del lenguaje poético y, asimismo, a la exposición que hace la autora de su persona a lo incierto. En apariencia, el poema es sumamente hermético, las palabras se unen para formar imágenes forzadas que pareciera atienden al desvarío, verso por verso la idea del ensueño como el terreno de la locura en el que el lenguaje se organiza en imágenes abstractas, compone una sola significación hasta desembocar en una oración fulminante “no querer traer sin caos / portátiles vocablos”. Y no obstante, la autora insiste, anegada en su soledad: “Tú deseas escribir silenciosamente, esconderte, no mostrar tus poemas a ser hermano alguno”¹². Sin embargo, la lengua es, precisamente, un objeto social, pertenece a todos y así nos comunicamos. Intercambiar palabras y sentidos es emplear el lenguaje “socialmente”:

First, the concepts which are formed in the mind function as a system of mental representation which classifies and organizes the world into meaningful categories. If we have a concept for something, we can say we know it's 'meaning'. But we cannot communicate this meaning without a second system of representation, a language.

¹¹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa (1955-1972)*, Lumen, 6ta. Ed., Barcelona, 2003, p. 11.

¹² A. Pizarnik, *Diarios*, p. 75 (2 de febrero de 1956).

Language consists of signs organized into various relationships. But signs can only convey meaning if we possess codes which allow us to translate our concepts into language —and vice versa. These codes are crucial for meaning and representation. They do not exist in nature but are the result of social conventions. They are a crucial part of our culture —our shared ‘maps of meaning’— which we learn and unconsciously internalize as we become members of our culture. This constructionist approach to language thus introduces the symbolic domain of life, where words and their function as signs, into the very heart of social life itself¹³.

Pero Pizarnik está *sola*. Los nombres establecidos y el lenguaje no son un medio de comunicación sino un objeto que le sirve para señalar su propia realidad abstracta, por ello escribe poemas, por ello escribe también un diario:

Desalentada por mi poesía. Abortos, nada más. Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme. Aparte de ello no olvido lo correspondiente al lenguaje, expresión, etc., materias en las que soy una completa intrusa¹⁴.

No obstante, el hecho de que el lenguaje no sea un medio de comunicación no hace de él un elemento inservible, al contrario, recordemos que la autora percibe sus propios cantos como gritos o aullidos, expresiones puras que son reacciones ante el dolor, por lo tanto, el canto deviene su única posibilidad para expresar lo que quiere:

El lenguaje es el medio de expresión humano por excelencia, el más manejable y el más voluble. No obstante, no es el único: el hombre es un animal hablante, y, secundariamente, un animal que canta. La música dice en jeroglíficos sonoros lo que el

¹³ “En primer lugar, los conceptos que se forman en la mente funcionan como un sistema mental de representación en donde se clasifica y organiza el mundo en categorías con sentido. Si poseemos un concepto para algo entonces podemos decir que sabemos qué significa, pero no podemos comunicar este sentido sin un segundo sistema de representación, es decir, un lenguaje. El lenguaje se compone de signos organizados en varias relaciones, pero estos signos sólo pueden transmitir significado si poseemos códigos que nos permitan traducir los conceptos en lenguaje y viceversa. Estos códigos son cruciales para el significado y la representación. Ellos no existen en la naturaleza pero son el resultado de las convenciones sociales, son parte fundamental de nuestra cultura, conforman nuestros compartidos “mapas de sentido”, los cuales aprendemos e internalizamos inconscientemente mientras nos convertimos en miembros de nuestra cultura. Este enfoque constructivista del lenguaje introduce así el dominio simbólico de la vida donde las palabras y las cosas funcionan como signos dentro del corazón mismo de la vida social.”, Stuart Hall, *Representation: cultural representations and signifying practices*, London, Sage Publications, Gran Bretaña, 1977, p. 29 [Esta traducción y las siguientes son mías].

¹⁴ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 91 (Domingo 24 de noviembre de 1957) [El subrayado es mío].

logos, de forma oculta o no, dice en palabras: la música dice cantando lo que el verbo dice hablando¹⁵.

El canto para Pizarnik se realiza en la insistencia de buscar la palabra exacta para lo indecible. En este sentido, producir poesía es hacer que los objetos de su propiedad se conviertan en una cosa abierta, socializada, pues el arte es público. Pero esa obra pública, que quizá otros lleguen a comprender, no soluciona nada porque de entrada no hay comunicación, al final, el poema no es lo que ella quiso decir sino un triste y penoso balbuceo:

Los estados de angustia impiden sentir la poesía. Me refiero a la angustia que produce el fracasar en los intentos de comunicación con los otros. Una queda reducida a la espera. No. Espera no. O tal vez sí. Una espera la llamada de afuera. Sólo es posible vivir si en la casa del corazón arde un buen fuego. Dentro de mi pecho tiene que estar la morada del consuelo, quiero decir, la certeza. Sólo entonces se vive la poesía, que parece estar reñida con la imaginación. Tengo miedo de fracasar por culpa de mi angustia. Es necesario olvidarse de todos¹⁶.

La escritura de Pizarnik presenta un rasgo visible. Como ésta se produce en absoluta soledad, para la autora escribir un diario y hacer poesía es igual a pronunciarse, en esta emisión de voz escucha su interioridad y sus desvaríos, de esta manera adquieren una presencia, alguien las escucha y la soledad se convierte en un espacio rodeado de reserva para ella misma, lo cual constituye un modo de presencia en la cual lo que no está tiene el poder de “ser” gracias a que es un canto de dolor (un aullido, un grito, un llanto, etc.), es decir, la representación poética de una experiencia real: “el grito de dolor es el signo del dolor que lo provoca. Pero un canto de dolor es a la vez el dolor mismo y una cosa distinta. O, si se quiere adoptar el vocabulario existencialista, es un dolor que ya *no existe, que es*”¹⁷. Hablar, o escribir, en este supuesto, equivale a hacerlo para sí misma y nada más que para sí pues, como asegura Blanchot:

El escritor, en tanto siga siendo una persona real y crea ser esa persona real que escribe, también cree de buen grado, albergar en él al lector de lo que escribe. Siente en sí mismo,

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005, p. 41.

¹⁶ A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 80-81 (Jueves 24 de octubre de 1957).

¹⁷ Jean- Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2005, p. 51 [Las cursivas son del autor].

viva y exigente, la parte del lector todavía por nacer y, con frecuencia, por una usurpación inevitable, es el lector, prematura y falsamente engendrado, quien escribe por él¹⁸.

Esto se explica en el hecho de que el diario es íntimo, y así éste como sus poemas surgieron de una necesidad personal que depende de un afán literario, pero finalmente, escribir así es igual a dilucidar algo que a la postre sólo ella comprenderá absolutamente. El desdoblamiento del que ya se habló anteriormente tiene que ver con la soledad de esta escritura —que es también la soledad de Pizarnik. La singularidad de la autora está patente y latente, y ésta a su vez hace del lector un testigo o contemplador de la imagen de alguien que se ve mirarse, y justo así es la estructura de su pensamiento y de su lenguaje. Para sí misma es otra, nunca más volverá a coincidir el rostro con el nombre. La autora es la síntesis de una dualidad, lo que ve es el reflejo de sí misma viéndose. En sí misma es la observadora y el objeto a contemplar, es la niña indefensa, “la muchacha enamorada del aire hija del viento” y la poeta. La separación es irreconciliable y la unidad, imposible. Mientras se observa también se dedica a sentir, se entrega a la sensación, se vigila. El siguiente poema es una enunciación completamente en primera persona. Desde luego este yo-lírico es la voz de Pizarnik. Aquí, el mismo acto poético funge como una producción de sentido dentro del poema, de hecho, es el poema el punto de encuentro entre Pizarnik y su voz que se ha vuelto canto, ya que éste se eleva en un “Yo Soy” pregonado en voz alta; no obstante esta voz se describe a sí misma como una ausencia, salvo los ojos que son “trozos de infinito” todo lo demás se presenta como un defecto o una carencia:

YO SOY...

mis alas?
dos pétalos podridos

mi razón?
Copitas de vino agrio

mi vida?
vacío bien pensado

¹⁸ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós Básica, Barcelona, 1992, p. 189.

mi tiempo?
un tajo en la silla

mi vaivén?
un gong infantil

mi rostro?
un cero disimulado

mis ojos?
ah! trozos de infinito¹⁹.

Por lo tanto, Pizarnik sólo podrá estar presente si no está. Hacer poesía y huir de ella es, entonces, una misma voluntad abstracta posible solamente en el complejo modo de “vivir” que la poeta ha retratado en su escritura. La poesía no es un destino, ni una elección. Es una voluntad, es la decisión de vivir:

Respiración como asfixia. Esperanzas como cuchillos. Carencia. Mi vida se llama carencia. Tú quisieras reírte del mundo, de un mundo como un equilibrista ebrio que te saluda desde muy arriba. Lo quisieras, tal vez. Pero no puedes negar lo esencial, es decir, que ya has renunciado, que no sólo has perdido, sino que jamás pudiste intentar la victoria porque de antemano te expulsaron del juego. Y ahora que lo sabes ya, puedes enloquecer o morir. 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, madmoiselle Alejandra? Un poema, monsieur, un poema bello como la sonrisa del sol, de ese sol que no brilla para mí. Y esto es todo. También me queda el derecho a la blasfemia y al vicio. Protestar y amenazar. Pero ¡qué diablos! ¿Qué importancia pueden tener mis derechos? ¿Los he pedido acaso? No, yo no quiero derechos. Quiero un poco de paz²⁰.

