

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

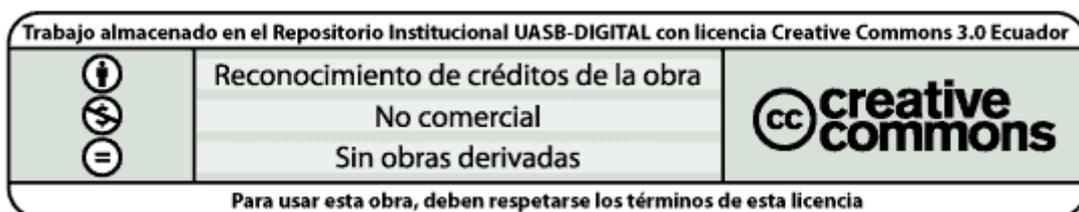
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

Alejandra Pizarnik: un surrealismo propio

Autor: René Alejandro Espinosa Casanova

2015



Yo, René Alejandro Espinosa Casanova, autor de la tesis titulada *Alejandra Pizarnik: Un surrealismo propio*, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura, mención en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

René Espinosa C.

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

MENCIÓN EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

ALEJANDRA PIZARNIK: UN SURREALISMO PROPIO

AUTOR: RENÉ ALEJANDRO ESPINOSA CASANOVA

TUTOR:

FERNANDO BALSECA F.

QUITO-ECUADOR

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo construir una poética de Alejandra Pizarnik, para esto explora la relación de la autora con el surrealismo y reconstruye otras fuentes o lecturas, especialmente hispanoamericanas, que aparecen en la obra de la poeta y que, por lo tanto, establecen ideas y herramientas que fueron usadas, apropiadas y modificadas por Pizarnik, que junto con sus ideas particulares sobre el acto poético permiten la creación de una obra única y muy importante dentro de la literatura latinoamericana y universal.

La escritura de Pizarnik muestra no solo una voluntad por convertir toda la realidad en poesía, sino que es también una crítica a la cultura, la literatura y fundamentalmente al lenguaje. Esta propuesta significa el sacrificio de la poeta, su fragmentación, su disolución en la palabra, con el objetivo de encontrar la libertad absoluta y una nueva forma de expresión. Alejandra, a través de una serie de destrucciones sucesivas, busca crear una palabra ausente, un vocablo cercano a una lengua natural que revela el contenido sexual latente dentro de cada signo y que además muestra que todo lenguaje es insuficiente y esconde una trampa: siempre es imposible decir.

Dedicatoria

A Alejandra y a mis padres

ÍNDICE

Introducción	7
CAPÍTULO I	10
EN LOS LÍMITES DEL SURREALISMO.....	10
1.1. Surrealismo: el sueño original.....	10
1.2. Desviaciones y críticas	15
1.2.1. Antonin artaud. Una postura cercana a pizarnik	23
1.3. En los límites: Alejandra Pizarnik.....	27
CAPÍTULO II.....	35
RELEER Y REESCRIBIR LA LITERATURA. OTRAS LECTURAS QUE SE INTEGRAN A LA POÉTICA DE PIZARNIK.....	35
CAPÍTULO III.....	68
LA PALABRA AUSENTE. UNA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK... 68	68
3.1. La fragmentación del Yo.....	68
3.2. La palabra ausente: combinatoria, inversión, repetición.....	77
3.3. La muerte y la trampa del lenguaje	85
BIBLIOGRAFÍA	90

INTRODUCCIÓN

Alejandra Pizarnik se ha convertido en las últimas dos décadas en una de las autoras que más interés despierta en los escritores, críticos y lectores. Este aumento en las lecturas de Pizarnik se debe, en cierta medida a la reedición de los libros de la poeta y a la publicación de sus obras completas a partir del año 2000 por parte de la editorial Lumen. Lo cierto es que los textos de la escritora argentina sufrieron un largo viaje que en ocasiones pudo haber significado el silencio de una de las voces más importantes de la poesía mundial del siglo XX.

Después de la muerte de Alejandra en 1974, Ana Becciu y Olga Orozco fueron las responsables de rescatar e inventariar su obra poética, estas dos escritoras y amigas personales de Pizarnik iniciaron en los años siguientes varios esfuerzos por publicar los textos inéditos, sin embargo, la llegada de la dictadura militar argentina en 1976 no solo puso fin a estas ambiciones sino que se convertiría en uno de los primeros obstáculos para la difusión de la obra. En los años siguientes, los textos viajaron de Argentina a Francia, en donde permanecieron bajo el cuidado de Julio Cortázar, y a falta de nuevas ediciones circularon en fotocopias entre los amigos cercanos de Alejandra, y poco a poco se popularizaron entre los lectores en los años 80.

Otra circunstancia que puede explicar el silencio de casi tres décadas se puede encontrar en la radicalización de la propuesta poética de la propia Alejandra en sus últimos libros y en los cuadernos que quedaron por ser publicados. El tono absurdo y obscuro de los textos, desde *Infierno musical* (1971), no fue bien visto, ni mucho menos aceptado por los críticos literarios y editores hasta ya entrada la década de 1990. Sin embargo, la misma radicalidad que produjo el rechazo, unida al tono trágico de los poemas y a hechos biográficos como su suicidio, fue la que ayudó a la consolidación del mito de Alejandra Pizarnik como la última poeta maldita, y en consecuencia a la necesidad de relectura y análisis de sus textos.

En Argentina, desde 1995 aproximadamente, aumenta el interés y el estudio de la obra de esta poeta por parte de escritores muy cercanos a su círculo, entre ellos, Cristina Piña, y la misma Ana Becciu. Posteriormente, la cantidad de análisis aumenta, en Argentina por parte de autores relacionados con el surrealismo, como

César Aira, y en el resto del mundo gracias a estudiosos y poetas que, fascinados por la poesía de Pizarnik, dedicaron libros y trabajos de investigación para entender el verdadero alcance de la obra de la poeta argentina. Entre estos autores podemos destacar a Núria Calafell, con su estudio de los *Diarios*, y en Ecuador la reciente publicación de Vicente Robalino, *Experiencias del exilio*, que explora las similitudes temáticas entre el trabajo de Alejandra y la poesía de César Dávila Andrade.

El presente trabajo de investigación se apoya en muchos de los estudios realizados en las últimas décadas con el objetivo de construir una poética de Alejandra Pizarnik, es decir que intenta determinar la concepción que Alejandra tenía de la poesía, además de los ideales, las herramientas y los procedimientos que esta autora usa para la creación de sus textos. El estudio inicia con el análisis y la crítica del surrealismo puesto que es desde este movimiento literario desde donde Alejandra inicia su escritura. Ideales como la unión de sueño y realidad, la fusión de vida y poesía, son tomados al pie de la letra por la poeta, así como procedimientos como la escritura automática, el azar objetivo y la imagen surrealista. La cercanía entre la propuesta de esta vanguardia y la de Pizarnik, llevaron a identificar a esta autora como una escritora surrealista, sin embargo, creo que la propuesta poética de Alejandra va más allá y simplemente toma las herramientas del movimiento, para usarlas e invertir las con la intención de crear su propia poética.

Para establecer como Alejandra se aleja del surrealismo, se estudiará su identificación con las ideas de Antonin Artaud, que son en muchos sentidos más radicales que las de Bretón, ya que representan una ruptura total con la realidad y llevan los ideales originales del movimiento al terreno exclusivo de la escritura y el individuo. Además, se realizará una comparación entre *Nadja* (1928), de André Bretón, y *La bucanera de Pernambuco* (1982) de Alejandra Pizarnik para ver como las diferencias teóricas se convierten en formas de escritura diferentes, en las que a la escritura automática, por ejemplo, se agregan otros elementos como el absurdo y lo obscuro, no sólo con la intención surrealista de desestabilizar el orden simbólico, sino con el objetivo de destruir el mismo lenguaje. El estudio de esta obra en prosa de Alejandra permitirá también introducir el análisis poético.

Posteriormente, se intentará identificar que otras lecturas influyeron en la obra de Pizarnik, sobre todo aquellas pertenecientes a la literatura hispanoamericana.

Esta parte del estudio establecerá qué herramientas toma la escritora de los autores que pertenecen a su biblioteca, entre ellos Antonio Porchia, Olga Orozco, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, y cómo éstas son integradas o modificadas por Alejandra en su poética. Se realizará un análisis comparado de los textos de la escritora y sus referentes para describir coincidencias, críticas, y diferencias.

Finalmente, se realizará el análisis de la obra completa de Alejandra Pizarnik que recogerá las ideas, procedimientos, y recursos estéticos establecidos en las dos primeras partes del estudio y los ubicará en los textos para determinar la poética propia de Alejandra, una apuesta por vivir en las palabras que tiene como pilares la libertad y el sujeto, una escritura de exceso o de goce, que busca revelar las trampas del lenguaje y destruirlo para reconstruir una palabra nueva, capaz de decir incluso aquello que permanece oculto, aquello que no existe: lo que une poesía, belleza, vida y muerte.

CAPÍTULO I

EN LOS LÍMITES DEL SURREALISMO

1.1.SURREALISMO: EL SUEÑO ORIGINAL

“Mi deuda con André Bretón es inenarrable. Tal vez es aquel que nada me enseñó y no obstante es aquel que más influyó en mí”

Alejandra Pizarnik

Es difícil imaginar una Alejandra Pizarnik sin surrealismo. La poeta argentina toma de esta corriente varios elementos que le permiten iniciar su escritura. Por eso, es importante establecer claramente las ideas y métodos del movimiento surrealista para analizar como Pizarnik se apropia de ellos, como los usa o los invierte para construir una poética propia que pretende ir más allá de la realidad, de la vida y del lenguaje. Hay que recordar, además, que después de los primeros encuentros con este movimiento, Alejandra elige el camino de un expulsado, Antonin Artaud, lo que configura no una relación armónica o pasiva con el surrealismo, sino más bien una relación conflictiva, un permanente cuestionamiento.

El surrealismo inicia formalmente en 1924, con la publicación del primer *Manifiesto surrealista*, sin embargo, el movimiento tiene una etapa de formación de aproximadamente una década antes de la aparición de este documento. El antecedente directo de esta vanguardia es el *Dadá*, movimiento artístico que planteaba una ruptura radical con los parámetros establecidos de la lógica y la estética, conceptos sin duda arbitrarios que se asentaban en las ideas positivas de la razón y la verdad, además de cierta objetividad que oculta las relaciones del poder y las operaciones subjetivas que siempre acompañan a estos términos y a este tipo de discusiones.

Para el *Dadá* la ruptura adopta la forma de destrucción de la tradición y los cánones de la filosofía y el arte. Este hecho convierte al dadaísmo en el acto necesario previo a la construcción del surrealismo, que extenderá la ruptura a la vida y a todo aquello podría convertirse en un límite para la expresión. El surrealismo quiere separarse de la realidad, destruirla, para reconstruir, a través del lenguaje, el

sueño y el deseo, “una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o una surrealidad”.¹

La destrucción, ahora en el terreno exclusivo del arte, también significa restitución, porque a pesar del rechazo de los cánones estéticos y de la limitada noción de lo clásico, el surrealismo no propone negar sus influencias, ni siquiera sus ideas heredadas, al contrario las reconoce y busca integrar a estas, nuevas entradas con el objetivo de ampliar el pensamiento estético y crear de esta manera una nueva forma de lectura. Es así que el movimiento toma como sus padres en la literatura a autores como Poe, Baudelaire, Víctor Hugo, Apollinaire, y además de otros que no eran completamente aceptados por la crítica de principios de siglo como Sade, Rimbaud, Alfred Jarry, e incluso escritores que eran considerados “monstruos” como ocurría en el caso de Lautréamont.

Después de su separación del dadaísmo, el movimiento surrealista inicia un trabajo de teorización, elaboración y justificación de sus ideas fundacionales, lo que conduce a una lectura y relectura de varios de los autores citados, además de muchos otros, no sólo en el terreno de la poesía y la narrativa, sino también en la crítica, la filosofía, y el psicoanálisis. Para este último será fundamental, y el surrealismo lo reconoce, el trabajo de Sigmund Freud y sus estudios sobre el inconsciente, la represión de los deseos y la interpretación de los sueños, que servirá como herramienta para alcanzar los objetivos del movimiento y para la elaboración, incluso, de ciertos procedimientos o métodos del arte surrealista.

Con la mirada fija en la construcción de la surrealidad, el núcleo original del movimiento liderado por André Bretón, y conformado por Louis Aragón, Paul Eluard, Robert Desnos, Antonin Artaud, Roger Vitrac, entre otros, se propone, en primer lugar, liberar a la imaginación de los límites fijados por la lógica y por las leyes del utilitarismo, ya que “tan sólo la imaginación permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*”.² Como justificación para este primer procedimiento, en el primer manifiesto, se toma como ejemplo a los niños y a los locos, que por ser víctimas de la imaginación tienden a quebrantar constantemente el orden establecido. En segundo lugar, busca establecer los sueños como una forma de conocimiento de la realidad con igual o mayor valor que el conocimiento que llega a través de la razón. No se

¹ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo* (Madrid: Visor libros, 2002), p. 24.

² *Ibidem.*, p. 16.

trata de un intento por desacreditar la experiencia cartesiana, sino que es un esfuerzo por mostrar sus falencias y ponerla en comunión con otras formas de conocer la realidad, nunca limitada al mundo visible.

Estos dos objetivos apuntan, de cierta manera, al regreso o a la construcción de una “lengua natural”, algo con la capacidad de revelar el funcionamiento real del pensamiento. El poder de este lenguaje reside en que expresa una totalidad desconocida, es decir que une exitosamente elementos que han sido separados o que incluso se muestran contradictorios. Producto de esta unión tenemos como resultado el conocimiento de *lo real* y, además, belleza. Este intento de definición de un lenguaje natural se aproxima a aquello que los surrealistas llaman imagen, y que será fundamental no sólo para las ideas del movimiento sino para creación de su obra poética. De hecho, la imagen según Pierre Reverdy (definición que Bretón usará en su manifiesto) es una creación pura del espíritu que nace del “acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean [...] más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá”.³

La construcción de una lengua natural es, sin embargo, una tarea tal vez imposible, pero las ideas surrealistas y posteriormente sus métodos son un antecedente importante ya que buscaban crear un lenguaje, una poesía libre de ataduras estéticas y morales, entregada al deseo.