De allí que la poesía sea posible dentro de su propia imposibilidad. Lo indecible, en el terreno poético de la autora, significa una apertura; afirma Eduardo Chirinos que “la poesía muestra, en sus experiencias más álgidas, que en buena parte se ha perdido el significado de la palabra y, al mismo tiempo, que la poesía es una de las rutas para encontrar la palabra perdida”²¹. Sin embargo, la poesía como única posibilidad para lo imposible quizá no esté del todo lejos de ser ella misma algo que no se puede alcanzar. En estas condiciones la escritura es “una negociación entre la experiencia y la no experiencia [...] La ambigüedad está entre lo posible y lo imposible, la muerte y el morir, aquello que

¹⁹ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 30 (*La tierra más ajena*, 1955).

²⁰ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 99-100 (Martes 8 de enero de 1958) [El subrayado es mío].

²¹ Eduardo Chirinos, *La morada del silencio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 198.

confiere significado y a lo que no se le puede dar significado”²². Así es como las palabras, al estar carentes de la significación que Pizarnik quiere darles, a partir de la infinitud de su silencio, manifiestan una plenitud significativa —igualmente silenciosa, claro está— que se extiende a la par de la enajenación feroz que es la vida de la autora:

Llegó la angustia. No se puede hacer nada sino dejar que el cuchillo se hunda cada vez más, cada vez más, y que una mano invisible me impida respirar. No hay defensa posible. Todo pierde su nombre, todo se viste de miedo. Aun pensar en la poesía como posible salvadora me parece falso, neurótico²³.

El siguiente poema es justamente un ejemplo de cómo la poesía de Alejandra Pizarnik es un contacto directo con el punto más profundo de su intimidad, ese lugar donde el reconocimiento de sí misma se hace posible gracias a que su soledad le ha devuelto su propia voz como un eco. El título remite a la carencia absoluta y el cuerpo del poema compone, en tres versos, la noción de que se ignora algo esencial. Los dos primeros versos anuncian el desconocimiento de algo que se aplica, semánticamente, en la imagen del tercer verso. Desconocer a los pájaros es ignorar las alas, y desconocer la historia del fuego no es precisamente decir: “no conozco el fuego”, sino que la “idea” de éste es una especie de fuego fatuo sin origen, una llama que ha estado allí desde siempre; por ello, el tercer y último verso expresa con la imagen de una soledad alada su única certeza, los objetos de los que habla el poema están allí pero la voz lírica los desconoce:

LA CARENCIA

Yo no sé de pájaros,
No conozco la historia del fuego
Pero creo que mi soledad debería tener alas²⁴.

Mientras el lenguaje no se deje domeñar, Pizarnik seguirá escribiendo sin cumplir nunca con su deseo de expresar lo que quiere, y sin embargo el poema estará ahí, exponiendo las inextricables profundidades que yacen ocultas en la conciencia de la

²² Zenia Yébenes Escardó, *Figuras de lo imposible: Trayectos desde la Mística, la Estética y el Pensamiento contemporáneo*, Anthropos, España, 2007, p. 40-41.

²³ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 121 (Sábado 26 de abril de 1958).

²⁴ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 91 (*Las aventuras perdidas*, 1958).

autora, proclamando que surgió de la pura nulidad, permaneciendo al pie de las condiciones de su origen. La falta, entonces, abre un hueco en el lenguaje propiciando que el mismo pensamiento se fragmente. La única continuidad posible existe gracias al espacio en blanco que hila estos silencios. Entre fragmento y fragmento se encuentra, pues, una oquedad que los “une”. De esta forma la escritura de Pizarnik puede verse como una totalidad compuesta de fragmentos, las entradas en cada cuaderno íntimo, así como los poemas, todo es un absoluto fragmentario por ser escrituras análogas, por surgir de la misma necesidad de querer unificar una identidad para acceder a la vida. Quizá no sea esto el objeto deseado, pero sí es definitivamente un estilo único como las mismas circunstancias que propiciaron su desarrollo. Leer un poema de Pizarnik es experimentar exactamente ese punto de irrealización, de deconstrucción:

Lo inquietante de la literatura —y ahí radica su importancia— es que nos muestra cómo la palabra no transforma la negatividad del lenguaje en la positividad del concepto, sino que la mantiene y la preserva. [...] Si el lenguaje es comprendido en términos de negatividad, es la literatura la más cercana a su esencia en tanto que la literatura concierne a la ausencia y a la capacidad del lector de experimentar la ausencia, precisamente en tanto que ausencia²⁵.

El decir y el hablar en la poesía de Pizarnik son una detracción, se muestran como imposibles desafiando su naturaleza al declarar su propio silencio: el miedo que enmudece y paraliza. Sin embargo, la búsqueda de la obra no se reduce a un solo término imposible de auscultar, existen —según indica el inquebrantable ímpetu poético de la autora— las otras palabras que si no ayudarán, servirán para enunciar todo lo que tiene de irrealizable el anhelo de alcanzar el libro. El deseo que tiene Pizarnik de escribir es un peregrinar en el desierto, es la angustia de saber que sus poemas presentan la imposible presencia de la ausencia; por tanto, su producción textual, que no es la obra que ella desea, será la prolongación de un eterno retorno. Pero, por otro lado, al presentar el canto la misma herida abierta, hace de ésta su victoria pues, justamente, es esa su significación, en este caso: “el vacío no debe rellenarse ofuscándose con el nombre más fuerte, más opaco y más augusto que pueda hallarse. [...] En la impotencia del artista, en

²⁵ Z. Yébenez Escardó, *op. cit.* p. 35.

el borramiento del sujeto, la obra se desobra. Se trata de que obre sin obrar”²⁶. Esta batalla que el poema gana en su terreno, tendrá siempre para la autora el aspecto de la derrota. Como aquello que buscaba nombrar todavía no ha llegado, entonces la tarea se prolonga... “Yo canto / No es invocación. / Sólo nombres que regresan”²⁷.

Los nombres que regresan (1960-1968)

Nacido de la llamada del devenir y de la angustia de la retención, el poema, elevándose de su pozo de barro y estrellas, dará testimonio, casi en silencio, de que no había nada en él que no existiera verdaderamente en otra parte, en ese rebelde y solitario mundo de las contradicciones.

—René Char.

Dentro de este lapso la autora se encuentra a la mitad del camino. El anhelo de la obra no cesa todavía, sin embargo, la muerte ha instalado su domicilio de manera definitiva en su percepción del tiempo. Vivir se ha vuelto una muerte que no termina, y esa certeza lastima justamente por ser una verdad irrevocable. Aquí, Pizarnik se halla en el corazón del umbral, en el punto muerto entre el hacer o el morir definitivamente. Sin embargo, las condiciones en las que se encuentra la autora le permiten realizar, mediante el trabajo del pensamiento y su entrega a la soledad, un movimiento que se prolonga, manteniéndolo en la perpetuidad:

Una vez más el lenguaje se me resiste. No el lenguaje propiamente dicho sino mi deseo de conjurar mis deseos por medio de una detalladora descripción de lo que deseo ver en una realidad hecha del material que quieran con tal de que no sea de palabras ni sobre el blanco temible de una hoja de papel²⁸.

De este modo la fragmentación de la escritura de Pizarnik también se mantiene hasta el final definitivo. Recordemos que la autora desdeña los fragmentos y sin embargo, para huir de ellos, escribe más fragmentos. Para que esta escritura eluda toda idea de

²⁶ *Ibid.* p. 222.

²⁷ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 126 (Aparece en la sección “Otros poemas, 1958” de la obra citada).

²⁸ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 240 (28 de julio de 1962).

repetición inútil, será preciso que se vuelva ella misma una ley por encima del orden de la verdad y de la razón y, para lograrlo, tendrá que consentir un contrato con la muerte:

Se abren mis ojos. Me obligan a seguirlos por altitudes de sombra y silencio y vientos y frío.

Pero para saberlo necesito escribir. Sola no puedo enterarme de mí ni lo deseo. La complicidad de la palabra que mis ojos enjaulan es una especie de campana de mi soledad. Cuando leo que dije soledad o silencio me descubro al instante, en un rincón de la habitación miedosa y perdida pero reencontrada de alguna manera. Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía²⁹.

En el pensamiento de Pizarnik, las ideas de muerte, vida y poesía se confunden soberanamente: “la representación poética de la muerte ocupa diferentes niveles y se proyecta en metáforas sobre el cuerpo y su desintegración, entendiendo que para Pizarnik cuerpo y palabra poética son experiencias intrínsecamente asociadas”³⁰. Escribir nunca fue para la autora una actividad cotidiana, como lo sería salir cada día a la misma hora a dar un paseo. La escritura es para Pizarnik el espacio donde se despliegan ella y todas sus dificultades:

Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, a protegerme. Tal vez me hace daño escribir este diario pues me proporciona la fantasía de una falsa facilidad literaria. Preferiría estar cinco horas junto al escritorio y escribir solamente dos líneas que estar dos horas y escribir cinco páginas que luego deberé reducir a dos líneas. Lo que me molesta es la escoria³¹.

Puede que para ella sus poemas sean abortos, y que la escritura del diario, destinada a sí misma, no sirva para satisfacer la necesidad imperiosa de escribir una obra en prosa, el diario no es más que una práctica: “[...] le journal n’est pas, à l’origine et fondamentalement, une oeuvre : il est une pratique, et sa finalité est la vie de son

²⁹ *Ibid.* p. 260 (11 de agosto de 1962) [El subrayado es mío].

³⁰ Marta Sierra, “De caníbales, bucaneras y polígrafas: Escritura, obscenidad y mutilación en Alejandra Pizarnik”, *Latin American Literary Review*, vol. 33, no. 66 (Julio-diciembre, 2005), p. 78 en <http://www.jstor.org/stable/20119953> [Consultado el 5 de agosto de 2015].

³¹ *Ibid.* p. 275 (27 de septiembre de 1962).

auteur”³². Sin embargo, la autora escribe justamente porque hay algo que pide ser nombrado y que llama refugio: la obra. La dificultad es que no hay qué narrar, por lo tanto sólo hay fragmentos:

Antes de hablar es necesario —desgraciadamente— pensar. Y un pensamiento agujereado no puede expresarse con armonía (qué digo armonía: ni siquiera con corrección, ni siquiera pasablemente). De allí tu estilo —después de todo lo es— fragmentario e impreciso. Si no hay objetos claramente percibidos, ¿qué objetos quieres describir con claridad? Dí mejor que sólo puedes escribir sobre lo que no tienes, y ello jamás se presenta de una manera neta y precisa³³.

La imposibilidad de que el pensamiento pueda realizarse, propicia esta continuidad discontinua. La sensación de no haber dicho lo que quería decir, que tanto perturba a Pizarnik, está relacionada a esta constancia que la empuja a seguir escribiendo pese a la intermitencia, que es de hecho, de lo que la autora desde el principio, se encontraba huyendo. De ahí que la poesía no llegue nunca a ser la obra que la autora persigue. Los significados en los poemas de Pizarnik son el deseo puro de lo que no ha sido ni podrá ser pronunciado: “Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas: / Este canto me desmiente, me amordaza”³⁴. Sin embargo, la palabra que no existe está impregnada del imposible significado de aquel deseo que excede todo lenguaje y toda representación. Por lo tanto, tal deseo no ha sido enunciado aún: “¿cómo animar el dolor, cómo transmitirlo de una manera viva? Aunque vigile cada palabra hay muchas que se me escapan y se van y forman imágenes que son traiciones mortales contra quien las creó”³⁵. El significado es construido por el poema, pero los poemas de Pizarnik sólo significan cuando se deconstruyen a sí mismos, cuando revelan su imposibilidad como un esplendor. El naufragio entonces es incesante. Esto hace del poder de nombrar algo ambiguo. Por un lado el canto está ahí, naufragando, pero por otro lado, no se ha dicho lo que se quería decir. Esta misma negatividad es el hilo que atraviesa toda su escritura:

³² “El diario no es ni en su origen ni fundamentalmente, una obra: es una práctica y su finalidad es la vida de su autor”, Philippe Lejeune, “Le journal : genèse d’une pratique”, *Genesis*, núm. 32, 2011, p. 29, en <http://genesis.revues.org/310> [Consultado el 2 de julio de 2013].

³³A. Pizarnik, *op. cit.*, p. 274 (Miércoles 26 de septiembre de 1962) [El subrayado es mío].

³⁴ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 140 (Este fragmento pertenece a *Árbol de Diana*, 1962).

³⁵ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 281 (Jueves 18 de octubre de 1962).

¿Qué queremos decir cuando en una obra admiramos el tono, cuando somos sensibles al tono como a lo más auténtico que tiene? No hablamos del estilo, ni del interés y la calidad del lenguaje, sino precisamente de ese silencio, esa fuerza viril por la cual, quien escribe, al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin³⁶.

Dado que el fragmento surge del impedimento de narrar, Pizarnik se vería en una situación todavía más penosa si no fuera por su voluntad de escribir que se opone al sometimiento del fragmento, aún si la operación de escribir pasa, sin cesar, por los mismos puntos:

La obsesión que lo liga [al escritor] a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo [...] ilustra esta aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no en signos, valores, poder de verdad³⁷.

El solitario origen de esta escritura es la misma soledad en la que Pizarnik vive anegada. El lenguaje que emplea la autora nunca coincide con las palabras que se utilizan como un medio social de comunicación. Sin embargo, si bien el poema no anula la incomunicación, el crear poesía es una manera de permitir que el otro se aproxime a esa soledad, a la ausencia que comporta el poema: “los poemas hacen cosas en nosotros de la misma manera que nos dicen cosas; son acontecimientos sociales a la vez que artefactos verbales”³⁸. Pero si la misma ausencia del referente se impone, silenciando al poema, entonces la tarea de Pizarnik se prolonga y el acto de escribir cae en lo incesante. La poesía y el mismo lenguaje podrán pertenecer al orden más abstracto e inconcreto, empero, por esta misma razón son igualmente atractivos:

Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. Pasa que si no escribo no me dejo, no me dejaré vivir nunca para otra cosa [...] Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada

³⁶ M. Blanchot, *op. cit.* p. 21.

³⁷ *Ibid.* p. 18.

³⁸ Terry Eagleton, *¿Cómo se lee un poema?*, Akal, Madrid, 2010, p. 111.

menos poético pero nada más cercano —dadas mis limitaciones naturales— al verdadero lugar de la poesía³⁹.

Justamente, la imposibilidad del poema solamente es relativa, éste es imposible porque es *posible*. “El poeta tiene por destino —afirma Blanchot— exponerse a la fuerza de lo indeterminado, y a la pura violencia del ser con la que nada puede ser hecho, sostenerla valientemente, pero también retenerla en él imponiendo reserva, la realización de una forma”⁴⁰. La acción consecuente, en este caso, es la de asumir la errancia como el único medio para aproximarse a la obra: “el punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar. Este punto es la exigencia soberana, y si sólo podemos aproximarnos a ella realizando la obra, sólo aproximándonos, la realizamos”⁴¹. De este modo la autora escribirá por todos los medios impulsada por el deseo de conseguir su morada; esta escritura, sin embargo, permanecerá como “provisional” en lo que el verdadero acto literario llega⁴². Tal aplazamiento durará exactamente lo que Pizarnik decida, mientras tanto continuará tropezando en el intento. Lo interesante aquí, es que la poesía no está, de ninguna manera, atascada en un eterno retorno sin sentido: “todo lo que escribo en mi diario son cosas sabidas, pero conviene repetirlas a modo de advertencias”. “No existe la sensación de que ya todo haya sido dicho, lo cual descarta las búsquedas puramente formales”⁴³. Efectivamente, lo único que puede tener de formal el acecho de Pizarnik es su prolongación indefinida:

En un desarrollo significativo, lo que se ha dicho no debe repetirse; en música y en poesía, en cambio, lo que se ha dicho queda todavía por decir, e incansable e inagotablemente por repetir. [...] Reexponer un tema significa conferirle una luz y un sentido nuevos, aunque sólo sea en razón del momento posterior en el que esta reaparición se produce. En la irreversibilidad del devenir, todo acontecimiento, aunque sea idéntico a los precedentes, es continuación⁴⁴.

³⁹ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 335 (Viernes 26 de abril de 1963).

⁴⁰ M. Blanchot, *op. cit.* p. 134.

⁴¹ *Ibid*, p. 48.

⁴² Véase el fragmento citado correspondiente a la nota no. 33 de la Primera Parte.

⁴³ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 462 (4 y 27 de noviembre de 1968, respectivamente).

⁴⁴ V. Jankélévitch, *op. cit.* p. 51-53.

En el año de 1968, la autora parece asentir, aunque de un modo remiso, con su “estilo”: “¿Qué es y para qué sirve la unidad? Poco me importa ser moderna, pero si mi poesía lo es, se debe, más que nada, a su fragmentación, a su disgregación, a su pulverización”⁴⁵. “Yo no quise ser estos fragmentos. Pero, puesto que debo, puesto que no puedo, no quiero ser otra, debo o tengo que reescribir o copiar a máquina un fragmento por día”⁴⁶. Este entendimiento, que sólo puede expresarse mediante el fragmento, plantea una perspectiva más para apreciar la “pulverización” de los poemas de Pizarnik. En primer lugar, es a través de la libertad expresiva del diario que la autora puede dinamizar sus ideas verbalmente:

¿Y si el inconsciente o lo que sea, tuviera una exacta noción de la configuración de la frase? Porque yo me desangro en tentativas de distribución o, mejor, de ubicación de los términos, como si la frase fuese un salón lleno de sillas y mi rol consistiera en elegir la silla en que se sentará cada invitado. Pero mi tormento de anfitriona consiste en saber que cada uno sabe donde debe y quiere sentarse. Pero si lo acepto, ¿cuál sería, entonces, mi rol en esta fiesta lúgubre y lujosa del lenguaje agonizante? ⁴⁷.

Los poemas de Pizarnik aparecen tras haber peregrinado en distintas fracciones de escritura, surgen después de haber realizado el despliegue de una idea. Lo malo, es que esas ideas no son de suyo una seguridad como la entiende la autora. Para ella, escribir es sólo “intentar nombrarse y nombrar”; quizá la poesía sea producción literaria y el diario una práctica, pero no debemos olvidar que toda esta escritura surgió de la necesidad de cantar, para que no digan “que pasó gratis por la vida”. Entonces, si ni el poema ni el diario pueden ser su obra, ineludiblemente la realización de este deseo de crear se verá deportado a su silencio. El poema no puede nombrar su inenarrable dolor, y por ende tampoco puede nombrarla a ella misma, por lo tanto, el espacio poético será asimismo su espacio de desaparición y reencuentro, como ocurre en este poema:

⁴⁵ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 452 (10 de julio de 1968).

⁴⁶ *Ibid.* p. 453 (15 de julio de 1968).

⁴⁷ A. Pizarnik, *op. cit.* p. 449 (1 de julio de 1968).