El deseo, en estado de anarquía en muchas ocasiones, tiene como resultado palabras e imágenes completamente arbitrarias que no son formuladas en ningún lenguaje práctico y tampoco pueden ser entendidas desde la razón, puesto que han sido elaboradas en contacto directo con el espíritu y la realidad absoluta, y permitirán, en consecuencia, nuevos contactos con esa realidad. En esto, la interpretación de Blanchot acierta al decir que para el surrealismo “el lenguaje no es discurso, sino la realidad misma, sin dejar no obstante de ser la realidad propia del lenguaje, en el que en definitiva el hombre roza lo absoluto”.⁴ En este momento, la revuelta surrealista se convierte nuevamente en reconciliación, ya que el lenguaje se transforma en diálogo con lo real y permite un momento de armonía en el que las contradicciones desaparecen, donde el encuentro entre las cosas y el conocimiento de las cosas se concreta de manera ideal. En el caso de Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik el contacto con lo real no tiene como resultado armonía, al contrario, es un

³ *Ibidem.*, p. 29.

⁴ Maurice Blanchot, “Réflexions sur le surréalisme”, en *La Part du feu* (París: Gallimard, 1949), p.91.

encuentro problemático que genera angustia, desesperación, y puede incluso ser un camino a la muerte

Los objetivos del surrealismo están siempre integrados a una serie de procedimientos o métodos, que buscan garantizar el contacto con la realidad absoluta y la pureza de su expresión. Lo que se busca evitar es cualquier juicio que pueda contaminar el flujo de palabras o imágenes que llegan al sujeto cuando está libre de todo juicio y toda restricción. Había que identificar entonces los momentos de expresión libre en los que el inconsciente toma la palabra y el deseo aparece sin revisión y sin la intervención de los límites morales. El surrealismo en ese momento lleva su mirada al *azar*, como punto de encuentro entre los deseos y aquello que aparece en el mundo. El azar, “divinidad más oscura que cualquier otra”,⁵ es entendido erróneamente como un extravío del espíritu, sin embargo, debe ser visto como una fuente de significados y una fuerte productora de efectos poéticos. El método del *Azar objetivo* tiene la intención de expresar lo oculto, lo que quiere decir, en el terreno del lenguaje, dejar que las palabras hablen por sí mismas y así garantizar la pureza.

El azar, al igual que el sueño, está también relacionado con *el absurdo*, que Bretón identifica con cierta tendencia del espíritu a la desorientación. El absurdo, entendido como aquello que escapa al orden de la razón, actúa como una sugerencia procedente del sueño o del deseo que teme expresarse, que en un momento de distracción o extravío toma la realidad. La importancia del absurdo reside en que reconcilia elementos que aparentemente no tienen conexión, es decir produce imágenes que por su naturaleza irracional son todo proceso, es decir, continuarán generando sentido a falta de una reconciliación con lo explicable. Esto no quiere decir que el sentido producido por la imagen sea oscuro sino que es un sentido preciso porque responde a la emoción. Bretón usa para explicar este punto una frase que llevo en un sueño, “Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad”,⁶ que puede aproximarse a un imagen mucho más cotidiana como “estaba pegado a la ventana”. La segunda frase que puede referirse a cierta curiosidad o a una espera, a un hombre que pone su completa atención algo que aparece o podría aparecer. Sin embargo, la primera frase, mucho más extraña, no se limita a hablar de acto de esperar junto a la ventana sino que también habla de aquello que puede

⁵ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, p. 23.

⁶ *Ibidem.*, p. 30

encontrarse y las consecuencias de esa visión. El método surrealista que integra el absurdo y lo usa puede ser denominado, por estas razones, como *Libre asociación de imágenes*.

Un tercer método, que será el método clave del surrealismo, es la *Escritura automática*, porque en él se integran no solo las ideas más importantes que guían la creación surrealista (el inconsciente, la libertad, la pureza, el azar, el absurdo) sino también de los dos métodos anteriores. La escritura automática es, de hecho, la herramienta con la que el surrealismo crea su mito de origen, es decir, es un proceso que pretende conectarse directamente con lo real (o surreal) porque da lugar al libre flujo del inconsciente y permite que el ser pueda traspasar los límites que le han sido impuestos.

El surrealismo, como todas las vanguardias, se opone al funcionamiento tradicional del arte, en el que la creación está dividida en dos etapas, el proceso y el resultado, para concentrarse enteramente en el proceso creador. El proceso debe convertirse en un todo que garantiza incluso la calidad de la obra, porque si existe algo como un resultado su evaluación depende de elementos externos, de los juicios morales, religiosos o estéticos que el movimiento ve como obstáculos en la escritura; y, además, esta valoración se realiza en un tiempo alejado del tiempo de creación.

Este ideal de proceso puro, este presente puro, están de cierta manera garantizados en el método de la escritura automática. Bretón junto con Phillippe Soupault elaboran este método a partir de los procedimientos de examen elaborados por Freud para el psicoanálisis de los enfermos en la época de la Primera Guerra Mundial, y guiados por la definición de imagen surrealista elaborada por Reverdy. Esta escritura consistió en un monólogo escrito a la mayor velocidad posible sobre el que el creador no formule, ni sea capaz de formular, ningún juicio, para que el texto quede libre de toda atadura y de toda reticencia o intención. La razón para usar la escritura automática fue para Bretón que “la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento”.⁷

En el *Primer manifiesto surrealista* (1924), la ruptura con la realidad y la búsqueda de una realidad superior se limitan exclusivamente al terreno del lenguaje y del poeta como individuo, a pesar de que se proyecta conseguir una acción total en la

⁷ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, p. 31.

vida. Para el surrealismo, la poesía, en tanto belleza y unión con lo real, “lleva en sí la compensación de las miserias que padecemos”,⁸ y el individuo, libre, tiene el único compromiso de escuchar el dictado de su espíritu. La escritura automática intenta aproximarse a una escritura del pensamiento y aplicada hipotéticamente a la acción será “un primer rayo visible” que impulsará y traerá naturalmente una serie de otros cambios.

El Surrealismo, al menos, este *sueño original*, no sólo cambió la forma de hacer poesía, a través de los tres métodos enumerados (escritura automática, imagen surrealista, azar objetivo), sino que, al rebelarse contra los cánones literarios y estéticos, creó un sistema de lectura diferente que obligó a la reorganización de la biblioteca universal. En este sentido puede ser considerada la vanguardia que más impacto tuvo en la forma en que, después de 1924 hasta la actualidad, se lee y relea la poesía, la pintura y el arte en general.

1.2. DESVIACIONES Y CRÍTICAS

En el *Primer manifiesto surrealista*, el movimiento a pesar de crear una conexión directa entre la actitud surrealista, sus métodos y sus objetivos, parecía definirse más como una condición creadora, antes que un movimiento limitado a cierta consciencia de grupo. En el escrito se muestra a varios autores como poseedores de esta condición, sin importar su época, lugar, o la determinación de toda su obra poética. Es así que son surrealistas, Poe en “su aventura”, Baudelaire en “la moral”, Swift “en la maldad”, Constant “en la política”,⁹ además de muchos otros autores en diferentes aspectos, a lo que hay que sumar la intención inicial de compartir los descubrimientos del grupo con sus contemporáneos. Sin embargo, a partir de 1925 y a raíz de la necesidad, de Bretón y sus compañeros más cercanos, de llevar el surrealismo a la acción, el movimiento sufre grandes pérdidas, además se olvida, a opinión de algunos, muchos de sus ideales iniciales, e incumple además muchas de las metas trazadas.

En el *Segundo manifiesto surrealista* (1930) y en muchos de los textos posteriores, Bretón parece esforzarse más en diferenciar a aquellos que son

⁸ *Ibidem.*, p. 27.

⁹ *Ibidem.*, p. 35-36.

surrealistas de aquellos que parecen serlo, que en cumplir su promesa de fortalecer y dar mayor fuerza a los medios del surrealismo. Esta actitud está, hasta cierto punto, justificada, puesto que, incluso en la actualidad, malas lecturas del surrealismo han limitado su propuesta a la expresión del mundo onírico y de ciertos desvaríos, usando esta palabra como sinónimo de liberación, de la imaginación. Lo que parece surrealismo olvida, sin duda, que detrás de estos temas está una inconformidad radical con la vida, y que toda obra de arte lleva siempre un cuestionamiento incluso a su propio lenguaje. El problema aparece porque no se puede culpar a nadie de estas malas lecturas cuando incluso Bretón parece olvidar este permanente cuestionamiento, y olvidar también la hermosa y trágica frase de cierre del primer manifiesto: “La existencia está en otra parte”.

La necesidad de acción que aparece en el movimiento en 1925, y que se convierte en urgencia en los años posteriores, parece regresar la existencia al terreno de la vida, y sobre todo al de la vida práctica, por esta razón tiene cierto sabor a traición para aquellos que creyeron en la posibilidad de encontrar un más allá, una entrada a lo real. El núcleo del movimiento, casi limitado en estos años a 5 miembros (Bretón, Aragon, Éluard, Pierre Unik y Benjamin Péret), pasa de la literatura a entregarse en cuerpo y alma a la *Revolución*, en términos de acción política y cambio social. Ya que consideraban que “el surrealismo no es un mecanismo de expresión [...] es un medio para la liberación del espíritu y todo lo que pueda parecerse”,¹⁰ un principio todavía parecido a los expresados en el primer manifiesto, pero al que se uniría la declaración de Bretón, en el texto *Mensaje automático*, al decir que “la originalidad el surrealismo consiste en haber proclamado la igualdad absoluta de todos los seres humanos”, declaración que tiene ya la intención de acercar los propósitos del movimiento a los de la revolución socialista.

La acción total que la misma naturaleza de “manifiesto” anuncia en el primer texto surrealista, pasa a ser confundida con la acción política, lo que tiene como resultado el retorno a la realidad y no la transformación surrealista de la misma. La acción de la que se habla en el *Primer manifiesto* debe realizarse en el individuo que manifiesta su inconformidad con la vida a través del “completo aislamiento”.¹¹ La revolución no aparece por la intervención en la realidad, al contrario nace del repliegue del “espíritu sobre sí mismo”, en un estado receptivo y, después, una vez

¹⁰ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo* (Montevideo: Altamira, 1993), p. 72.

¹¹ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, p. 51.

en contacto con esa verdad oculta actúa automáticamente sobre la realidad, destruyéndola para transformarla.

El paso de la palabra a la acción política se concreta en la declaración del *Segundo manifiesto*, en la que el surrealismo visto como una “teoría”, por el propio Bretón, tiene la necesidad y la obligación de proyectarse “apasionadamente sobre la realidad”, y en el que se dice que la nueva actitud del grupo consistirá “en dar totalmente, sin reservas” su “adhesión al principio del materialismo histórico”,¹² y mostrar que “el surrealismo se considera indisolublemente unido al pensamiento marxista”¹³. La expulsión de Artaud, Vitrac, Desnos, Naville, entre muchos, no sólo se realiza por diferencias de pensamiento, sino para demostrar el compromiso del grupo con la agenda del movimiento obrero.

Prueba de los problemas que trajo la politización del movimiento puede verse en que actualmente la importancia del surrealismo reside en la revolución que creó en el terreno del arte y no en su efecto en el curso de los acontecimientos políticos. Este es un capítulo que incluso los mismos surrealistas intentarán olvidar cuando después de la Segunda Guerra Mundial, el grupo replantee su revolución lejos del socialismo, en forma de un proyecto autónomo, divergente y crítico incluso con sus viejos aliados.

De regreso en la época de redacción de los manifiestos, el giro del surrealismo hacia la revolución social no fue bien visto, ni por aquellas personas adscritas al *sueño original*, ni por las otras relacionadas directa o indirectamente con los partidos comunistas y el marxismo. Hay reconocer que el surrealismo desde sus inicios, no muestra una postura política clara. La postura más cercana era el anarquismo, al menos, en el terreno de las ideas, si recordamos que ambos tienen entre sus objetivos la libertad total del espíritu y que, si miramos solamente el primer manifiesto, se ubican siempre en el individuo. De hecho, Walter Benjamín opina que “un concepto radical de libertad no lo ha habido en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen”.¹⁴ Sin embargo, el anarquismo no ofrecía para el surrealismo ningún encuentro real sobre todo en lo que respecta a la acción y el desarrollo social que debía tener la revolución total.

¹² André Bretón, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos del surrealismo* (Madrid: Visor Libros, 2002), p. 125.

¹³ *Ibidem.*, p. 131.

¹⁴ Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I* (Madrid: Taurus, 2001), p. 57.

Después de algunos acercamientos con grupos anarquistas, en 1925, el surrealismo francés busca casi a ciegas un encuentro con el socialismo. Incluso, en opinión de varios críticos, los surrealistas “ignoraban todo de las contingencias políticas; no tenían ninguna experiencia de estrategia o de táctica revolucionaria, ignoraban al marxismo”.¹⁵ A continuación, sigue un período de duda sobre qué partido tomar, período que llegará a su fin cuando desde publicaciones socialistas se interroga directamente al surrealismo y sobre todo los miembros centrales del grupo. Pierre Naville, que pertenecía al movimiento surrealista, publica en 1926, *La revolución y los intelectuales*, en donde llama a sus compañeros del movimiento a elegir entre la experiencia interior y el mundo de los hechos, y pregunta, en forma de ultimátum, cuál será la prioridad del surrealismo:

¿La liberación del espíritu anticipada a la abolición de las condiciones burguesas de la vida material y, hasta cierto punto independientes de ella, o por el contrario, la abolición de las condiciones burguesas de la vida que es una condición indispensable para la liberación del espíritu?¹⁶

A este tipo de preguntas nacidas de sus propios compañeros, el grupo responde con una serie de acusaciones en las que se designa a estos antiguos amigos como falsos surrealistas, gente que ha formado parte del movimiento para ganar un espacio en publicaciones y para poder ganar un puesto entre los autores que crearán el arte de la revolución.

Por otro lado, publicaciones como *L'Humanité*, con un programa mucho más cercano a los partidos políticos que impulsaban la revolución, miraban al surrealismo como un grupo de jóvenes “muy individualistas y la mayoría de extracción burguesa [que] no pueden ser más revolucionarios que la parte consciente de la clase obrera que sufre cotidianamente en el infierno del capital”.¹⁷ Declaraciones como esta tendrán como consecuencia no un distanciamiento de la actividad política del movimiento sino, al contrario, medidas apresuradas como la afiliación de los cinco miembros principales del grupo al Partido Comunista Francés.

A partir de este momento, los textos del surrealismo, entre ellos los manifiestos, se convierten en documentos vaciados de contenido y dedicados

¹⁵ Víctor Castre, *Le drame de surréalisme* (París: Les Éditions du Temps, 1963), p. 49.

¹⁶ Juan Manuel Rojo, “La cola prensil explosiva. Prolegómenos a las relaciones entre surrealismo y política”, en *El surrealismo y su derivas* (Madrid: Abada, 2013), p. 51.

¹⁷ Henri Béhar, *Le surréalisme dans la presse de gauche (1924-1939)* (París: Méditerranée, 2002), p. 67.

obsesivamente a la descalificación de cualquiera que no acompañe la nueva orientación del movimiento. La persona en ser atacada con más fuerza es Artaud, ya que este autor no mantiene en silencio su descontento sobre las nuevas ambiciones del movimiento y pensaba que “se trataba del que el surrealismo descendiera hasta el marxismo, pero hubiera sido hermoso que el marxismo tratara de elevarse hasta el surrealismo”.¹⁸ Posteriormente otros nombres importantes para la historia del movimiento serían tratados de la misma manera, entre ellos Dalí con una postura más escandalizadora y extrema en algunos momentos, como su publicación *LSASDLR*, sus pactos oscuros e incompresibles con el fascismo, y su negativa a condenar públicamente al nazismo porque consideraba que el surrealismo debía desarrollarse en un contexto completamente apolítico.

La politización estará acompañada de cierto descuido de las propuestas en el terreno de la literatura. La obra poética, tomando como ejemplo a Bretón, seguirá siendo fiel a los preceptos originales del surrealismo y mantendrá una calidad muy alta, pero las contradicciones aparecerán en la prosa. *Pez soluble*, publicado en 1924, podría ser el último texto de Bretón que mantiene como tema central el Azar, con imágenes hermosas que hablan de un amor empañado por la vida terrestre, y aún, con un estilo muy cercano a *Los cantos de Maldoror*, evita toda intención o juicio contaminante. Aparecen todavía en este texto la necesidad de liberar el espíritu y también el cuerpo a los placeres y limita, tal vez por última vez, esta liberación del ser al lenguaje al decir que todas las hermosas flores que encuentra en la imaginación “huelen a tinta de imprenta”.¹⁹ Esta existencia solo en el lenguaje lleva cierto pesimismo: “ahora ya no sé qué pensar del suicidio porque si quiero separarme de mí mismo, ahí está la salida, y añado con malicia: la entrada, el regreso, por el otro lado”.²⁰ Esta declaración parece hablar del sacrificio que Artaud ve en la poesía y del regreso que Alejandra proyectaba en el suicidio, “adiós sujeto y objeto, todo se unifica como en otros tiempo [...] el alto momento de la fusión y del encuentro”²¹. Sin embargo, Bretón esquivará este sacrificio en el lenguaje, que no volverá a aparecer en sus textos posteriores.

¹⁸ Antonin Artaud, *México y viaje al país de los tarahumaras* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 108.

¹⁹ André Bretón, “Pez soluble”, en *Manifiestos del surrealismo*, p. 60.

²⁰ *Ibidem.*, p. 56.

²¹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*. (Barcelona: Lumen, 2011), p. 414.

En *Carta alas videntes*, de 1929, la situación es muy diferente, ya no se encuentran presentes las mejores virtudes del surrealismo, y el texto se vuelve contradictorio por intervención del deseo de acción. En una parte del texto la voz poética, término que considero un poco más adecuado que narrador para las prosas surrealistas, aún busca la “posibilidad absoluta” a través de lo maravilloso y, sin embargo, un momento después ya declara: “en cierta manera la acción me seduce”.²² Aspirar a la acción y a llevar el surrealismo a todos los terrenos posibles no es un defecto en la obra, ni en el pensamiento de algunos surrealistas, pero se convierte en uno cuando cada vez están menos presentes la imaginación, el sueño, la destrucción, y en su lugar aparecen intenciones muy claras, escondidas en declaraciones como, “Fuimos también testigos de la actitud de algunos poetas que desdeñosamente abandonaron la lucha”,²³ que si se lee pensando en el *Segundo manifiesto surrealista*, publicado pocos meses después, tiene un contenido de acusación e incluso de programa.

La intención en un texto era completamente rechazada por el surrealismo porque se convierte ya en un juicio que interfiere con el dictado del inconsciente, es un deseo controlado por factores externos que hace imposible la escritura automática, la libre asociación de imágenes y muchos otros elementos fundacionales de la poética surrealista. En el párrafo final de este texto el poeta grita frente a las videntes: “¡Basta [...] de espléndidos resplandores guardados en el interior de los círculos! Buscamos, seguimos la pista de una verdad moral [...] que nos prohíbe actuar con circunspección”²⁴. Transformar el surrealismo en verdad moral es convertirlo en un nuevo límite, algo que ciertamente tiene que suceder, pero no por estas razones y por este camino indudablemente finito.

Podemos decir que el movimiento surrealista se separa momentáneamente de los ideales iniciales, serán los autores expulsados o los que se alejan del movimiento, cuando este se vuelca a la acción, los que seguirán explorando el terreno de la poética y muchas veces los que crearan nuevas propuestas para alcanzar la surrealidad, el sueño original. Un primer ejemplo es Tristán Tzara, que después de la explosión del *Dadá* pasa momentáneamente al surrealismo e intenta combinar sus ideas y los métodos con la filosofía nihilista. Esta será la desviación más aceptada, y

²² André Bretón, “Carta a las videntes”, en *Manifiestos del surrealismo*, p. 171.

²³ *Ibidem.*, p. 172.

²⁴ *Ibidem.*

Bretón verá en ella el único tipo posible de poesía situada en “en el ámbito externo al surrealismo”.²⁵ Esto ocurre en parte porque el mismo Tzara deseaba también integrar esta poética con sus propios ideales marxistas, pero creo, sin embargo, que su poética no lleva consigo un paso a la acción política, sino que es un acto político por llevar la poesía a la vida, que es sin duda algo diferente. Su intención fue modificar los espacios del arte, esto inicia con la destrucción de la disposición tradicional del poema; la destrucción del lenguaje considerado poético, es decir, del lirismo, y del lenguaje en general, es decir de la sintaxis y el sentido, todo esto realizado ya en el dadaísmo; y posteriormente la construcción de un arte que traspase espacios y se haga visible en lo público y por lo tanto político. La destrucción radical del *Dadá* que mantiene Tzara puede aproximarse a la que Pizarnik realizará en su poética pero mientras este autor destruye lo estético y lo racional con la intención de ampliar la idea de realidad, Alejandra destruye el lenguaje en favor del lenguaje, es decir abandona, en su prosa, los usos de la palabra para “transformar los vocablos en encantamiento”.²⁶ La diferencia está en la radicalidad de Pizarnik que no quiere proyectarse en los espacios sino que se separará completamente de la realidad porque no hay para ella vida posible fuera de la escritura.

Una idea aproximada a la de Tzara, y con un mismo origen, será la de Marcel Duchamp de convertir todo en arte. El método que este artista crea para cumplir este propósito será el *ready-made*, que nos permite hablar de una poética de lo ya hecho, de lo existente. Ésta plantea la idea de la destrucción de toda concepción de arte, entre ellas la figura del autor como genio creador y la de la institución *Arte* como aquella que determina la calidad de la obra, con la intención de rescatar de esta destrucción los fragmentos que están en contacto con lo real, que son los responsables del efecto poético.

Duchamp verá en el surrealismo una profunda capacidad de amor por la vida, por esta razón se acercará al *sueño original*, y usará muchos de los ideales para sus búsquedas personales, sin embargo, encontrará en los miembros del movimiento, sobretodo en su fundador, a seres que a pesar de su capacidad de amor, no entienden sus odios, y estos serán distracciones en el proceso poético.

Una de las desviaciones más valiosas porque representa una verdadera evolución de los métodos surrealistas, es el método *Paranoico-crítico* de Salvador

²⁵ André Bretón, “Segundo manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, p. 149.

²⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 2001), p. 101.

Dalí. El método que es creado por el pintor amplía el surrealismo, en primer lugar, porque es un regreso a las teorías sobre el funcionamiento de la psicología, que en parte imita el génesis de otros métodos y le da un sustento teórico importante. Dalí usa los estudios sobre el delirio paranoico hechos por Jaques Lacan en la década de 1920, y publicados en 1932 en la tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*.²⁷ La teoría psicológica clásica ve al delirio paranoico como el efecto de un error de juicio frente a la realidad, mientras que Lacan encuentra el origen de la paranoia en la alucinación, es decir, que “la interpretación y el delirio no son dos momentos consecutivos sino coincidentes”.²⁸ Salvador Dalí adaptará esta teoría a la poética, y lanzará en 1933 el artículo titulado *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista*, en la revista *Minotauro*, que para su primer número tiene la colaboración de ambos autores, Dalí y Lacan.

El método propone que las imágenes surrealistas y los delirios automáticos no son hechos aislados sino que funcionan como un conjunto de relaciones sistemáticas y significativas, es decir que el momento de su creación está unido a su interpretación por la actividad natural de un conocimiento no racional. Esto no supone la existencia de “un pensamiento dirigido voluntariamente, ni de compromiso intelectual de ningún tipo” ya que la actividad paranoica es instantánea e inesperada y “comporta ya *entera*, la estructura sistémica”.²⁹

Este método fue aceptado y celebrado por Bretón en el texto *Qu'est-ce que le surréalisme* (1934) porque se consideraba una nueva técnica y porque expandía la aplicación del surrealismo, de la pintura y la poesía, a la escultura, el cine, la historia del arte, e incluso terrenos insospechados como la moda. En los años posteriores, e independiente a su expulsión del movimiento en 1934, Dalí continuará indagando las posibilidades el método paranoico-crítico y lo convertirá no solo en un complemento al surrealismo sino también una crítica a de sus procedimientos. El método se propondrá remplazar o absorber la escritura automática, la libre asociación de imágenes y el azar objetivo, porque garantiza que estos procedimientos se realicen y

²⁷ Jaques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (París: Le François, 1932).

²⁸ Virgili Ibarz y Manuel Villegas, “El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”, en *Revista historia de la psicología*, vol. 28, núm. 2/3, 2007 (Barcelona: Universidad de Barcelona/ Universidad Ramón LLull), p. 108.

²⁹ Salvador Dalí, *Obra completa. Ensayos I. Volumen IV*. (Barcelona: Destino/Fundación Gala-Salvador Dalí, 2005), p. 41.

los organiza una vez más usando la idea de sistema. La postura final de Dalí será que en comparación, al agotamiento del surrealismo y a las vaguedades producidas por sus imágenes, quimeras y fantasmas, su método lleva a “las imágenes nítidas, fotográficas, al *hecho físico*, a la *concreción de la irracionalidad*”.³⁰

1.2.1. ANTONIN ARTAUD. UNA POSTURA CERCANA A PIZARNIK

Por otro lado, la crítica más fuerte al movimiento surrealista proviene en esta época de uno de sus antiguos miembros: Antonin Artaud. La crítica de Artaud es importante porque quiere rescatar el surrealismo de las contaminaciones y traiciones que el mismo movimiento ha producido, quiere llevar el surrealismo más allá de sus propios límites. El autor, además, tiene una importancia mayor dentro de este estudio porque Pizarnik seguirá su línea, hará suyos los cuestionamientos de Artaud, no solamente con la intención de ubicar al surrealismo en lenguaje, sino con intención de llevar la existencia toda al terreno de las palabras y la poesía.

Artaud rompe radicalmente con el movimiento en 1927 con la publicación del texto *A la grande nuit*. Este texto se centra en las rupturas que ha generado la necesidad acción y cómo estas afectan los ideales originales del surrealismo. El problema para Artaud gira alrededor de la palabra *Revolución*. Mientras los miembros del movimiento han llevado su revolución al terreno de los hechos y la materia inmediata, este autor cree que la revolución debe situarse exclusivamente en “los marcos íntimos de la mente”.³¹ El individuo comprometido exclusivamente consigo mismo y reclamando silencio a los acontecimientos que ocurren a su alrededor es, desde esta visión, la mayor expresión de *la libertad de espíritu*, que fue uno de los pilares fundamentales en la construcción de la Revolución surrealista. Bretón habría traicionado este elemento esencial al expulsar aquellos que exigían ser simplemente dueños de su propia acción. Las expulsiones y los ataques trascienden, de esta manera, el terreno de la acción y alcanzan el terreno de la poética, porque los actos de grupo de París entrarán en contradicción con varias ideas fundacionales del surrealismo, como dirá Artaud: “Háblenles con su Lógica, responderán Ilógico, pero digan Ilógico, Desorden, Incoherencia, Libertad, y responderán Necesidad, Ley,

³⁰Virgili Ibarz y Manuel Villegas, “El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”, p. 108.