EN TU ANIVERSARIO

Recibe este rostro mío, mudo, mendigo
Recibe este amor que te pido
Recibe lo que hay en mí que eres tú⁴⁸.

“En tu aniversario recibe esto y esto otro también”, claramente la estructura enunciativa es así. Sin embargo, es preciso recordar que el significado de “entrega”, para Pizarnik, no es en sí un regalo sino una ofrenda, el destinatario del poema no está ni estará nunca, se trata de una dádiva sin posibilidad de ser recibida, el canto está dirigido a la huella de la ausencia como si ésta fuera una especie de altar, una representación falsa de lo que está ausente; la soledad de Pizarnik también alcanza al poema o mejor dicho, se proyecta en él pues la enunciación no resuena en el oído de su destinatario y sin embargo, eso es ya una generación de sentido. Semánticamente, el poema es una enunciación en medio de una soledad abismal, y además, funge como el punto donde la voz lírica en primera persona del singular—esto es, la voz poética de Pizarnik— y el deseo se sustraen en el espacio silencioso del poema. En los dos primeros versos, la voz lírica ofrenda su rostro y, posteriormente, aparece el inicio de esta sustracción: ofrenda el mismo amor que demanda con el gesto de una mendicidad huérfana para rematar el poema con un verso que denota el obsequio de su propia persona en donde el destinatario se reconocerá a sí mismo. En tres líneas, el poema expresa un sentido a partir de frases que encierran un significado que se muestra introducido dentro de la estructura de un pensamiento que expresa algo así como: *yo soy mi amor, y mi amor eres tú, pero el amor es imposible*, como si ella misma fuera la ausencia, pues el amor que conforma la verdad de su ser no está.

Pizarnik eleva la poesía a la experiencia límite del desgarramiento, cada poema al final le revela sus propias heridas abiertas justamente porque el poema nace de esa fisura. Después de tentar en el diario, el poema llega en un momento fulgurante porque la idea ya al fin ha madurado lo suficiente para salir a la luz. Lo malo es que los esfuerzos de Pizarnik se realizan sobre una nada y ella misma se ha vuelto un ser evanescente, y todo

⁴⁸ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 157 (*Los trabajos y las noches*, 1965).

por querer meter el vacío desbordante de la vida en un libro, por querer hacer aparecer la borradura a través de la muerte en la vida entregada a la poesía, por apartarse del mundo y preferir la locura de la imaginación: “enfermedad de la imaginación. Enfermedades imaginarias. Nada puede sucederme, pues todo ya ha sucedido en mi imaginación”⁴⁹. En 1964 Pizarnik hizo una composición poética que no publicó sino hasta 1968 en un libro que lleva el mismo título. Este poema en prosa presenta cierto dinamismo vocálico, dada la soltura de su extensión y el empleo de un lenguaje que se despliega totalmente impregnado de aquella locura del mundo poético de Pizarnik:

EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA

[...] Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quien te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraértela de ti como si fuera una piedra, a ella, tu solo privilegio. 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 jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso al que me obligo. Oh habla del silencio⁵⁰.

Este ejemplo de poesía en prosa da cuenta de cómo la brevedad de otros poemas se corresponde con la extensión de este. Por un lado la brevedad suscita la apertura de un vacío abismal, y por otro, la prosa desata la impotencia verbal como un torrente que descarga imágenes con el vértigo de la desesperación y de la violencia. ¿Pero violencia ante qué? ¿Qué puede tener de violenta esta insistencia en querer confiar en el lenguaje que nada puede hacer sino desposeer?: “He querido decir la violencia y sólo atiné a recordar el lenguaje de la sumisión”⁵¹. Para apreciar que en la escritura de Pizarnik la

⁴⁹ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 227 (4 de julio de 1962).

⁵⁰ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 247-248 (Pertenece a *Extracción de la piedra de locura*, 1968) [El subrayado es mío].

⁵¹ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 457 (Miércoles 4 de octubre de 1968).

nulidad es una ley absoluta, hace falta reconocer que la autora no habla del silencio sino desde él, los deseos no realizados, naturalmente se expresarán con violencia; por ello, para aceptar el pacto de lectura que establece la poesía de Pizarnik hay que saber de antemano que éste se basa en el apartamiento, en la desposesión, es apreciar cómo un poema se cierra en su soledad haciéndonos participar en ella. La soledad de la autora alcanza al poema y esta soledad en la que el poema se cierra, nos alcanza a nosotros. El poema esencialmente es pura experiencia en todas las dimensiones posibles. Lo que Pizarnik busca comunicar a través de él son puras experiencias incomunicables. Desde luego, el poema fracasará siempre, pero existirá:

El error consiste en alimentar la esperanza de un día nuevo en el que escribiré cosas nuevas: objetos externos, hechos objetivos, etc. O, tal vez, quiero dar un nuevo visado especial a mis textos raros. Puesto que son incomprensibles, que los salve, aunque sea, la magia verbal⁵².

El poema es el producto de una conciencia humana, por lo tanto la experiencia inenarrable es *posible*, como bien apunta René Char: “En poesía es sólo a partir de la comunicación y de la libre totalidad de las cosas entre ellas a través de nosotros como nos encontramos comprometidos y definidos, en condiciones de obtener nuestra forma original y nuestras propiedades probatorias”⁵³. Los poemas de Pizarnik relucen la experiencia de su imponderable nulidad y al leerlos obtenemos la comunicación de la imposibilidad de la comunicación. Se cierran en su oscuridad, pero abren la inmensidad de un precipicio, lo cual revela un tipo de escritura que funde la vida con la búsqueda de una obra que es la idea virtual de un lenguaje que no existe:

Para escribir se debe destruir el lenguaje tal como es y realizarlo *de otro modo*, negar los libros haciendo un libro nuevo, que si es una realidad que se ve y se toca, no es nada. Y el escritor ya no es idéntico a sí sino que es Otro. El acto de escribir parece una pura pasividad, al margen de la historia, y del escritor, impotencia incluso para negar, para intervenir en el mundo. Dicho de otra manera, el escritor transforma la libertad de la negación en un ideal inaccesible y por encima del tiempo. Por eso, si es amo, lo es de lo Infinito, no de lo finito. En el Infinito nada se realiza, en lo ilimitado no se actúa. El límite se escapa⁵⁴.

⁵² *Loc. Cit.*

⁵³ René Char, *Furor y misterio*, Visor, Madrid, 1979, p. 62.

⁵⁴ Marta López Gil y Liliana Bonvecchi, *La imposible amistad, Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004, p. 283.

Las convenciones sociales que determinan y regulan el lenguaje como medio de comunicación, se oponen firmemente abriendo en Pizarnik un espacio reservado únicamente para que ella hable de cuán fuerte es su deseo de hablar realmente y no circundar las afueras de su deseo. Puesto que sus pensamientos son incommunicables, leer su poesía es situarse en esa soledad verbal, en ese lenguaje engendrado dentro de un solipsismo atroz, es acudir a la belleza terrible de algo inasimilable e imposible de reducir a cualquier idea de orden. Errando de palabra en palabra, tratando de hallar una forma de mostrar aquello que está privado de forma, el poema es el punto donde desembocan todas las posibilidades para negarse todas a la vez a fin de que signifiquen dentro de ese vacío imposible de representar e imposible de llenar. Como ya se analizó, para Pizarnik el lenguaje poético nace del umbral entre la conciencia y el sueño. Por lo tanto el poema surgirá de la acción de acudir al extremo de sí misma habitando estos dos polos contrarios al mismo tiempo. El lector, entonces, leerá el poema y se dejará guiar hacia el silencio con el único fin de encontrarse de frente con un poema donde se hacen visibles el miedo y las heridas.

Irse en un barco negro (1969-1972)

Para mostrar las dimensiones de los límites fantasmales que circundan la escritura de Pizarnik ha sido necesario colocarse en su sitio, aprehender un mundo en donde la realización no existe pues cada acto de habla es enmudecido por un silencio abominable. Pero para hacernos dueños de este lenguaje mudo, cerrado, excluyente, ha sido preciso también llevar a cabo la experiencia de la destrucción sin fin. Con sus poemas y sus reflexiones, Pizarnik nos toma de la mano y nos sitúa consigo en ese umbral entre la vida y la muerte que fue la segunda mitad del suceder de su vida, la cual consagró totalmente a la escritura y a la poesía. Todo esto, a través de la palabra escrita por una mano permanentemente precipitada hacia la muerte. Pero, a fin de cuentas, ¿existe algún mérito en haberle entregado su vida a la poesía? En realidad, el verdadero “mérito” se

encuentra en el hecho de que la poesía no hizo otra cosa que domiciliarse en su vida hasta las raíces, hasta ser la única posibilidad de vivir. Me explico, el “mérito” más bien habrá que llamarlo liberación, y se encuentra en la voluntad de “vivir” para la muerte y de “morir” por la poesía.