³¹ Antonin Artaud, “En plena noche o el bluff surrealista”, en *Libertad del espíritu* (Buenos Aires; Leviatán, 1999) p. 62.

Obligación, Rigor”.³² El movimiento surrealista no logra romper ninguno de los límites que la realidad imponía.

Pizarnik, en lo político, tomará una posición parecida a la de Artaud, aunque los contextos son diferentes, ambos apuestan por el aislamiento y sobre todo el aislamiento en el lenguaje. El autor francés deja el movimiento surrealista reclamando este retraimiento, mientras que Alejandra en su relectura del surrealismo desde 1955 dice cerrar violentamente el libro,³³ y la mención a la situación social, en su propio contexto, aparece muy pocas ocasiones en sus diarios y apuntes, y la misma poeta dice: “Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al hombre, no a las masas!”.³⁴

En lo poético ambos escritores parten de ideales surrealistas como la libertad del espíritu, la unión de la vida y el sueño, la construcción de una realidad absoluta, pero plantean llegar a ellos, solamente, desde el interior del individuo y a través de su sacrificio. La poesía es, en primer lugar, una forma de caos, desorden destructor que el poeta “practica en sí mismo y contra sí mismo”.³⁵ El caos como contacto con lo real, lo invisible, rechaza la realidad y la destruye, después del poema “el mundo ya no se sostiene”.³⁶ Esta forma de ver a la escritura crea una primera separación con el surrealismo, para quien la idea del contacto con el absoluto a través del lenguaje es un encuentro feliz, y deja de lado los resultados, en ocasiones oscuros, problemáticos y posiblemente trágicos, que Artaud encuentra. Esta diferencia cuestiona, además, la relación con el inconsciente que el movimiento había planteado, porque si bien el inconsciente deja libre al deseo, este deseo en el surrealismo se traduce con un amor al placer, explora solamente las pulsiones de vida e ignora las pulsiones de muerte que surgen cuando el individuo rompe con la realidad. “El abandono de la realidad solo puede producir fantasmas”.³⁷

El poeta entonces abandona la vida, o la destruye para la convertirla en lenguaje, porque solamente la palabra puede intentar establecer el contacto con lo real. Sin embargo, lo real siempre permanece oculto, esa es su naturaleza, esto provoca que el lenguaje se convierta en un nuevo límite, cuando las palabras quieren

³² *Ibidem.*, p. 65.

³³ Alejandra Pizarnik, “28 de julio 1955”, en *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 40.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Antonin Artaud, *Heliogábalo o el anarquista coronado* (1934), Librodot, p. 39, en <http://www.librodot.com/uploads/DVD/artaud/hacart31.pdf>.

³⁶ Antonin Artaud, “En plena noche”, p. 65.

³⁷ *Ibidem.*, p. 69.

expresar la surrealidad, la belleza, Artaud descubre la ineficacia del lenguaje, Pizarnik no hablará de esta ineficacia pero dirá que las palabras producen solamente sombras.

Artaud y Pizarnik se embarcan también, con muchas coincidencias, en la búsqueda de un lenguaje natural, otro de los propósitos primeros del surrealismo. Si el lenguaje es al mismo tiempo un camino y una imposibilidad hacia lo real es porque “en toda poesía hay una contradicción esencial”,³⁸ para crear un nuevo orden, crea primero el desorden, la destrucción. Artaud quiere devolver al lenguaje su naturaleza de encantamiento, quiere “crear una metafísica de la palabra”³⁹ que supere la represiones del deseo y de toda intención humana. La destrucción, como todo en el caso de estos poetas, se realiza en el lenguaje, hay que destruir el lenguaje escrito, que se mantiene dominado por el significado, y hay que dar a la palabra nuevas dimensiones. La realidad de la palabra estará transmitida no solo por lo que ésta representa sino también por todos los aspectos del significante, es decir, la pronunciación, la entonación, el sonido y la materialidad de la palabra como imagen-objeto, es decir el signo y su representación visual. En Artaud este nuevo lenguaje será un *Lenguaje del espacio* y en el caso del Pizarnik, con otras reflexiones, la palabra se extenderá al cuerpo en lo que puede ser nombrado como la búsqueda de *la palabra ausente* o *la palabra animal*.

En la poética de Artaud, publicada por primera vez en el *Teatro de la crueldad. Primer manifiesto* (1938), la multiplicidad de voces será una herramienta para alcanzar el nuevo lenguaje. Las voces representan la ruptura general volcándose contra el individuo creador, y permiten la contradicción, la repetición, y el juego. La contradicción se conecta con la imagen, más allá del sentido surrealista de juntar elementos alejados, porque no es una sola voz la que da origen al poema sino varias, lo que significa la no intervención de un juicio organizador al momento de crear y garantiza la pureza de la expresión.

La repetición permite, en cambio, la fragmentación de la realidad. Como en un cuadro de René Magritte (*Esto no es un pipa, Prohibida la reproducción* o *La condición humana*) la repetición da inicio a un juego de espejos infinito en el que se introduce un error, este error abre la puerta de lo real. En *Esto no es una pipa*, la repetición muestra el límite de las representaciones, escrita y visual, para alcanzar al

³⁸ Antonin Artaud, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, p. 40.

³⁹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 2001), p. 100.

objeto representado, sin embargo, estas representaciones son lenguaje, la única forma de señalar al objeto y a la naturaleza del objeto, que se encuentra siempre más allá. La consecuencia es que, si bien la representación no permite hablar del objeto, la repetición del error hace que incluso al objeto le sea imposible hablar de su naturaleza y de la totalidad de objetos que su nombre designa. Para Artaud la repetición es una de las contradicciones de la poesía porque si bien señala la ineficacia de las palabras, es un camino hacia lo invisible, lo que escapa a ser dicho.

Alejandra hará de la repetición una de sus herramientas principales. La repetición como acción disociadora, que desencadena ciertas “ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas y no pueden ser descritas formalmente”.⁴⁰ En *La bucanera de Pernambuco* (1982), uno de los narradores dice: “Oh filosa filosofa a enchufe de chufchuf, menéate que te la juno, juneate que te la moño (con harmonio, en armonía, con amoníaco, qué manía, con maníes, con manatíes con mano de manar mana)”.⁴¹ La repetición de los vocablos anula en este caso la sujeción intelectual de la palabra y coloca el sentido en el juego, en la grafía, en el sonido repetitivo del signo.

Otra forma de destrucción necesaria será la destrucción del sentido y la representación a través del humor. Aquí la poética de Artaud regresará una vez más al surrealismo ya que el humor con su anarquía concilia el absurdo, lo irracional y “la risa con los hábitos de la razón”⁴². El humor es, de esta manera, libertad, y se mezcla perfectamente con la poesía, porque humor y poesía son naturalmente subversivos. En Pizarnik el humor tomará su sentido más anárquico, sobre todo en su prosa. En *La bucanera* las palabras arremeten contra la cultura y contra varios personajes históricos y literarios, Cristóbal Colón se convierte, por ejemplo, en “Cristóbal Quilombo”, y esta desviación en el nombre reduce la historia a un desorden involuntario, sin dejar de hablar de ella.

Entre Pizarnik y Artaud existe un vínculo doble por un lado existe una fuerte identificación personal, y por otro una misma forma de pensar la poesía. Ambos han ubicado la existencia en otra parte, quieren llevar la vida al lenguaje. Alejandra dirá: “[Artaud] describe muchas cosas que yo siento- en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmitir en lenguaje lo

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 102

⁴¹ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p.146.

⁴² Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 103

que solo es ausencia”.⁴³ Para decir, para transmitir, tuvieron que sacrificarse, ahí la poesía va más allá de un acto de voluntad, se convierte en un torbellino “que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad fuera de la cual no puede continuar la vida”.⁴⁴ Lo que tenemos son dos búsquedas similares realizadas en las orillas del surrealismo pero que se separan de él porque proyectan ir más allá, romper los propios límites del lenguaje, hasta que la palabra pueda hacer aparecer el objeto que designa, y donde la última palabra “hará aparecer, naturalmente, a la muerte”.⁴⁵

1.3. EN LOS LÍMITES: ALEJANDRA PIZARNIK.

Alejandra Pizarnik escribió en los límites del surrealismo, su propuesta inicia una ruptura con la vida y el mundo material, que la llevó a identificarse con el movimiento inicial, además de la adopción del método de la escritura automática que según la propia Alejandra se adaptaba al funcionamiento caótico de su lenguaje y de su pensamiento. Posteriormente, los presupuestos surrealistas no se ajustarán por completo a su ambición de devenir lenguaje, de llevar la existencia a las palabras. Esto no quiere decir que negará la importancia del surrealismo, ni que abandonará sus métodos, sino que su postura es más radical, y que su poética necesita ir más allá, tal vez a una destrucción total que le permita crear una palabra nueva.

En 1954, las lecturas de Pizarnik se habían limitado al modernismo y habían tenido un acercamiento a Nietzsche, Mallarmé y Sartre, sin embargo, su ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras la pondría en contacto con Juan Jacobo Bajarlía y, a través de este poeta, con las vanguardias, especialmente con el surrealismo. El descubrimiento del surrealismo fue para Alejandra el inicio de su carrera como escritora ya que le permitió crear una voz de acuerdo con sus primeras ambiciones como poeta, prueba de esto es la publicación en 1955 de su primer libro *La tierra más ajena*. Este libro, y los dos siguientes (*La última inocencia*, 1956, y *Las aventuras perdidas*, 1958) muestran la fuerza del encuentro de la autora con esta poética, pero son también terrenos de exploración en el que la separación se inicia en favor de un estilo y unos métodos propios.

⁴³ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, p. 141.

⁴⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 117.

⁴⁵ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, p. 247.

El poema “Seguiré”, por ejemplo, de libro *La tierra más ajena*, con un estilo aún muy cercano al surrealismo, evita la primera persona, que aparece solamente como el sujeto tácito del título, y la escritura automática busca “la máxima extensión”, que en términos del movimiento inicial sería la acumulación de imágenes con el objetivo de evitar que el pensamiento intervenga en el texto.

SEGUIRÉ⁴⁶

roto marco centra este *todo*
de árbol castrado llorando
medir cada paso a lo largo
si no se perturba la luna
la luz redondea blancuras
de nabos rayados
tirar cada envoltura
si no se distorsiona lo negro
la música enrojece la ruta
de cada pequeño húmedo
girar girar girar
percibir junto al marco roto
sentires de tacos y muelas
querer agarrarlo *todo*

Si bien el surrealismo fue para Alejandra algo parecido a una revelación, se transforma rápidamente una forma de hacer, esto quiere decir, en algo que puede ser utilizado y modificado con el objetivo de crear una poética nueva. La poeta usará los métodos de la escritura automática, el azar objetivo y la imagen surrealista, y los invertirá a través de la intervención del Yo. Los procesos surrealistas buscan siempre disolver el sujeto en favor de una poesía objetiva, ya que este puede introducir juicios, intenciones y contaminaciones, cuando Alejandra pone el Yo al mando de la escritura automática sale del surrealismo y hace que la herramienta se vacíe “de su contenido programático y se vuelva un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio”.⁴⁷

Sin embargo, el Yo de Pizarnik no busca contener el dictado del inconsciente ni el libre fluir del lenguaje sino que se hace presente para contener el caos, convierte el poema en un sistema cerrado del que el mismo Yo no puede salir. Alejandra se destruye para renacer en las palabras, esto tiene un precio porque el Yo del lenguaje es un ser congelado, incapaz de avanzar. El estilo de Alejandra aparece ya definido

⁴⁶ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 28.

⁴⁷ César Aira, *Alejandra Pizarnik* (Argentina: El escribiente, 2001), p. 16.

en el libro *Árbol de Diana* (1962), la elección de esta diosa puede relacionarse con el ocultarse en el lenguaje del sujeto. Alejandra, como Diana, está dividida en dos, un ser inmóvil, una estatua, y un ser en constante movimiento y constante fragmentación, una sombra, la diosa de las metamorfosis. De esta manera, el sujeto se destruye para seguir escribiendo.

1

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz.
Y he cantado la tristeza de lo que nace.⁴⁸

El primer texto del poemario tiene ya un estilo diferente al de los textos anteriores. La máxima extensión es sustituida por la condensación, y la voz poética se convierte en la fuerza que contiene la proliferación de imágenes. El Yo se separa de su cuerpo, lo deja inmóvil junto a la luz para poder ingresar en el poema, para transformarse en palabra, y cantar esta separación. El poema, como destrucción y no como encuentro armónico, busca decir “la tristeza de lo que nace”.

Otro hecho que ubica a Alejandra al mismo tiempo dentro y fuera del surrealismo es la aplicación del parámetro de pureza. Para el movimiento, la pureza se conseguía en la escritura por el dictado del espíritu y posteriormente se trasladaba a la vida. Aunque el surrealismo buscaba unir vida y poesía, la idea de pureza restituía la separación porque se hacía presente en momentos diferentes. Vida y poesía nunca tuvieron una fusión ideal para el surrealismo, de hecho fue la separación entre estos elementos, como hemos visto, lo que produjo la mayor cantidad de problemas e incluso varias posturas frente al hecho surrealista. Artaud rechazó la vida en favor de la escritura, Duchamp quiso convertirlo todo en arte. Alejandra soluciona esto con la misma idea que motiva la aparición del Yo: llevar la existencia al lenguaje. Esto se elaborará por completo en la construcción de la poética de Pizarnik, por el momento esta discusión se limitará a la prosa de la autora.

El método surrealista que buscaba solucionar la separación entre vida y poesía era el *azar objetivo*. El azar generaba momentos de coincidencia entre lo escrito y lo que se encontraba en la realidad, *Nadja* (1928) de André Bretón está llena de estos momentos. La protagonista de esta obra convierte el azar en un “espacio de aprendizaje y un modo de conocimiento”,⁴⁹ y lleva al narrador a la

⁴⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 103.

⁴⁹ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p.268.

contemplación del azar como la asociación automática de encuentros casuales y fugaces, nunca programados, de ojos que quieren decir y que se repiten en la realidad y en la memoria. El primer encuentro se produce un día cualquiera en la calle, como es un evento espontáneo significará para el narrador un momento en el que la vida actúa dejando de lado los intereses de los sujetos, el destino que llevan y los planes que han hecho. Un momento de vida pura. Posteriormente, el azar se encadena al deseo. El narrador intenta esquivar conscientemente las citas con la protagonista pero no lo logrará ya que Nadja aparece siempre al doblar una esquina o al cruzar una calle. A pesar de su voluntad, de su intención de reprimir el deseo, Bretón terminará por reunirse con la persona en la que ha pensado todo el día.

Para entender, sin embargo, la importancia de esta obra para el surrealismo hay que analizar su protagonista. Nadja es un ser libre y encarna, para Bretón, todos los ideales del surrealismo. Su libertad la ha ejercido siempre puesto que salió de su pueblo para tener una vida diferente a la que sus padres habían programado para ella. En París se mueve como un animal sin ataduras, no genera ni siquiera costumbres, un día come en un lado de la ciudad y al siguiente en otro, todo depende de si siente hambre y no tendrá más guía para sus decisiones que ese instinto básico. La protagonista incluso ha elegido su propio nombre, que en ruso es solamente las primeras letras de la palabra esperanza.

Nadja además ingresará al mundo del lenguaje, primero en una muestra de azar objetivo, ya que sus apariciones ocurrirán en los lugares del *El pez soluble*, para el narrador, Bretón, es como si esta mujer fuera de hecho un personaje de su novela que cobra vida y escapa de su autor. El narrador no puede controlar siquiera las conversaciones que tiene con este personaje porque no serán un diálogo sino dos monólogos automáticos ocurriendo al mismo tiempo, que en ocasiones tienen un momento de coincidencia.

Posteriormente, Nadja ingresará al lenguaje como lectora y escritora de textos surrealistas y a partir de este momento parece que el objetivo de Nadja será precisamente romper la separación entre vida y poesía. En las primeras páginas del texto, el narrador decía: “La vida y lo que se escribe son dos cosas distintas”,⁵⁰ pero Nadja entra y sale de los libros, es el personaje de las predicciones realizadas por una

⁵⁰ André Bretón, *Nadja* (1962), Librodot, p. 5, en http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-101855_Archivo.pdf

adivina, en ella los límites se pierden. A consecuencia de esto la protagonista se volverá loca y no será vista otra vez por el escritor. Sin embargo, una de las frases que dejó sellará la relación entre vida y poesía: “Con el final de mi aliento que es el principio del tuyo”. Esta línea nos muestra el verdadero destino de esta mujer, es necesario que la Nadja real deje de existir para que Nadja, la otra, se convierta en texto. Alejandra Pizarnik es ocasiones Nadja, en el papel de “una niña *lautremontiana*”⁵¹ o cuando detrás de un poema este personaje presiente la muerte.

Nadja a pesar de convertirse en la novela insigne del surrealismo, presenta algunos problemas. Si bien en ella se encuentra explicado e ilustrado el método el azar objetivo, el *Azar*, en general, se convierte en un tema, cosa que los surrealistas rechazaban porque significaba oponer una primera restricción al texto. Esto quiere decir que Nadja, como personaje, es libre, pero la escritura no. Lo que leemos en realidad es un relato sobre cómo se llegaría a cumplir la utopía surrealista. Para justificar las razones por las que Alejandra se ubica en los límites del surrealismo, es necesario comparar la novela de André Bretón con *La bucanera de Pernambuco* (1982) de Alejandra Pizarnik.

En *La bucanera de Pernambuco*, el azar objetivo no tiene la intención de unir vida y poesía porque estas ya se encuentran unidas. En la novela el azar no será un tema sino que se aplicará incluso a la escritura, es así que mientras Nadja se mueve libre a través de la historia, los personajes de Alejandra se moverán por la página, sus acciones estarán determinadas por la oración o la palabra siguiente, incluso aparecerán nuevos personajes con cada nuevo signo:

Abrí ese traste, sotreta –dijo el cisne quien, sibilino cual cerrajero de Silos, descerrajóle el ano a la enana que, mojada cual mojarrita comprando en Harrods un jarra, no reparó que el arúspice, munido de su gran ápice, le hacía ver estrellas⁵²

Esta obra ni siquiera ha sido considerada, por muchos, como una novela, lo que ocurre es que está construida palabra por palabra, los elementos narrativos, en consecuencia, parecen no existir porque el ritmo o el sonido serán los que guíen todos los elementos del texto. Así la escritura será solamente escritura y no existirá nada externo que pueda interferir, ni la elección de un género literario, ni la elección de un tema, ni siquiera la intervención del autor. El método surrealista en este caso

⁵¹ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, p. 263

⁵² *Ibidem.*, p. 144.

es llevado al extremo, o simplemente ya no es el mismo, pero garantiza una pureza radical.

La pregunta que surge ahora es ¿cómo se puede hablar de una novela? Si la ruptura es tan extrema y se ha renunciado a la elección de un género. Para que una novela sea una novela tiene que tener, en el sentido tradicional, personajes, acontecimientos, tiempo y espacio. Una solución fácil sería decir que en *La bucanera de Pernambuco* los personajes son voces, el acontecimiento es el enfrentamiento de estas voces, el tiempo son los tiempos verbales y el espacio es la hoja de papel. Aunque esto así sea, es posible encontrar una estructura narrativa en un sentido menos radical que, si bien es compleja, existe. En el “Aclaración que hago porque me la pidió V”, que se muestra como una explicación al texto pero funciona también como un capítulo, se presenta a los personajes fijos de esta novela: Pericles, La Coja, Edipo Chu, y se advierte que a veces cambiarán de nombre. El conflicto será que estos personajes, y los que surgen después, querrán ser capaces de decir, y buscarán usar las palabras.

Este conflicto hará complejo determinar otros elementos, como el narrador, el espacio, y el tiempo. El narrador es inicialmente un personaje llamado la locutora (lalog), que dará y quitará la palabra a los otros personajes cuando estos no se salen de control. Lo que ocurre después es que cada personaje se vuelve narrador en algún momento y dentro de sus cuentos o delirios otros seres se harán a su vez narradores. La multiplicación de los lugares y los tiempos seguirá esta misma línea hasta volverse indescifrable, pero si debemos hablar de un tiempo de desarrollo de los hechos este será el tiempo de lectura, que es realmente el tiempo de vida de los personajes. El espacio, ya sea un jardín, una jaula, un río, o cualquier que las voces hayan inventado, no podrá nunca referirse a un espacio verdadero, será siempre la sombra de ese espacio sobre la hoja de papel. Los personajes se saben personajes de un cuento, invenciones de Alejandra, por eso cuando quieren salir del texto no pueden, vida y poesía es lo mismo también en su caso. La locutora ante un intento de escape dirá “¿Otra vez al baño? Ya le dije que en mis cuentos no hay baño”.⁵³

Otro elemento clave en el surrealismo es, como ya se ha establecido, la destrucción, algo con consecuencias siempre ricas y productivas. En *Nadja*, estará en el tiempo narrativo, esa será la riqueza de la obra. En *Rayuela*, de Cortázar, un

⁵³Ibidem., p.127.

homenaje directo a la obra de Bretón, la destrucción estará en el tiempo y además en la estructura de la novela, esto permite que el lector sea libre y se mueva por los capítulos y por los momentos poéticos a su antojo. Pizarnik será nuevamente más radical en este punto.

La destrucción en *La bucanera de Pernambuco* iniciará de la misma manera y se extenderá a la literatura, la estructura de la oración, las palabras, los nombres y, por supuesto, al significado. Las oraciones serán en primer lugar juegos de palabras; adjetivos, verbos y sustantivos se usaran por su sonido y, aunque sigan cumpliendo su función, el significado se modifica y se asegura la continuación del juego. Alejandra usa, por ejemplo, frases comunes en las que se cambia una palabra o una letra para obtener un sentido completamente diferente. En “Pájara en el ojo ajeno” por ejemplo el narrador de turno dice: “sea el pajero de su propio desatino y sepa de una vez por todas que en ave cerrada no entran moscas sino al contrario, salen (las momoscas son las que sasalen)”.⁵⁴ Desde el título del capítulo ya tenemos una desviación de sentido y la frase, el pasajero de su propio destino se convierte en el pajero de su propio desatino. Este fragmento se refiere, como casi todo en Alejandra, a las palabras. El desatino y el destino están en decir, de ahí que las palabras sean moscas que llevan, tal vez, la putrefacción a la vida.

El juego, que tienen ciertamente un gran contenido de humor, no será una destrucción caótica porque permite ampliar el significado de la frase y realizar una crítica a la literatura en algunos casos, a la historia en otros, e incluso a la filosofía, la comunicación, etc. En la literatura, por ejemplo, el poema de Ovidio, *Pigmaleón y Galatea* se convertirá en “Pigmeón y Gatafea”,⁵⁵ Aristóteles será mujer, Alfonsina Storni será una mariquita, y ocurrirán muchas otras desviaciones. El capítulo “Helioglobo” nos permite dar un ejemplo más amplio porque desde el título es una alusión al texto de Artaud *Heliogábalo o el anarquista coronado* (1934), y en sus páginas la narradora, que por esta vez también es Alejandra, dirá:

Una costumbre aneja y añeja aconseja y aconeja la gratitud en los proemios. De donde deriva mi declarado reconocimiento por mi introducción a mi menor, y, también, a la Asociación Literaria Reina Menstruy –de Casilda– cuya beca Juana Manuela Goriti, tan inútil para la lluvia, me regaló ocio suficiente para mallarmearme de risa igual que cuando uno pierde un meano [...].⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 100.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 94.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 95.

Aquí la “Asociación Menstruy” señala claramente a la condición femenina de las escritoras, Alejandra y Juana Manuela, no de una forma bondadosa que busca su posición en la sociedad ni mucho menos, sino directamente a su menstruación como una condición para su escritura. La narradora en la siguiente línea dice “mallarmearme de risa” en lugar de mear de risa, e introduce a Mallarme en el texto.

La mención directa de autores y libros será una de varias herramientas ya que además la intertextualidad, la cita e incluso el plagio son usados para llevar la literatura al ridículo y al absurdo, pero tienen también una función mayor: permitir a Pizarnik apropiarse de otros textos, usar esas palabras, modificarlas para liberar sus sentido, para crear otro sentido.

Esto no solo se producirá en el idioma español, sino que los idiomas se mezclarán. El dicho “time is money” pasará a ser “time is Mami” que pronunciado por Edipo tomará connotaciones precisas y generará un risa automática. Uno de los sentidos de este juego se revelará en el título del capítulo “INNOCENSE & NON SENSE”, porque la destrucción de la palabra inocencia, en inglés, tiene como resultado “sin sentido”, el procedimiento de Alejandra consiste en destruir en sentido, la frontera entre los idiomas, y destruir las palabras para encontrar el lenguaje de la inocencia, el lenguaje natural.

La bucanera de Pernambuco está construida en su totalidad a través de juegos como los enumerados y siempre lleva los sentidos a lo absurdo y lo obscuro. La novela se escribe con la lengua y con el cuerpo, esta es la palabra que Alejandra busca. Ella cree firmemente que “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”⁵⁷ mientras el escriba intenta nombrar y nombrarse. En sus exploraciones poéticas Pizarnik no vive en el surrealismo, parte de él, lo lleva al extremo, invierte sus procedimientos y también lo destruye. En este sentido Alejandra Pizarnik se encuentra en los límites del surrealismo y se proyecta inevitablemente más allá.

⁵⁷ Alejandra Pizarnik, “Domingo 24 de noviembre 1957”, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 91.

CAPÍTULO II

RELEER Y REESCRIBIR LA LITERATURA. OTRAS LECTURAS QUE SE INTEGRAN A LA POÉTICA DE PIZARNIK.

En Alejandra Pizarnik, la reincorporación del Yo a la escritura tiene varios propósitos, el primero es organizar el caos del dictado del espíritu en poesía, el segundo es sellar su intención de convertir la vida en lenguaje, y el tercero es reintroducir una serie de elecciones que garantizarán, entre otras cosas, la calidad de lo que se está escribiendo. El parámetro de calidad no restablecerá la división tradicional de proceso y resultado en la creación, ésta seguirá mostrándose con solo proceso, porque las elecciones se hacen siempre en un pasado puro y por lo tanto no puede modificar el objeto estético, mientras que la creación “produce un presente puro que nunca se hará pasado porque se prohíbe ser contemplada de afuera”.⁵⁸ El yo y sus lecturas no intervienen para evaluar la obra sino para que la escritura continúe. En este sentido la escritura se vuelve transpersonal, no porque evite al sujeto como los surrealistas pretendían, más bien porque el sujeto crítico trasciende su experiencia habitual incorporando otras voces entre las que están las voces de los poetas que conforman su biblioteca.

Alejandra crea una idea de calidad en función de su conocimiento del lenguaje y en función de sus lecturas, por eso tendrá una obsesión por aprender gramática y por escribir desde los autores que admira. El escribir “como alguien” significa señalar un punto de culminación mientras que escribir “desde alguien” señala una constante renovación, un proyectarse hacia una escritura mayor. Por eso Pizarnik recurrirá constantemente a la cita, a la repetición, al plagio de sus autores, pero con una intención crítica o con la intención de darles nuevos significados, es decir reescribir esa literatura en función de su poética propia.