La escritura diarística de Pizarnik, por un lado, es pura dispersión, producto de un deseo en tensión, en el estado de ansia más terrible y sin preocupaciones literarias de orden formal; el poema, por otro lado, es escribir con y desde aquel deseo, pero con una exposición distinta que se rige por el lenguaje del ensueño y la locura, realizándose como un acto de usurpación de la realidad en donde—pareciera— el deseo se dirige a sí mismo para expresarse en un lenguaje concebido únicamente para presentar lo insólito que puede llegar a ser lo indecible, en aras de hacerse universal. Explorar el diario, así como la poesía de Pizarnik es enfrentarse a una variedad de elementos constantes y variables que se cruzan unos con otros, es mirar de frente la imposible realización de un deseo tenso en el colmo de la desesperación. Leer los fragmentos diarísticos y los poemas-fragmentos de su poesía es como abrir el libro de arena del relato de Jorge Luis Borges, es adentrarse en una marea vertiginosa de páginas que nunca se repiten por el hecho de estar incluidas en un mismo cauce de continuidad en donde cada punto pertenece a un mismo infinito. El afán de exposición y de re-exposición se encuentra disparado hacia la infinitud; sin embargo, gracias a esto, el diario ha servido para poder vislumbrar aquellos puntos en los que las ideas del compendio conceptual del pensamiento de Pizarnik se interceptan con las ideas de su poesía:

De cette façon, nous échappons à la recherche de l'origine ou de l'oeuvre et la notion de conclusion se trouve ainsi relativisée. Chaque version de l'oeuvre contient, potentiellement, un objet achevé et cet objet représente aussi, sous forme potentielle, seulement l'une des phases du processus. En même temps, les points qui delimitent le début et la fin des oeuvres sont aussi en réseaux, c'est à dire qu'ils sont imputables à d'autres phases interconnectées, d'où la difficulté de les appréhender avec précision. Lorsqu'on tente de déterminer ces points, on rencontre la dispersion⁵⁵.

⁵⁵ “De esta manera, escapamos a la búsqueda del origen o de la obra, y la noción de conclusión queda así relativizada. Cada versión de la obra contiene, potencialmente, un objeto terminado, y éste representa, asimismo en su forma potencial, solamente una de las fases del proceso. Al mismo tiempo, los puntos que

Debido a esta dispersión, el querer encontrar un inicio y un final resulta una búsqueda indeterminada; si bien el diario fue una escritura análoga a la redacción de los poemas, lo cierto es que el *Diario* de Pizarnik se publicó póstumamente, por lo cual, además de ser un “pre-texto”, también puede considerarse un “post-texto”, tomando en cuenta las fechas de publicación. A propósito de esto, Almeida Salles apunta lo siguiente:

Le processus de création est donc localisé dans l'espace relationnel où toute action qui donne forme au nouveau système est liée à d'autres actions de même importance. Il y a donc, comme nous le mentionnions auparavant, une absence de hiérarchie. En même temps, si la pensée est relationnelle, il y a toujours des signes préalables et futurs. Selon ce point de vue, n'importe quelle phase du processus est simultanément générée et génératrice⁵⁶.

Por su lado, Philippe Lejeune afirma que: “L'esthétique classique de l'oeuvre aura donc du mal à appréhender la forme journal. Mais la composition organisée à partir d'une fin n'est pas la seule possible. Il existe une esthétique de la fragmentation, de la répétition et de l'accumulation”⁵⁷. Así, el proceso de creación muestra en qué medida un pensamiento —aunque agujereado— deja ver en su fragmentación las características de un estilo íntimo que se manifiesta en la estructura de sus imágenes y de su composición poética, en la realización formal de un deseo de crear. Sin embargo, todavía queda por detallar qué es lo que se esconde en la parte oscura de esta escritura, qué significa el tono de muerte, miedo y ausencia que posibilita el entramado de esta dispersión.

delimitan el comienzo y el final de las obras, se encuentran también enlazados; lo cual revela que es posible atribuir estos puntos a las otras fases interconectadas. De ahí la dificultad de aprehenderlas con precisión. Cuando se intenta determinar estos puntos, sólo se puede encontrar dispersión.”, Cecilia Almeida Salles, “Réseaux de la création : construction de l'oeuvre d'art”, *Genesis*, núm. 30, 2010, p. 208 en <http://genesis.revues.org/145> [Consultado el 2 de julio de 2013].

⁵⁶ “El proceso de creación se localiza en el espacio relacional donde toda acción que da forma a un nuevo sistema está ligada a otras cuya importancia es la misma. Existe, pues [...] una ausencia de jerarquía. Al mismo tiempo, si el pensamiento es correlacional, hay siempre signos previos y futuros. Según este punto de vista, no importa cuál fase del proceso es simultáneamente generada y generadora”, Cecilia Almeida Salles, *loc. cit.*

⁵⁷ “La estética clásica de La Obra haría mal si imitara la forma del diario. Sin embargo, la composición organizada a partir de un fin no es la única posibilidad. Existe también una estética de la fragmentación, de la repetición y de la acumulación”, Philippe Lejeune, *op. cit.* p. 30.

La relación que existe entre Pizarnik, la anhelada obra y la muerte tiene su origen en que la vida no puede permanecer intacta cuando se consagra a la incertidumbre y a la persecución de un libro, y la obra, así como la muerte, son absolutamente inciertas. Queda asentado, que en el caso de Pizarnik, fue el suicidio aquello que cerró el ciclo de escritura. A grandes rasgos, su poesía la encaminó hacia una muerte prematura y continua en plena vida, en el sentido de que la búsqueda de la obra exige la vida. Pero también está el otro lado de la situación, la autora se consagra a la búsqueda de su libro-morada y convierte su vida en una privación de sí misma con el fin de “salvarse”. De este modo, ya no puede escapar a la exigencia de la obra, que consiste en su vida, y así la obra se abraza a la vida convirtiéndola en una muerte interminable y ésta, por ende, se prolongará lo que dure la realización del libro. Según Maurice Blanchot, esto se explica porque:

El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa, y cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, terminarla. Por lo tanto se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más. Esto se traduce señalando que el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla⁵⁸.

A estas alturas de la vida de Pizarnik, la muerte que se había colado por los intersticios de su existencia y que antes le proporcionaba la constante estimulación de su exacerbada sensibilidad, impulsándola al acto creativo, ahora le parece una herida más muda e inverosímil que nunca, como si morir fuera, ahora sí, una idea de esterilidad: “Estado amorfo, silencio interior opresivo e inquietante [...] Mis poemas de ahora están muertos. Siento que nada vibra dentro de mí. Hay una herida y eso es todo. Pero se cumple en un lugar en donde el lenguaje no parece necesario”⁵⁹. En el pasado, Pizarnik se encontraba inmersa en ese mundo que le brindaba su perspectiva infantil de las cosas, el terreno del ensueño —que es también el espacio de la poesía— le garantizaba un medio para seguir perseverando en el fracaso continuo e incesante a la que la sometía su deseo

⁵⁸ M. Blanchot, *op. cit.* p. 17.

⁵⁹ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 478 (25 de junio de 1969).

sin objetivo, pero ahora la proximidad con esta muerte está cada vez más cerca de un límite dado que el deseo comienza a disminuir. Ya en 1970 Pizarnik se expresa de esta manera: “cumplí años. No decidí nada ni estuve triste. Solamente sé que ya no puedo jugar de cierto modo [...] ni escribir de cierto modo ni pensar mágicamente como los niños”⁶⁰. La simplicidad del pensamiento infantil consiste en la capacidad de poder creer todavía, pese a la madurez adulta, en los milagros, en la magia, en las posibilidades, etc. Y dado que la vida es horrible, entonces poder creer es también tener la capacidad de vivir. Desde el inicio de esta escritura, cuando tenía Pizarnik dieciocho años, la autora decía ya no creer en nada. Sin embargo, hizo de esta certeza su principal motivo de canto y escribió durante dieciocho años sin cesar. Quien ya no cree, quien ya no es capaz de pensar que la vida es posible, le impone a su existencia un fin, pero coloca una limitación para adentrarse en una infinitud inane, porque ahora la vida ocurre como si fuera una muerte y el final, en realidad, se desenvuelve en el devenir de la incertidumbre, proyecta lo inalcanzable que es el anhelado fin. En el hecho de que la obra sea aquello imposible de alcanzar —dado que su final se precipita vertiginosamente en un *continuum*— y que Pizarnik acogió en el momento de acabar con su vida, se asoma un detalle importante. Desde el inicio, estaba fijo el pacto con la muerte⁶¹, pero la muerte definitiva, la que significa el fin sin remedio, sólo es visible para nosotros como lectores que ya conocemos la historia de los orígenes de esta escritura, pero para Pizarnik, el pensamiento de la muerte verdadera, así como el del nacimiento de su obra le están absolutamente negados: “El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro”⁶². Así, el trayecto del origen del libro se proyecta en el ciclo de la escritura y de su constante naufragio. De esta forma, afirma Blanchot “quien se consagra a

⁶⁰ *Ibid.* p. 494 (Viernes 1 de mayo de 1970).

⁶¹ A propósito de esto, resulta interesante observar esta reflexión que hace Patricia Venti respecto al diario de Pizarnik: “Para Pizarnik este tipo de obra fue un acto de protesta, una forma desestructurada y variable de ser el mundo, un texto antiliterario, una postura antiinstitucional. Desde las primeras páginas, ella fue conformando una expresa voluntad de morir, y tal deseo *proclamado* y reiterado año tras año fue la preparación psíquica para su autoinmolación. La letra se convirtió en *fatum* y el único camino trazado fue el suicidio. Las palabras perdieron entidad y eficacia, el silencio envolvió la página y los nombres se desmembraron, los sonidos cayeron y el cuaderno se transformó en tumba de un cadáver textual”, Patricia Venti, *La escritura invisible, el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos, España, 2008, p. 48.