En cuanto a las obras de la literatura europea, la biblioteca de Alejandra estará conformada por los autores que el surrealismo toma como sus padres fundadores, sobre todo aquellos que ven en la escritura el sacrificio de la vida, con esto Pizarnik se declara “parte de una estirpe inconfundible cuyo eje es, justamente,

⁵⁸César Aira, *Alejandra Pizarnik* (Argentina: El escribiente, 2001), p. 13.

la desaparición del autor, su muerte por escritura”.⁵⁹ La propia escritora hablará de este sacrificio y de estos padres en el texto *El verbo encarnado*, que aparece por primera vez en la revista *Sur* (1965) como un prólogo a los textos de Antonin Artaud:

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

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado – o querido anular- la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida.⁶⁰

Además de una fuerte identificación con estos autores y su proyecto, Alejandra extrae no solo ideas sino formas de escritura. Las primeras prosas de Pizarnik, por ejemplo, están marcadas fuertemente por Lautréamont, en imágenes que juntan elementos inesperados, en las que la muerte y el absurdo toman un papel muy importante. Nerval y Artaud estarán presentes en sus reflexiones sobre poesía y en casi todos los artículos críticos de Pizarnik, fragmentos de los textos de estos autores abrirán sus reflexiones. El vínculo con estas lecturas es claro, pues todas están en relación con Pizarnik y su encuentro con el surrealismo, sin embargo, la intención de este capítulo será reconstruir otras lecturas que Alejandra utiliza para la creación de su poética, sobre todo aquellas que pertenecen a la biblioteca hispanoamericana de la escritora.

La relación de la poeta con la literatura hispanoamericana es desde un inicio conflictiva e incluso cuando hay identificaciones muy fuertes con un escritor o un estilo literario Alejandra mantendrá una posición muy crítica. Esto corresponde a una relectura constante y una sensación de que incluso sus poetas amados no satisfacen sus deseos como lectora y como escritora, de ahí su necesidad de reescribir a sus autores y alejarse por completo de aquellas corrientes que se mostraban contrarias a su proyecto de escritura. Este procedimiento no se limita a las lecturas hispanoamericanas, ya que la poeta era una lectora minuciosa en todos los casos, pero se volverá más radical porque Alejandra, sobre todo en sus primeros años,

⁵⁹ Miguel Dalmaroni, “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Orbis tertius*, vol. I, Universidad de la Plata, 1996.

⁶⁰ Alejandra Pizarnik, “El verbo encarnado”, en *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001) p.269.

medita sobre su ubicación espacial, su lugar en la literatura y sus dificultades en el idioma, que la hacen sentir inevitablemente extranjera.

Alejandra se sitúa a sí misma en la literatura mundial como una escritora argentina, una etiqueta que no será cómoda para ella e incluso generará un rechazo de su nacionalidad en función de lo que históricamente se conoce como literatura argentina: “Quizá mi queja contra mi patria sea una agresión nacida a base de alguna impotencia literaria”.⁶¹ En 1950, Pizarnik verá la tradición literaria de su país como imitaciones francesas, modernismos poco exitosos y malas fotografías del campo, que significaban casi en todos los casos un regreso al realismo, cuando ella ya había descubierto las posibilidades del surrealismo y de las vanguardias. El realismo no solo era un proyecto diferente sino que no ofrecía herramientas poéticas para una autora obsesionada con evitar las descripciones y que cuestionaba el valor estético de retratar las costumbres, el folklore, y el habla de los argentinos.

La Generación del Cuarenta en Argentina, por ejemplo, adoptó varias vertientes en las que, sin contar el grupo surrealista y creacionista con el que Pizarnik está constante contacto, el realismo de la tradición entraba en contacto con un renovado sentimiento nacionalista. La primera vertiente estaba conformada por autores del nordeste argentino, que escribían poemas rurales centrados en las formas del habla y la tradición oral mientras que la segunda vertiente se situaba en Buenos Aires y dedicaba sus textos a explorar los problemas de la identidad de los argentinos, recurriendo a arquetipos como el gaucho, el payador, los cuchilleros, entre otros. Ambas vertientes produjeron, a opinión de Pizarnik, “literatura soporífera”⁶² que no hacía ningún cuestionamiento al lenguaje y que ofrecía solamente postales del “tiempo de los valsecitos [...], o un affaire in love en las montañas cordobesas llenas de cabritos y ¡de nuevo! Mates amargos”.⁶³

En esta misma línea, Pizarnik rechazará también el realismo social, por cierta indiferencia hacia las crisis de la vida práctica, pero también porque para ella los verdaderos problemas son problemas del ser y del lenguaje. Incluso, la Alejandra política, rechazará esta corriente porque sus críticas serán más transgresoras y no se ubicarán en el terreno de la lucha social sino en la discusión sobre los límites entre lo público y lo privado, las libertades sexuales, el sexo, el cuerpo, temas sobre los

⁶¹ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 27.

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*

que ella quiere hablar al estilo de las escritoras europeas Françoise Mallet o Célia Bertin.

Alejandra no se acercará nunca a la tradición literaria latinoamericana realista, nacionalista o neorromántica, que en muchos países tiene un camino parecido al caso argentino, y ni siquiera reconocerá sus méritos. Estas lecturas serán desechadas y no formarán parte de su biblioteca hispanoamericana. Los que sí estarán presentes, en cambio, son autores que pertenecen a una tradición de ruptura, escritores que por sus intereses se identifican con las vanguardias, o que fueron en algunos casos capaces de convertir sus propias propuestas poéticas en vanguardias. Estos autores son heterogéneos, tanto en sus orígenes como en la forma de sus textos, pero tienen en común una necesidad de cuestionar el propio lenguaje que les permite escribir, y de replantear constantemente la relación entre vida y poesía.

Los primeros poetas que forman parte de la biblioteca de Pizarnik son los modernistas, específicamente, Rubén Darío y Alfonsina Storni. Rubén Darío será importante para Pizarnik porque le da un primer camino de lectura, a través de él, la escritora conocerá a los simbolistas, además que el poeta nicaragüense fue el primero en descubrir, fuera de Francia, a Lautréamont. Dentro de la poesía, en cambio, la importancia de Darío residirá en que el modernismo “fue una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de nuestra lengua”,⁶⁴ y que supo reconocer a través de esta exploración que “la palabra no es solamente música, sino también significado”.⁶⁵

Las coincidencias entre Darío y Pizarnik estarán también en una actitud nostálgica de la vida. El modernismo será leído por la escritora como una estética nihilista porque la escritura modernista a pesar de su exceso de decorados es un intento por llenar un vacío, “por su carencia de raíces, que significa carencia de pasado, y por lo tanto de un futuro”, y se convierte en una búsqueda de algo que “es nostalgia de un lugar de origen”.⁶⁶ Las raíces rusas de Alejandra, que convierten al español en un lenguaje propio pero que al mismo tiempo desconecta a la poeta de gran parte de su pasado, sumado a sus dificultades con el lenguaje, su tartamudez y cierta timidez, que le impiden relacionarse con los otros, hacen que Pizarnik se encuentra a sí misma en la búsqueda de un origen porque se siente inevitablemente

⁶⁴ Alejandra Pizarnik, “Una tradición de la ruptura”, en *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001) p. 234.

⁶⁵ *Ibidem.*, p.235.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 233.

extranjera. Esto no solo la lleva a una identificación con este sentimiento del modernismo sino que la llevará a decir, “cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen”.⁶⁷ El resultado de esta búsqueda será, sin embargo, diferente.

El poema “Yo soy aquel que ayer nomás decía”, del poeta nicaragüense, puede mostrar tanto las coincidencias entre los autores como el punto de separación.

[...]
El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y lirás en los lagos;

[...]
Yo supe del dolor desde mi infancia,
mi Juventud... ¿fue juventud la mía?
Sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía...

[...]
Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
el Bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte.⁶⁸

Darío mira con nostalgia su jardín de la infancia, y aunque esta no estuvo libre de dolor, ofrecía libertad y belleza. Cuando los años pasan este jardín se ha perdido pero la voz poética aún puede regresar a ese lugar y olvidar “la hiel de la existencia” a través del Arte. Alejandra en “Niña en Jardín” reconstruirá este mismo lugar: “Ahí estoy yo, dueña de mis cuatro años señora de los pájaros celestes y de los pájaros rojos”.⁶⁹ Los elementos del ideal son los mismos, sin embargo, para Darío “la poesía es, entre otras cosas, reconciliación”⁷⁰ mientras que para Alejandra es un presagio oscuro de que el regreso es imposible y que el vacío continúa. Uno de los pequeños pájaros será responsable de esta profecía:

Al más hermoso le digo:
- Te voy a regalar a no sé quién.
- ¿cómo sabes que le gustaré? –dice.
- Voy a regalarte –digo.

⁶⁷ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003)

⁶⁸ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* (Madrid: Granada y Cía., 1907), p. 11.

⁶⁹ Alejandra Pizarnik, “Niña en Jardín”, en *Prosa completa*, p. 36.

⁷⁰ Alejandra Pizarnik, “Una tradición de la ruptura”, en *Prosa completa*, p. 236.

- Nunca tendrás a quien regalar un pájaro –dice el pájaro.

Alfonsina Storni ofrece desde el modernismo una visión más cercana a la de Pizarnik porque para ella la reconciliación con la realidad y el pasado también es imposible y solo se dará en momentos fugaces a través del amor y la poesía. Alfonsina en el poema “Voy a dormir” habla de este regreso imposible porque a pesar de lograr ver a su nodriza y conseguir que ella la acueste, la voz poética al final se va, le dice a su cuidadora que la deje sola y le advierte que si su amado llama le diga que “no insista, que he salido”.⁷¹

Alejandra se conectará también con Storni en la figura de la enamorada, el amor si bien ofrece una tranquilidad momentánea es en realidad “lúgubre una manía de vivir”⁷² para las dos poetisas. Para Alfonsina esto ocurre porque el amor es a la vez sufrimiento y alegría, e incluso cuando es alegría la poeta no puede distraerse de una tristeza mayor, la que escribe en sus versos. En el poema “Capricho” de Storni, la voz poética pide a su amado que no le haga caso, que no le pregunte nada “de porque lloré tanto en la noche pasada”,⁷³ el problema es que ella lleva dentro “un mar oculto que nunca está quieto”.⁷⁴ Para Alejandra, en el poema “La enamorada”, el amor también será insuficiente y además será una distracción para la voz poética que tiene como único objetivo escribir, decir que le “duele la vida tanto y tanto”.⁷⁵

La enamorada para ambas será una mascarada llena de contradicciones. Alfonsina no puede comunicarse con su amado porque el lenguaje no lo permite expresar eso que permanece oculto, Pizarnik en cambio elegirá las palabras y creará un amado que nunca llega:

[...]
hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió
[...]
te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada, ¿adónde vas?
desesperada ¡nada más!

⁷¹ Alfonsina Storni, *Poesía, ensayo, periodismo, teatro I* (Buenos Aires: Losada, 1999), p. 600.

⁷² Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 53.

⁷³ Alfonsina Storni, p.113.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 53.

En los mismos textos citados las contradicciones se convertirán en desesperación y las voces poéticas gritan: “nada más”. De esta manera no solo hablan de la imposibilidad del amor, sino que también introducen la imposibilidad de decir. La poesía solo servirá para hablar de la herida y conducirá, al final, a la muerte no solo como un tema recurrente en la obra de las poetas sino también a su muerte real por suicidio.

El vacío modernista se expresará también en una serie de dualidades como vida y muerte, cielo y agua, el amor como miel y veneno en el caso de Storni, día y noche. Alejandra hace suya estas dualidades, sobre todo la última, y a medida que avanza en su obra radicalizará la división para permanecer siempre en la noche. En *La Última inocencia* (1956), por ejemplo, la noche todavía da paso al día, al estilo modernista, y por eso la poeta puede despedirse de ella, “noche que te vas/buenas noches”.⁷⁶ La noche es el lugar de los tormentos y el día ofrece sino vida por lo menos un descanso. Solo un poemario después la voz poética ya empieza a instalarse en la noche, a conocerla, y se separa de los valores asignados a esta dualidad (noche negativo, día positivo) para invertirlos. La noche si bien es oscuridad es el tiempo de escribir, es vida dentro de las palabras, el día es luz que pone fin a esa vida y da paso a la materialidad, “Tal vez la noche sea la vida y sol muerte. Tal vez la noche es nada [...]. Tal vez las palabras sean lo único que existe en el enorme vacío”.⁷⁷ En los últimos textos de Alejandra, la noche será el único lugar posible, la luz ya no tendrá acceso, lo que quiere decir que la voz poética está cerca de cumplir el sacrificio, morir para dar vida a las palabras: “pero a mi noche no la mata ningún sol”.⁷⁸

Aunque los textos de Pizarnik desde el principio tienen una escritura que se aleja mucho más de las formas tradicionales de la poesía, es innegable la influencia del modernismo sobre todo en sus dos primeros libros. Alejandra toma de esta corriente literaria un tratamiento del tiempo que mira siempre al pasado, y una actitud de la voz poética que tiende a orientar todo hacia un mundo puramente subjetivo alejado de la realidad. Además compartirá también una serie de temas redundantes como la infancia, el jardín, la noche, el amor, las flores y los pájaros. Posteriormente, la poeta no ocultará las influencias de esta corriente, sino que complementará estas lecturas con textos románticos alemanes, y con el libro de

⁷⁶ Alejandra Pizarnik, “Algo”, en *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 50.

⁷⁷ Alejandra Pizarnik, “Noche”, en *Poesía completa*, p. 57.

⁷⁸ Alejandra Pizarnik, “Mesa verde”, en *Poesía completa*, p. 449.

Lewis Carroll, *Alicia en el país de la maravillas* (1865), que le permitirán insertar entre la dualidad vida y muerte, otros elementos muy importantes en su poética como la locura, la belleza y el sacrificio.

sólo vine a ver el jardín.
tengo frío en la manos.
frío en el pecho.
en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.
no es éste el jardín que vine a buscar
a fin de entrar, de entrar, no de salir.⁷⁹

En el poema “solo vine a ver el jardín”, que aparece en *Textos de sombra* (1982), la voz poética intenta regresar al jardín de la infancia, pero ya no encuentra ese lugar. No poder ir hacia el pasado significa no poder reconocerse, no poder entrar, no poder habitar el sujeto. La voz poética solo puede mirar hacia atrás y repetir una frase, “solo vine a ver el jardín”, que la pequeña Alice dice cerca del final de su viaje. Solo vine a ver el jardín y el sacrificio por acercarse a esa belleza es, en el caso de Pizarnik, ese frío, ese no tener lugar. Este texto que aparece póstumamente tiene todavía los temas del modernismo pero integrados ya con otras lecturas. El vacío es ahora un vacío doble: falta de lugar de origen y falta de lugar de llegada.