⁶² M. Blanchot, *op. cit.* p. 15.

la obra es atraído hacia el punto en que ésta se somete a la prueba de su imposibilidad”⁶³. De ahí mismo que morir, así como la llegada de la obra sean acontecimientos que nunca ocurren o mejor dicho, que se afirman —para quien muere— como algo que nunca sucede:

Nadie está seguro de morir, nadie pone en duda la muerte, pero, sin embargo, no se puede pensar la muerte cierta más que dudosamente, porque pensar la muerte es introducir en el pensamiento lo absolutamente dudoso, el desmoronamiento de lo no-seguro, como si para pensar auténticamente la certeza de la muerte debiéramos dejar que el pensamiento se abismase en la duda y lo inauténtico, o aun, como si cuando nos esforzamos en pensarla, debieran quebrarse, más que nuestro cerebro, la firmeza y la verdad del pensamiento⁶⁴.

Durante mucho tiempo Pizarnik vivió anegada en su soledad de poesía, en su cielo interior. Pero en este lapso todo ese ímpetu ha muerto. Ya no existe tal simplicidad infantil, y no es que la poeta haya asimilado su adultez, sino que el tiempo ha pasado y esas ideas también ya han envejecido. Es el cansancio ante la misma ausencia que no se deja decir: “por momentos me parece que ya soy demasiado vieja, que ya sé demasiado sobre lo que no debe saberse si se quiere vivir, que ya lo comprendo todo (pero todo esto es un disparate). No es más que un movimiento falso venido de la fatiga”⁶⁵. La muerte que no termina impide el habla y al mismo tiempo impide guardar silencio, lo que la autora sufre es un deseo que exige el sometimiento. Pero la sumisión, que podría ser un consuelo, tampoco es posible. La muerte no es una condena porque Pizarnik pactó con ella desde que decidió escriturar su vida, hizo un contrato, no se subyugó: “la muerte cercana, dócil y segura hace posible la vida porque es justamente lo que da aire, espacio, movimiento alegre y ligero: es la posibilidad”⁶⁶. Entonces la obra aparece junto con la llegada de la muerte (es decir: el suicidio), y así las circunstancias se presentan como si la obra (la cual es “relativamente” imposible) hubiera hecho a la vida posible, a esa vida herida de muerte, a partir de la prolongación incierta de una escritura.

⁶³ *Ibid.* p. 79.

⁶⁴ *Ibid.* p. 87.

⁶⁵ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 485 (Domingo 7 de septiembre de 1969).

⁶⁶ M. Blanchot, *op. cit.* p. 88.

La muerte, así como la obra, así como la palabra errante, son irremediamente imposibles de aprehender. Esto también tiene que ver con la locura y el ensueño. Pizarnik siempre mostró desavenencia respecto a sus estados de exaltación poética, sentía que en su abandono a semejantes territorios se entregaba dócil y consciente a la experiencia de la muerte y hasta quería sacarse su locura —"su solo privilegio"⁶⁷— como si ésta fuera una piedra. Pero ya a estas alturas, la imposibilidad de la obra y de la muerte ha adquirido un nimbo especial, como si Pizarnik se encontrara más lúcida que nunca respecto a lo que en ella se desenvuelve como razón pero que en realidad —para ella— es la locura. El siguiente poema apareció publicado en 1971 en su libro *El infierno musical*, en el fragmento citado se aprecia claramente cómo el desdoblamiento que experimentaba Pizarnik ya es una imagen perfectamente dibujada mirándose a los ojos a través de un espejo. Aquí la idea de esta dualidad enemiga de sí misma funciona como una generación de sentido dentro del poema. Y el título, naturalmente, alberga esta seguridad de que la locura de la poesía posibilita la vida en medio de la muerte perenne:

PIEDRA FUNDAMENTAL

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

[...]

Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos,
drenan y barrenan,
y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que es-
pera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar 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 de ella.

En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar noche, una

⁶⁷ Ver los versos subrayados del poema citado en esta Tercera Parte, correspondiente a la nota no. 50.

noche inmensa inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado⁶⁸.

El título del poema remite a *La extracción de la piedra de locura*, un poema que es cronológicamente anterior a este, este sutil guiño que hace la autora a una antigua faceta de su relación con su labor poética constata que, si antes la “piedra de locura” era un atributo negativo, ahora se revela como un defecto “fundamental”, es decir, necesario. Una vez que ya se reconoce plenamente en el umbral, puede incluso mirar hacia atrás o hacia el frente y mantener el equilibrio en la inestabilidad del vértigo ante el abismo. Se han entrevisto dos caminos. Puede quedarse ahí o avanzar y dejarse tragar por lo negro. Pero ¿puede la autora elegir? ¿Acaso está verdaderamente, frente a frente, con el poder de elegir? En el siguiente ejemplo la poeta habla de su persona en un sentido ya muy bien estudiado, si antes sus poemas ofrecían la imagen de ella contemplándose, en esta etapa de su poesía, la conciencia de su desdoblamiento aparece ya unificada con la voz lírica:

EN ESTA NOCHE EN ESTE MUNDO

A Martha Isabel Moia

[...]
mi persona está herida
mi primera persona del singular

escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
¡oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?

⁶⁸ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 264-265 (*El infierno musical*, 1971).

oh mis muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más⁶⁹

Para “no poder más de no poder más” es preciso ya resistir en la caída, así como desear la muerte no es todavía dejar de vivir. Antes de que Pizarnik coloque la trampa mortal y se arroje a ella se dispondrá a esperar la muerte. Pero aguardar, así como querer decidirla con premeditación es algo que escapa a la eficacia del poder de decidir, es como anotar una tarea por hacer en una hoja de papel sin fecha. Desde 1954 la autora establece que ha tomado a la muerte como fin. Aquí la pregunta sería, ¿es Pizarnik quien arrastra la obra hasta su muerte o es la muerte quien arrastra a Pizarnik hacia el origen de la obra? ¿Cómo es que pueden mezclarse las ideas de la muerte y la imposibilidad de vivir en la escritura? El acto de dar y recibir la muerte, en la historia de estos textos en conjunto con el constante desdoblamiento, se parece mucho a esta analogía que hace Blanchot del escritor con la muerte voluntaria:

[El artista] está ligado a la obra de la misma extraña manera en que está ligado a la muerte el hombre que la toma como fin. Esto es evidente. Ambos proyectan lo que se sustrae a todo proyecto, y si tienen un camino, no tienen un fin, no saben lo que hacen. Los dos quieren firmemente, pero están unidos a lo que quieren por una exigencia que ignora su voluntad. Los dos tienden hacia un punto al que deben aproximarse con habilidad, *savoir-faire*; trabajo, con las certezas del mundo, y sin embargo ese punto no tiene nada que ver con semejantes medios, no conoce el mundo, permanece extraño a toda realización, arruina constantemente toda acción deliberada. ¿Cómo ir decididamente hacia lo que no se deja asignar dirección? Parece que si los dos logran hacer algo, es sólo ganándose sobre lo que hacen: uno toma una muerte por otra, el otro confunde el libro con la obra, mala interpretación a la que se confían ciegamente, pero cuya sorda conciencia convierte su tarea en una apuesta orgullosa, como si esbozaran una especie de acción que sólo podría encontrar término en el infinito⁷⁰.

En 1968 Pizarnik declara en su diario: “ignoro mi designio literario actual pero creo que se trata de voces solitarias o en diálogos”⁷¹. Esto se relaciona con un comentario que hace en 1967: “olvidar la «idea» del libro. Cada poema está solo. Hay pocos poemas solos

⁶⁹ *Ibid.* p. 399-400 (*Los pequeños cantos*, 1971).

⁷⁰ M. Blanchot, *op. cit.* p. 96-97.

⁷¹ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 461 (8 de diciembre de 1968).

que sean válidos o que sienta yo con ellos el antiguo mínimo grado de perfección”⁷². Justamente, sus poemas de esta época incluso ya no presentan la diversidad significativa que presentaban en las épocas pasadas, ahora ya todo significado ha sido tragado por la muerte y solamente quedan las voces —¡ha olvidado, incluso, la idea del libro!—. En la estructura semántica del siguiente ejemplo, ya ni siquiera se presenta la batalla con el lenguaje como un suceso de relevancia poética, ahora el poema se revela como la negativa absoluta de no saber qué hacer con semejante falta de voluntad:

no oigo los sonidos orgasmales de ciertas palabras preciosas.
en efecto, las formas, las voces, los rumores, las caídas de muerte en
muerte, no tienen fin.
espacio de desafección en donde no se sabe qué hacer con tanto no
querer.

8-VIII-1971⁷³

En esta época, los poemas de Pizarnik alcanzan una particular concreción de ideas, los motivos que antes la inspiraban a componer poesía (el amor imposible, el miedo, el silencio, la infancia, etc.) se singularizan en el concepto de muerte en plena vida que la autora ha creado. El ejemplo citado está fechado en el año de 1971, en él se puede notar una actitud distinta respecto a los años anteriores, el poema ya no expresa desesperación ni hastío, más bien, se refiere a un estado de esterilidad absoluta, el poema brinda el espacio de apertura para esta conciencia de que no existe la posibilidad de la salvación. En ese mismo año Pizarnik escribe en su diario:

Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes, quise envenenarme con gas. Las palabras son más terribles de lo que me sospechaba. Mi necesidad de ternura es una larga caravana. En cuanto al escribir, sé que escribo bien y eso es todo. Pero no me sirve para que me quieran⁷⁴.

⁷² *Ibíd.* p. 431 (24 de septiembre de 1967).

⁷³ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 429 (*Los pequeños cantos*, 1971).

⁷⁴ A. Pizarnik, *Diarios*, p. 502 (9 de octubre de 1971).

Meses más tarde, sale del hospital con permiso y Pizarnik ya no vuelve más ni allí ni a ningún otro lugar. Antes de la partida definitiva, no obstante, la autora continuará escribiendo. Durante su estancia en el susodicho hospital, redacta un poema bajo el título de *Sala de psicopatología*:

[...]

aquí en el Pirovano
hay almas que NO SABEN
por qué recibieron la visita de las desgracias.
Pretenden explicaciones lógicas los pobres pobrecitos, quieren que
la sala —verdadera pocilga— esté muy limpia, porque la roña
les da terror, y el desorden, y la soledad de los días vacíos
habitados por antiguos fantasmas emigrantes de las
Maravillosas e ilícitas pasiones de la infancia.

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala
llena de carne prisión donde las mujeres vienen y van hablando de
la mejoría.

Pero
¿qué cosa curar?
Y ¿por dónde empezar a curar?
Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal
Es casi tan bella como el suicidio.
Se habla.
Se amuebla el escenario vacío del silencio.
O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje.
—¿Por qué está callada? ¿En qué piensa?
No pienso, al menos no ejecuto lo que llaman pensar. Asisto al
inagotable fluir del murmullo

[...]

Ignoro qué hago en la sala 18 salvo honorarla con mi presencia
prestigiosa (si me quisieran un poquito me ayudarían a anularla)
oh no es que quiera coquetear con la muerte
yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se
Vuelve ridícula a fuerza de prolongarse,
(Ridículamente te han adornado para este mundo—dice una voz
apiadada de mí)⁷⁵

⁷⁵ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 412-413 (*Los pequeños cantos*, 1971) [Las mayúsculas son de la autora].

Poco a poco, mientras más se aproxima al final definitivo, la autora muestra a través de su escritura que su percepción de la vida madura y se hace cada vez más consciente, el poema muestra un hospital psiquiátrico como escenario y éste es el mismo lugar donde se sitúa la voz lírica para hablar, por esta razón, el lenguaje procede de una “loca”, pero en un sentido radical puesto que la “loca” está plenamente consciente de su enfermedad, lo cual equivale a decir que se trata de una locura ya aprendida, una locura con la cual la poeta ha aprendido a “vivir”. Por consiguiente, no es fortuito que en este poema (redactado en semejantes condiciones) se hable más abiertamente de la ausencia de posibilidades para lograr la salvación, “curarse”. Entonces, si esta conciencia es una enfermedad, ¿dónde reside el poder de decidir sobre el destino de uno mismo? Un enfoque “naturalista” explicaría el por qué de las cosas, y sería una razón justa. La fuerza de la Naturaleza determina el ambiente y éste nos determina a nosotros, incluyéndonos o rechazándonos; de este modo, todo acto quedaría definido por nuestras propias pasiones desarrolladas de tal o cual manera gracias a una fuerza superior, impredecible e incontrolable. ¿Pero dónde está la libertad propia? ¿Somos acaso libres, sino ya del mundo, de nosotros mismos? Ese agujero negro que abre esta pregunta en la conciencia y en la razón, equivale a una herida de muerte para una sensibilidad como la de Alejandra Pizarnik. Poetizar su vida fue una salida de emergencia inventada para los casos desesperados; el conjunto de toda esta escritura derrocha por los cuatro costados el sentimiento de saberse en la orilla del despeñadero. Permanecer al borde del abismo y dejarse caer definitivamente en él son *acciones* que se parecen mucho:

La muerte voluntaria es negarse a ver la otra muerte, la que no se capta, la que nunca se alcanza, especie de soberana negligencia, alianza con la muerte visible para excluir la invisible, un pacto con esta buena, esta fiel, muerte que uso sin cesar en el mundo, un esfuerzo por extender su radio de influencia para que sea válida y verdadera más allá de sí misma, allí donde no es sino la otra. La expresión “Yo me mato” sugiere ese desdoblamiento que no se tomó en cuenta. “Yo” es un yo en la plenitud de su acción y de su decisión, capaz de actuar soberanamente sobre sí, siempre capaz de alcanzarse, y sin embargo, quien es alcanzado no es más yo, es otro, de modo que cuando me doy muerte, tal vez sea “Yo” quien la da, pero no soy yo quien la recibe, y tampoco es mi muerte —la que dí— en la que tengo que morir, sino aquella que rechacé, descuidé, y ella es esta misma negligencia, huida e inacción perpetua⁷⁶.

⁷⁶ M. Blanchot, *op. cit.*, p. 98.

Al mismo tiempo Pizarnik se privó de la vida y se arrojó a la muerte. Hacerse la muerta con tanta vehemencia fue como estar ya a un paso de estarlo; y finalmente, este deseo la condujo hacia el culmen máximo y al mismo tiempo imposible, incognoscible de ejercer sobre su propia persona una acción que se anula a sí misma al momento que es efectuada por el sujeto activo que también juega el rol pasivo:

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, [...]⁷⁷

En tanto que la obra y la muerte son imposibles, ya que toda escapatoria ha sido rechazada, no queda el derecho a la opción, queda sólo el derecho a la muerte:

La obra quisiera instalarse y permanecer en esa *negligencia*. De allí la llaman. Allí la atrae, a pesar de ella, lo que la somete a una prueba absoluta, un riesgo donde todo es arriesgado, riesgo esencial donde se juega el ser, donde la nada se sustrae, donde se juega el derecho, el poder de morir⁷⁸.

Tal derecho, en el caso particular de Pizarnik, está desde un principio impulsado por una esperanza de salvación, y de este modo, se asimila al derecho a la libertad, esta interesante reflexión de Sartre ilumina la compleja actitud de la poeta:

No se hace lo que se quiere y, sin embargo, se es responsable de lo que se es. Así son las cosas. El hombre, que se explica simultáneamente por tantas causas, debe, sin embargo, llevar sobre sus hombros la causa de sí mismo. En este sentido, la libertad podría pasar por una maldición. Pero también es la única fuente de grandeza humana⁷⁹.

⁷⁷ A. Pizarnik, *Poemas*, p. 414 (*Los pequeños cantos*, 1971).

⁷⁸ M. Blanchot, *op. cit.* p. 98.

⁷⁹ J. P. Sartre, *op. cit.* p. 23.

Pizarnik buscó su salvación so pena de perder la vida en esa búsqueda arrojada a lo incierto. Desplazarse por la vida en la acechanza de un libro imposible fue el punto de ruptura que la hizo “separarse” del mundo social. La poeta fundió su vida con la persecución de su obra; como bien lo expresa su poema *Sala de psicopatología*, el lenguaje se torna completamente ambiguo, no es lo mismo decir “buenas noches” que *buenas noches*; la percepción, el punto de vista, juegan un rol determinante y Pizarnik se sabía alienada por entero de la vida en general:

[...]

—“¿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
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 las picás o te quedás,
Pero no me toques así,
con pavura, con confusión,
O te vas o te las picás,
yo, por mi parte, no puedo más⁸⁰.

⁸⁰ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 416-417 (*Los pequeños cantos*, 1971) [Las cursivas son de la autora].

¿La literatura realmente la salvó? Conocerse a uno mismo quizá sea la única vía para alcanzar la “grandeza humana” de la que habla Sartre, y para llegar a ella, pareciera que es necesario entregarse a algo que para nosotros mismos sea ya algo superior como la religión o una filosofía de vida. Así lo hicieron los poetas místicos, así lo hacen todavía tantos sabios alrededor del mundo, pero para una soledad tan inconcebible como la que describe Alejandra Pizarnik, su ímpetu de poeta tuvo que crearse, en soledad, sin un Dios y sin amor, sus propias rutas de escape. No es que Pizarnik haya *elegido* ser poeta, ella sólo pudo decidir ejercer su derecho a la vida y a la muerte entregándose a la literatura como una fiel devota:

El arte no es religión, pero, en el tiempo del desamparo que es el nuestro, este tiempo en el que faltan los dioses, tiempo de la ausencia y del exilio, el arte se justifica, por ser la intimidad de ese desamparo, por ser esfuerzo para poner de manifiesto, mediante la imagen, el error de lo imaginario y, en última instancia, la verdad inaprensible, olvidada, que se esconde detrás de ese error⁸¹.

El peregrinaje no puede jactarse de ser por sí mismo algo sin fin, la llegada de la muerte es una finalidad innegable a la que nadie puede escapar. La ausencia de la obra y la aparición de ésta cuando la autora muere, significa que son el pensamiento de la mortalidad y la misma muerte las que motivaron la prolongación y la interrupción de este errar en el acecho de un libro imposible. Que el arte pueda tener este aspecto de salvamento como liberación encausada al fin último, es de cierto modo una manera de alcanzar la dignidad más grande en una situación así en la que no se puede hacer otra cosa sino sufrir y permanecer con toda la capacidad de sentir y de aprender puesta sobre ese dolor: “escribir es darle sentido al sufrimiento. He sufrido tanto que ya me expulsaron del otro mundo. Escribir es querer darle algún sentido al sufrimiento”⁸². Sin embargo, no es que Pizarnik haya dejado de desear, ni mucho menos, que se haya conformado al fin con su quehacer poético que parecía deslizarse sobre la insatisfacción; más bien, este deseo que se había habituado a metarfosearse en palabra al fin ha alcanzado la realización álgida, se ha topado de frente con una *posibilidad* en plena fuga, con esa acción

⁸¹ M. Blanchot, *De Kafka a Kafka*, p. 170.

⁸² A. Pizarnik, *Diarios*, p. 503 (Noviembre de 1971).

irrealizable de contentar su morir de no morir con una muerte premeditada y presentida a través del acto poético:

A Ana Becció

Ella no espera en sí misma. Nada de sí misma. Demasiado ensímismada.

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.