Los siguientes autores de la biblioteca de Alejandra están también relacionados con el modernismo en sus primeras etapas, pero rápidamente abandonan esta tendencia y empezarán a elaborar una poética de vanguardia por su cuenta, estos escritores son César Vallejo y Vicente Huidobro. Los dos poetas acompañan las primeras lecturas del surrealismo de Pizarnik y tal vez permitieron a la autora a crear su idea de usar los métodos surrealistas sin realizar una completa adhesión al movimiento, ya que ambos a pesar de las coincidencias afirmaron siempre la independencia de sus proyectos, Huidobro incluso rechazó la denominación de poeta surrealista. Alejandra quería en sus primeros textos escribir la “dulce poesía de Huidobro y de Vallejo”,⁸⁰ e incluso comparando su poca experiencia con las propuestas de sus amados poetas se llama a sí misma “Meretriz del arte”.

La poeta ve la continuación de aquellas cosas que tomó de los modernistas y además identifica en estos dos nuevos escritores un elemento esencial, escribir es asesinar la realidad y después asesinar las mismas palabras para encontrar un

⁷⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 432.

⁸⁰ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 67.

lenguaje nuevo. En Vallejo la dualidad vida y muerte es el inicio del problema. El poema “Y de después de tantas palabras”⁸¹, del autor peruano, puede mostrar el paralelismo entre las propuestas poéticas. La dualidad modernista se establece cuando la voz poética dice “¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!”, pero en los siguientes versos invierte los valores de la relación de opuestos. Pizarnik realiza esta inversión para instalarse en la noche, en la escritura. Vallejo quiere “levantarse del cielo hacia la tierra”, el cielo no es el sueño, al contrario despertar es caer, abandonar el sueño, mientras que la tierra es la libertad y el lugar del sueño y la escritura.

En los dos poetas la dualidad vida y muerte se transforma en otras relaciones: vida/poesía y muerte/poesía. Este rostro doble de la poesía vuelve a engredar un lugar deshabitado pero que permite a los escritores continuar con su tarea. En este momento podemos insertar la duda que había elaborado Pizarnik, “Tal vez las palabras sean lo único que existe en el enorme vacío”, y César Vallejo responde con un presagio mucho más oscuro: “¡Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra!”.

Ante esta destrucción total existen solamente dos caminos posibles, elegir las cosas sencillas, porque en ellas está la verdadera vida, o mantenerse en el vacío. Vallejo estará siempre en el cruce de caminos, seguirá escribiendo, seguirá destruyendo hasta llegar a *Trilce*, pero siempre podrá regresar a través de su poesía a las cosas sencillas, a su pueblo, a su casa, a su madre. Alejandra, en cambio, elegirá ocultarse en el lenguaje, entregarse a la caída:

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo.⁸²

Alejandra se identificará profundamente con Vallejo, en la poética por varias ideas comunes, y en la vida por su dolor, su soledad, y su tristeza. En los diarios de la escritora argentina muchas entradas están enteramente dedicadas a su poeta: “¡Amado Vallejo! ¡Mi amado poeta triste! Tú con tus huesos hambrientos y pelo revuelto [...], y el sexo balbuceante y la soledad y los golpes de la vida, [...] y el no

⁸¹ César Vallejo, *Poesías completas* (Madrid: Visor, 2008), p. 449

⁸² Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 263.

sé, el porqué de tanto daño”.⁸³ Esta identificación solo volverá a ser tan fuerte en pocas ocasiones más con Lautréamont y Artaud. En 1955, la poeta incluso expresa que las únicas poesías que ha producido y le gustan son aquellas que ha hecho “imitando la de Vallejo” en su primera época, es decir en 1930.

El encuentro con Huidobro si bien no es tan intenso genera alegría en la poeta quien dice haber encontrado “Otro agonizante. Otro amante compañero de mi soledad”.⁸⁴ Lo que la impresiona son la pureza y la fuerza de sus imágenes, es decir, que leía a Huidobro ya con la mirada del surrealismo, aunque lo diferencia del movimiento por su escritura más volcada a un sentimiento trágico de la vida que al placer del deseo y el juego surrealista. Huidobro le ofrece además una poética que como la de Alejandra se precipita hacia la libertad máxima de la palabra y por lo tanto a la muerte de la realidad que es transformada en objeto estético, y que empieza con el mismo poeta.

El prefacio de *Altazor o El viaje a paracaídas*, de Huidobro muestra esta caída en la palabra y la relación que esta tiene con los objetos. El poema es la muerte porque “los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía”.⁸⁵ Lo que ocurre después es que la palabra se vuelve contra sí misma, y se vuelve como “el imán del abismo”, esto hace necesario encontrar otra lengua. La voz de Huidobro dice “se debe escribir en una lengua que no sea la materna” y Alejandra en “Esta noche en este mundo” da la razón a esta afirmación del poeta chileno: porque “la lengua natal castra, la lengua es un órgano de conocimiento del fracaso de todo poema”.⁸⁶

El Dios que habla en el texto de Huidobro nos muestra donde está el error: “creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador”.⁸⁷ La lengua fue creada para acariciar no para hablar por eso cada palabra es una falta, Pizarnik toma este camino y sabe que “lo decible equivale a mentir” y “todo lo que se puede decir es mentira”.⁸⁸ Huidobro crea una frase absurda para mostrar el error, “los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte”

⁸³ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, p. 25.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 61.

⁸⁵ Vicente Huidobro, *Altazor o El viaje en paracaídas* (Santiago: Cruz del sur, 1949).

⁸⁶ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona, Lumen, 2011), p. 398.

⁸⁷ Vicente Huidobro, *ibidem.*

⁸⁸ Alejandra Pizarnik, p. 398.

y Alejandra la transformará en *La bucanera de Pernambuco* a “La envidia de dedos de color sepia reina en los cuatro reinos que son tres: animal y mineral”, con la intención de llevar la palabra nuevamente a su rol inicial, al animal, al sexo.

Vicente Huidobro en medio de este viaje en paracaídas, que es la poesía, anhela una palabra que sea un para-subida, una palabra capaz de conjurar y de hacer aparecer lo pronunciado, Olga Orozco buscará esa misma palabra y Alejandra seguirá en contacto con Huidobro a través de esta poeta amiga. Pizarnik, por el momento, no está contenta con esta reconstrucción mágica, ella no querrá reaparecer lo destruido sino que continuará hablando hasta que vida y poesía se unan, aunque al final queden solamente sombras.

Ramón López Velarde es otro de los poetas que forman la biblioteca de Pizarnik. Aunque este autor es modernista, su lectura se realiza después de 1960, gracias a la influencia de Octavio Paz en la poeta argentina. Alejandra no extraerá necesariamente herramientas de este poeta, puesto que ya no es una lectura de formación, más bien se encuentra dentro de la discusión permanente que la poeta tiene con la literatura en la que encontrará coincidencias importantes para sostener sus reflexiones propias, desarrolladas ya por más de una década.

López Velarde ve en la expresión una forma de conocimiento interior, es decir que el Yo se construye a través de las palabras que elige, por eso estas deberán ser palabras precisas, cercanas, justas y fieles. Alejandra elabora una idea parecida en la que escribir “equivale a una configuración del propio ser: el poeta conoce acerca de sí a medida que va nombrando”.⁸⁹ La elección de las palabras será para el escritor mexicano una búsqueda de seguridad dentro de la creación mientras que para Alejandra en las palabras “el poeta se juega su identidad”.⁹⁰

Otro elemento que sorprende en López Velarde es su relación con los objetos, que es parecida a la relación que Huidobro propone. En la poesía del autor los objetos sufren “dichosas metamorfosis”,⁹¹ es decir, ingresan al poema y se tornan objetos bellos, lejos de su utilidad inmediata o incluso desechable. Los objetos son redimidos en el texto. La transformación, para Pizarnik, va más allá, ya que la palabra produce una separación que hace que las cosas sean al mismo tiempo lo que son y otras completamente diferentes dentro del poema. Este procedimiento se

⁸⁹ Alejandra Pizarnik, “Una tradición de la ruptura”, en *Prosa Completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p. 237.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ *Ibíd.*

realiza a través de la metáfora y muestra nuestra falta de ser y que “la realidad verdadera no se nos manifiesta casi nunca, excepto en los instantes privilegiados”.⁹²

En este punto la coincidencia será mayor con Fernando Pessoa, otra lectura que llega a través de Octavio Paz. Pessoa, sobre todo como Alberto Caeiro, no crea únicamente esta división en los objetos a través del lenguaje, sino que para él como “poeta de la naturaleza”,⁹³ las palabras son cosas y “no manifiesta nostalgia de la unidad”.⁹⁴ Alejandra desarrolla un pensamiento muy parecido:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas son 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 el fantasma del nombre).⁹⁵

Pessoa y Pizarnik comparten una sed de realidad, ambos tienen un “sueño de materialismo dentro del sueño”.⁹⁶ Pessoa, o Caeiro su máscara inocente, llega a la posesión del objeto a través del lenguaje al estilo de los filósofos clásicos, o por lo menos es feliz en el simulacro de esa posesión. Las palabras para él son exactas y por eso puede conocer a través de ellas. Pizarnik, menos inocente, mira a través del simulacro y lo invierte, las palabras no son el fantasma de la cosa sino que la cosa es el fantasma del nombre: “todo en mí se dice con su sombra /y cada sombra con su doble”.⁹⁷

Pessoa es visto como un poeta único por Alejandra, ya que la misma actitud que lo lleva a crear palabras-objetos es aquella que le permite dar cuerpo al Otro o a los Otros, sus heterónimos. En Pessoa la identidad está en la fragmentación, en el rechazo de la unidad. Los pedazos provocan que la creación siga porque ya no se escribe desde uno sino desde todos, la fragmentación es multiplicación. Alejandra hace algo parecido con su Yo poético, lo destruye, pero no se proyecta hacia el infinito porque ve en esta operación una trampa del lenguaje: el Yo, que tiene muchas máscaras, garantiza la escritura pero al final solo quedará el poema, y no habrá ninguna resurrección en las palabras-objetos, solo una nueva destrucción. El

⁹² *Ibíd.*

⁹³ Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro* (Madrid: Visor, 1995).

⁹⁴ Alejandra Pizarnik, “Una tradición de la ruptura”, p. 240.

⁹⁵ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 326.

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 396.

poeta transforma todo en lenguaje y por eso marchita lo que toca. El verdadero desierto es él mismo.

En el poema “Piedra fundamental”, la poeta puede hablar exclusivamente desde las múltiples voces. El texto mismo va fragmentando la voz y nuevos seres aparecen desde el lenguaje. Pessoa, a través de sus heterónimos, busca una renovación constante del poema, la multiplicidad es fecundidad, mientras que Pizarnik ha agotado las palabras y aun cuando continúe en la escritura su punto de llegada es lo estéril:

PIEDRA FUNDAMENTAL

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

Un canto que atravieso como un túnel.

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles [...]

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 fragmentado [...]⁹⁸

Antes de volver al continente americano, debo pasar de Portugal a España para referirme a las críticas que Pizarnik realiza de la literatura española. Para Alejandra esta literatura estará llena de versos muy hermosos y textos indispensables, pero en conjunto será una obra deficiente, una literatura que llega a producirle vergüenza, “una especie de náusea”.⁹⁹ Esto ocurre porque esta literatura será muy cuestionadora de la realidad, ese es su mérito, pero solamente en relación con esta realidad es que generarán rupturas. Calderón de la Barca, por ejemplo, cuestiona la libertad del sujeto frente al destino, Cervantes enfrenta, a través del humor, al individuo y su realidad interior con la realidad exterior que quiere imponerse, pero nadie, esto en el criterio de Alejandra, cuestionará el lenguaje y tal vez nadie se

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 264-265.

⁹⁹ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, p.278.

propondrá ingresar en las palabras, borrar el límite de lo real a través de la poesía: “Parece que los españoles jamás pensaran que puede haber un drama del lenguaje, ni siquiera Cervantes a quien tanto amo”.¹⁰⁰

Esto no quiere decir que se aleje de esta literatura, seguirá leyéndola y desde los versos hermosos, realizará el cuestionamiento faltante. Alejandra tomará *La vida es sueño* (1635) de Calderón de la Barca y la convertirá en ese drama del lenguaje que desea en una pequeña pieza de teatro llamada *Los perturbados entre lilas* (1972). En Calderón de la Barca, el personaje principal Segismundo no puede diferenciar entre la realidad y el sueño, este hombre-bestia lucha desde esa incapacidad por determinar su naturaleza, buena o cruel, y ver si al final lo que se imponen es su libre albedrío o el destino que le fue asignado. En la pieza de Pizarnik, el personaje principal, Segismunda, es en cambio una mujer-palabra y estará liberada de todos estos problemas porque la realidad ya ni siquiera existe. La protagonista dice: “La realidad nos ha olvidado y lo malo es que uno no se muere de eso” y su sirvienta responde, “Ya no existe la realidad”.¹⁰¹

El problema de Segismunda es que debe persistir en el lenguaje a pesar de que nunca ha conseguido nada real a través de él, solo poesía. El texto inicia con el personaje lamentándose por la condena que se ha auto impuesto: “¿Acaso no he andado en busca de esos signos y no los he mirado hasta casi volverme ciega?”. Segismunda es Alejandra, y el texto será una pequeña exposición de lo que vivir en el lenguaje significa. En el texto ningún personaje consigue nada porque la palabra ya no es capaz de generar, uno de los personajes incluso no puede contener su emoción cuando alguien intenta construir algo: “Me dio risa cuando dijiste *puede decirse*”.¹⁰² Lo único que queda es una lejana posibilidad de escribir, de otra palabra, a eso el escritor dedica su vida. Segismunda dice: “No quisiera pintar ni describir una cara ni un acantilado ni casas ni jardines, sino algo más que todo eso; algo que si yo no lo hiciera visible, sería una ausencia”.¹⁰³ Mientras ese momento llega, las palabras ya no nombran nada, solo sirven para repetir una y otra vez las mismas desgracias.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ Alejandra Pizarnik, “Perturbados entre lilas”, en *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p. 168.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 174.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 167.