1972⁸³

De tal modo, querer aproximarse al final de esta escritura es también situarse frente a la pérdida, y es al tiempo, una forma de alcanzar la plenitud porque es cerrar el círculo. El obstáculo para acceder a la conclusión de este análisis, radica en que cerrar el círculo no es de ningún modo alcanzar a ver un lugar de reposo para esta escritura que se cierra sobre sí misma haciéndose desaparecer. Adentrarse en la escritura de Pizarnik es dar un paso siempre en falso pues avanzar dentro de su extravío es aproximarse a dos lugares contrarios al mismo tiempo, querer posarse en un punto es salirse por una línea de fuga que conduce al espacio inmensamente abierto del desierto. Lo que queda por hacer es, entonces, seguir errando, continuar leyendo, dejarse arrastrar hacia el “otro lado del río, no éste sino aquél”⁸⁴.

⁸³ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 433 (*Los pequeños cantos*, 1971).

⁸⁴ A. Pizarnik, *Poesía*, p. 229 (El poema se titula “Rescate” y pertenece a *Extracción de la piedra de locura*, 1971).

Conclusiones

Al igual que todos los trabajos que se hacen en torno a obras de arte, este análisis presenta también una sola y humilde perspectiva. Mi preocupación fue, sobre todo, exponer la relación evidente que existe entre el *Diario* de Alejandra Pizarnik y su producción poética. La metodología utilizada parte del análisis del diario de la autora; en él, como ya se vio, es posible encontrar un número increíble de notas que explican detalladamente y con lujo de una exquisitez verbal única, cuán importante era su relación con la literatura, con la escritura, con esa soledad que ella misma consideraba bella y poética; así fue posible resaltar algunos aspectos que me parecen extremadamente seductores e importantes de la obra poética de la autora para otorgarles un espacio de encuentro con la escritura íntima, la cual constituye una parte medular de su propio pensamiento. Por ello se aclara en todo momento que el diario no es la poesía ni la poesía se subordina a lo que dicen los diarios, su relación es innegable, pero a su vez son escrituras distintas, totalmente independientes entre sí; son análogas, se corresponden una a la otra incluso, pero no pueden ser analizadas de igual manera, por más estrecha que sea su relación.

La obra literaria y la escritura íntima de Alejandra Pizarnik presentan una alianza estrecha en donde convergen las mismas inquietudes —literarias y existenciales— pero siempre cada una exponiéndose de manera distinta, ora en forma de poema, ora en una entrada del diario; esta confluencia nos abre una puerta a la memoria de una vida vertida en la escritura, una vida y una escritura impregnadas de poesía. De esta manera, al confrontar estos dos tipos de escritura y someterlos al análisis literario encontramos que se revela la proyección de un punto de vista que a su vez permite observar las múltiples metamorfosis de un ímpetu creador. Así fue posible comprender cierta “estructura poética” en el estilo de la autora, es decir, el modo en el que Pizarnik emplea el lenguaje para organizar su propio mundo de conceptos para luego hacer de ellos representaciones poéticas. Los temas de Alejandra Pizarnik (la ausencia, el vacío, la muerte, la imposibilidad del amor, la infancia, etc.), así como los horizontes de su pensamiento son claramente el

producto de una correspondencia entre la vida íntima y la relación que, en este caso, comporta con la creación poética.

El resultado de este ejercicio interpretativo fue la revelación de una posible lectura de la obra poética de Pizarnik a partir de la relación diario-poesía. Gracias a tal filiación es factible analizar un proceso creativo a través de la escritura íntima y observar el influjo que de ella se percibe en la manifestación poética. Tomando en cuenta que, en lo que respecta al proceso de creación, el diario es un “pre-texto”, no es demasiado aventurado proponer una lectura que comprenda la fragmentación del diario y la de la poesía como una puesta en escena de un solo deseo de crear. En la obra de Alejandra Pizarnik, el vínculo que existe entre su vida y la creación literaria se hace ostensible en las dimensiones posibles que ofrece el lenguaje; analizando la forma, la fragmentación de esta escritura corresponde a una creación continua y al mismo tiempo fraccionada, lo cual constata que el transcurrir de su vida se vio siempre sometido a la expresión escrita, y viéndolo más a fondo, la autora vio en sus propias experiencias la materia prima óptima para hacer poesía e hizo de cada uno de sus asuntos y tormentos —y de sí misma— un tema de literatura. Leer estos poemas y estos diarios es enfrentarse a la complejidad de una conciencia textual, a una conciencia que hace de sí misma un “yo” literario, un personaje, una poeta atrapada en su propio poema.

La poesía, tal y como lo ha hecho ver la autora, no es solamente un modo de ver el mundo, es un modo de vivir, es un modo de ser (o de no-ser), es también un modo de *morir*, una manera de aproximarse a la experiencia del silencio indecible. La poesía para Pizarnik no fue únicamente un deslizarse por la vida con una visión poética de su entorno, la experiencia que la autora plasmó en su obra habla de que la poesía no fue para ella una elección, fue un reconocimiento. Ese reconocimiento es ya un poema.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Alejandra Pizarnik:

PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2003.

-----, *Poesía completa (1955-1972)*, Lumen, 6ta. Ed., Barcelona, 2003.

Trabajos y artículos sobre Alejandra Pizarnik:

CHIRINOS, Eduardo, *La morada del silencio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

CONTRERAS, Ríos Isaura, "La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik" en *Escrituras al margen, ensayos críticos sobre literatura y cultura hispanoamericanos*, Universidad de Guanajuato, México, 2013.

RODRÍGUEZ, Francia Ana María, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik, ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, corregidor, Argentina, 2003.

SIERRA, Marta, "De caníbales, bucaneras y polígrafas: Escritura, obscenidad y mutilación en Alejandra Pizarnik", *Latin American Literary Review*, vol. 33, no. 66 (Julio-diciembre, 2005) en <http://www.istor.org/stable/20119953> [Consultado el 5 de agosto de 2015].

TAMARGO, Maribel, "La poesía de Alejandra Pizarnik", *Confluencia*, vol. 9, no. 2, Primavera de 1994, University of northern Colorado, en <http://www.istor.org/stable/27922213> [Consultado el 5 de agosto de 2015].

VENTI, Patricia, *La escritura invisible, el discurso autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik*, Anthropos, España, 2008.

Artículos de crítica genética:

ALMEIDA SALLES, Cecilia, "Réseaux de la création : construction de l'oeuvre d'art", *Genesis*, núm. 30, 2010, pp. 207-211 en <http://genesis.revues.org/145> [Consultado el 2 de julio de 2013].

LEJEUNE, Philippe, "Le journal: genèse d'une pratique", *Genesis*, núm 32, 2011, pp. 29-40, en <http://genesis.revues.org/310> [Consultado el 2 de julio de 2013].

SIMONET-TENANT, Françoise, "Le journal personnel comme dossier génétique", *Genesis*, núm. 32, 2011, pp.13-27 en <http://genesis.revues.org/425> [Consultado el 2 de julio de 2013].

VIOLLET, Catherine, "Journaux de genése", *Genesis*, núm. 32, 2011, pp. 43-62 en <http://genesis.revues.org/314> [Consultado el 2 de Julio de 2013].

Bibliografía general:

ARTAUD, Antonin, *El pesa nervios*, Ediciones Coyoacán, México, 2005.

BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

-----, *El espacio literario*, Paidós Básica, Barcelona, 1992.

BOZAL Fernández, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.

CHAR, René, *Furor y misterio*, Visor, Madrid, 1979.

DE LA CRUZ, San Juan, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 2010.

DOSTOIEVSKI, Fiódor, *Memorias del subsuelo. Las noches blancas. El jugador*, Losada, Buenos Aires, 2005.

DURAS, Marguerite, *Escribir*, Tusquets, Barcelona, 1994.

EAGLETON, Terry, *¿Cómo leer un poema?*, Akal, Madrid, 2010.

GENET, Jean, *Poemas*, visor Libros, Madrid, 1996.

GUERRA Tobalina, José Ignacio, *Poesía mística de la India (Kabir, Mira Bai, Guru Nanak)*, Visión Libros, Barcelona, 1979.

HALL, Stuart, *Representation: cultural representations and signifying practices*, SAGE publications in association with The Open University, Great Britain, 2009.

JABÉS, Edmond, *El umbral, La arena (Poesías completas 1943-1988)*, El Lago Ediciones, España, 2005.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La música y lo inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005.

LÓPEZ GIL, Marta y Liliana Bonvecchi, *La imposible amistad: Maurice Blanchot y Emmanuel Levinas*, Adriana hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

PICARD, Hans Rudolf, "El diario como género entre lo íntimo y lo público" en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4, 1998, p. 115-122.

RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, Poesía Hiperión, 3ra. Ed., Madrid, 2007.

SARTRE, Jean-Paul, *San Genet: comediante y mártir*, Losada, Buenos Aires, 1967.

-----, *¿Qué es literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2005.

SCHILLER, Friedrich, *Escritos breves sobre estética*, Doble J, Sevilla, 2004.

SIMONET-TENANT, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Téraèdre, Paris, 2004.

VALÉRY, Paul, *Notas sobre poesía*, Universidad Iberoamericana, México, 1995.

-----, *Las quintaesencias*, Estudio y selecc. De Luis Ignacio Beltrán, Ediciones de la Gacela, Madrid, 1941.

YÉBENEZ Escardó, Zenia, *Figuras de lo imposible: Trayectos desde la Mística, la Estética y el Pensamiento contemporáneo*, Anthropos, España, 2007.

ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela, 2004.