Otros poetas españoles más actuales que forman parte de la biblioteca de Pizarnik, pero reproducirían las mismas faltas de la poesía española señaladas por la autora, son Lorca, Alexandre, Jorge Guillén, Alberti y Dámaso Alonso. Todos ellos, escritores de vanguardia, influenciados por las ideas de poesía pura de Paul Valéry, y que eligen caminos heterogéneos en su escritura como el surrealismo, el creacionismo, el ultraísmo, entre otros. Alejandra se propone leer a estos autores aunque no encuentra en ellos elementos que pueda integrar a su poética, por eso advierte que debe “tener cuidado con su idioma”.¹⁰⁴ Otro rechazo hacia estos autores se da por sus convenciones poéticas, la redundancia de imágenes como la flor, el agua, el cielo, que según la poeta argentina configuran o encubren “una serie de afirmaciones simplistas, que se podría resumir en un sola palabra, por ejemplo, *Sufro*”.¹⁰⁵

El caso de Luis Cernuda es diferente para Pizarnik. Cernuda rechaza la realidad a través del amor, porque el deseo llevado al extremo vuelve real lo imaginario y cuando este se expresa en palabras aparecen imágenes que “se apresuran a habitar el mundo y a desalojar de él –sustituyéndolos- a los seres vivos”.¹⁰⁶ El poeta español, además, ve en el acto de crear varias formas de liberar al sujeto y las cosas del tiempo. La primera, a través de la contemplación porque en ese momento el ser funde o convierte la realidad exterior en revelación interior. La segunda, a través de las imágenes poéticas que capturan instantes soberanos y perfectos (una imagen surrealista); y la tercera, a través de la lectura y la relectura, porque este acto da conciencia al creador de lo que hizo y como se ubica con su creación en la historia. Alejandra encuentra estas ideas en Cernuda y en ellas identificará una reflexión muy profunda sobre el lenguaje, “hecho nada común en la tradición española”.¹⁰⁷ Esto la llevará a elegir a este poeta, aunque dirá que su escritura se acerca muy poco a su ideal de poesía, ella hará otras elecciones y preferirá otras formas de escritura.

De vuelta a América, y a medida que Alejandra avanza en edad y experiencia, la biblioteca de la escritora estará formada por autores que conoció personalmente, y con los que en la mayoría de los casos tuvo una relación muy fuerte. Esto nos permite hablar menos de influencias y más de diálogos permanentes. Alejandra

¹⁰⁴ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 476.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 478.

¹⁰⁶ Alejandra Pizarnik, “Una tradición de la ruptura”, p. 242.

¹⁰⁷ *Ibidem.* 244.

expresará sus deseos de escribir como algunos de ellos, de extraer elementos puntuales de sus obras o incluso hablará de decepciones y traiciones a la poética que ella había elaborado y que se proyectaba ya a nuevos caminos o hacia sus objetivos finales. Estos autores comparten una estética más emparentada con el surrealismo y un recorrido, como lectores, muy parecido al de Alejandra, a excepción de Borges, Adolfo Bioy Casares, y Silvina Ocampo, grandes conocedores de la literatura pero que prefirieron mantener su estilo alejado de esa vanguardia francesa, en contacto casi siempre con la literatura fantástica, y en el caso de Borges con el ultraísmo, como su fundador.

Con los miembros y colaboradores de la *Revista Sur*, Alejandra mantuvo una relación cercana y distante a la vez. Aunque participó en esta publicación y realizó varios artículos y entrevistas sobre Borges y Bioy Casares, siempre se sintió un poco al margen del grupo por su condición social, mucho menos aristocrática, y por su elecciones estéticas particulares. Silvina Ocampo es una excepción, por ser más cercana a la poeta en edad, por la amistad que entablaron y por el amor intenso que Alejandra sintió por esta escritora.

En Borges y Bioy Casares, Alejandra destaca en primer lugar el humor, un humor que nunca es “indiferente a los problemas y misterios del lenguaje”.¹⁰⁸ Para esto la escritora toma como ejemplo el texto *Seis problemas para don Isidro Parodí*, un relato hecho en colaboración entre los dos autores y publicado en 1942 bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq. Este texto narra la incomunicación entre varios personajes que habitan una cárcel, entre ellos Isidro Parodí. El humor no solo se desprende de la situación sino de “la inversión incondicional de términos”.¹⁰⁹ La inversión más importante es que aunque parece los autores imitan el lenguaje de los grupos sociales y culturales argentinos, lo que en realidad están haciendo es tomar una diversidad de estilos orales y llevándolos al extremo para convertirlos en materia literaria autónoma que no puede referir nunca a algo que ocurre en la vida real.

Esta operación contiene dos procesos esenciales de la poesía, el extrañamiento y la desautomatización, pero tiene un mayor efecto cuando precisamente lo cotidiano y repetido se carga de seriedad, se vuelve sublime, y se llena de valor poético, como ocurre en esta narración. Lo que Borges y Bioy

¹⁰⁸ Alejandra Pizarnik, “Humor en Borges y Bioy Casares”, en *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p. 279.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 280.

consiguen es –para Alejandra– un “milagro de humor verbal” que consigue “deshabituarnos bruscamente del lenguaje familiar que de pronto se vuelve *otro*, está enfrente y es grotesco o delicioso o absurdo”.¹¹⁰ Alejandra buscará hacer algo parecido y usará también las herramientas del habla y de “lo argentino” en textos como *Los perturbados entre lilas*, donde los personajes principales, Segismunda y Carol, usan el habla popular y siempre canturrean tangos para hablar de un lenguaje que no puede decir, que se vuelve patético y absurdo precisamente porque es repetido por todos, y por lo tanto genera más risa que sentido, o peor aún: risa por un sentido trágico de la vida.

Car: si yo fuera escritor describiría (canturrea) “el dramón pálido de la vecina/ que nunca salió a mirar el tren”. ¿No te conmueve esa renuncia al uso de los ojos?

Seg: Que se joda por coger para joderse.

Car: Cuando entrás en el seno de la obscenidad, nunca más se te ve salir.

Seg: La obscenidad no existe. Existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que le desgarrá todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida.

Car: (canturreando) “la vida es una herida antigua...”

Seg: Todo, hasta el tango, me da la razón. Pero ¿para qué me sirve tanta razón?¹¹¹

En este fragmento, los personajes de Alejandra usan, igual que los de Borges y Bioy Casares, el habla y las expresiones populares, para hablar del lenguaje. La canción, *Barrio de tango*, se usa como fuente de un conocimiento popular, como de hecho lo es, pero es exagerado como un conocimiento literario e incluso metafísico. A continuación, Alejandra introduce una interpretación obscena, algo muy propio de su humor, para darles a esos versos un sentido completamente físico. La inversión siguiente es negar lo obsceno y mostrarlo como un recurso para ocultar, y así introducir lo trágico, lo real, la herida, y se invierten nuevamente los valores diciendo que “hasta el tango, me da la razón”. Finalmente este drama del lenguaje muestra que ni siquiera tener la razón sirve para algo, los dos personajes a pesar de estar de acuerdo siguen discutiendo, nadie se entiende.

Otro elemento de Jorge Luis Borges que produce admiración en Alejandra es su conocimiento de la poesía y sus formas clásicas, la métrica, la rima, los recursos

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p. 167-168.

literarios. Ella siempre manifestó la necesidad de aprender estos elementos con la idea de escribir bien, a pesar de no querer usarlos en su poesía. Además coincide con Borges en que la poesía no se hace con grandes temas, ni siquiera con ideas sino que “toda literatura está hecha de símbolos, empezando por las letras y por las palabras”¹¹² sin importar que estas tengan como fuente la calle, la imaginación o el caos. Esta idea coincide con la que Pizarnik ha ido desarrollando, sin embargo Borges, como Huidobro y después como Olga Orozco, buscarán esa palabra mágica, “el arquetipo de cosa”, algo que Alejandra creará imposible. Esa idea más la concepción del autor argentino sobre las razones y la utilidad de la poesía, marcaran una separación muy evidente. Borges en el prólogo de *Historia universal de la infamia* (1935) dice que escribe porque es un hombre desdichado que quiere entretenerse, a lo que Pizarnik reacciona diciendo: “Escribir para entretenerse... Yo sufro mucho cuando escribo y mi desdicha se incrementa. Pero B. [Borges] eligió la literatura posible –o la clásica, en tanto yo escribo lo que no se puede y por eso engendro monstruos distantes”.¹¹³

Hablar de la relación entre Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik puede ser “un ejercicio doloroso”¹¹⁴ pero siempre rico porque incluso la relación personal es una relación en el lenguaje, que muestra muchos diálogos, deseos en común, críticas y también traiciones y separaciones. Alejandra admiró y amó a Silvina, testimonio de este vínculo es la carta escrita a manera de despedida que la joven escritora dedica a su amante ideal cerca de fecha de su muerte,¹¹⁵ en la que confiesa sus sentimientos y escribe la trágica frase: “te amo sin fondo”. Sin embargo, lejos de la confesión personal directa, Pizarnik también dedica muchos de sus textos poéticos y críticos a Ocampo, entre ellos los poemas “Al alba venid”, “A un poema acerca del agua de Silvina Ocampo”, la prosa “Helioglobo” incluida en *La bucanera de Pernambuco*, y el artículo “Dominios ilícitos” escrito como homenaje a la antología *El pecado mortal* (1966) de Silvina.¹¹⁶ Esta producción es hermosa y trágica porque tiene como respuesta el silencio ya que se desconocen los pormenores de esta relación y porque, por su lado, la poeta amada solo escribe para Alejandra un pequeño cuento titulado

¹¹² Alejandra Pizarnik e Ivonne Bordelois, “Entrevista con Jorge Luis Borges”, *Zona Franca*, núm. 2 (Caracas, 1964).

¹¹³ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 461.

¹¹⁴ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* (Buenos Aires: Corregidor, 2012), p. 122.

¹¹⁵ Alejandra Pizarnik, *Carta a Silvina Ocampo*, Buenos Aires, 31 de enero 1972.

¹¹⁶ Silvina Ocampo, *El pecado mortal* (Buenos Aires: Eudeba, 1966).

“El miedo”. A pesar de esto es posible establecer muchos paralelismos entre las autoras, tanto en lo que se dice como en lo que no se dice, que sirven para establecer que herramientas e ideas poéticas comparten.

En primer lugar, en la obra de las dos autores la infancia ocupa un lugar muy importante. La mascarada poética de Pizarnik, “la pequeña viajera”,¹¹⁷ la niña terrible, encuentra su equivalente en la narrativa en los personajes niños de Ocampo, sobre todo los que habitan el libro *El pecado mortal*. Estos niños sienten urgencia por “expresar las formas del desenfreno y por intervenir en fiestas elementales donde los juegos de sensualidad”¹¹⁸ buscan fragmentar los límites que la realidad impone, es decir son seres en los que la libertad que experimentan por su inocencia no tiene como resultado una ansia de vida sino la necesidad de ir más allá, una necesidad de alcanzar lo oculto, que a veces se expresa como destrucción o muerte. La dinámica infancia-muerte-erotismo es entonces una entrada lo prohibido y el inicio de una serie de transgresiones y deconstrucciones que ocurren en las obras de Pizarnik y Ocampo en el orden de lo simbólico, lo sexual, lo literario y en la relación vida-escritura.

En lo simbólico y sexual, Storni era ya transgresora al exteriorizar el deseo femenino, pero esta operación es llevada al extremo por las dos escritoras, porque el deseo no solo está cruzado con la infancia y la muerte, sino que a veces va más allá de la división binaria (hombre-mujer, femenino-masculino) a través de la expresión de un deseo transgresor. Alejandra y Silvina van de lo erótico a lo obscuro. Mientras que lo erótico se relaciona con el placer, lo obscuro está relacionado con lo fatal, lo siniestro, el goce en el sentido lacaniano, es decir “lo que está más allá del placer, aquello inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposible *completud*”¹¹⁹ que por imposible va más allá de la vida y coincide con el instinto de muerte.

En Ocampo lo obscuro aparece como lo no dicho, como la insinuación del deseo homosexual, heterosexual, o el del propio cuerpo. En el cuento “Pecado mortal” una misma niña recorre todas estas formas de deseo mientras persigue un objeto de goce, “la imposible violación de su soledad”.¹²⁰

¹¹⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 136.

¹¹⁸ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, p. 253.

¹¹⁹ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* (Buenos Aires: Corregidor, 2012), p. 126.

¹²⁰ Silvina Ocampo, *Las invitadas* (Buenos Aires: Losada, 1961), p. 141

Con una flor roja llamada plumerito, que traías del campo los domingos, con el libro de misa de tapas blancas (un cáliz estampado en el centro de la primera página y listas de pecados en otra), conociste en aquel tiempo el placer -diré- del amor, por no mencionarlo con su nombre técnico; tampoco tú podrías darle un nombre técnico, pues ni siquiera sabías dónde colocarlo en la lista de pecados que tan aplicadamente estudiabas. Ni siquiera en el catecismo estaba todo previsto y aclarado.

Al ver tu rostro inocente y melancólico, nadie sospechaba que la perversidad o más bien el vicio te apesaba ya en su tela pegajosa y compleja.

Cuando alguna amiga llegaba para jugar contigo, le relatabas primero, le demostrabas después, la secreta relación que existía entre la flor del plumerito, el libro de misa y tu goce inexplicable. Ninguna amiga lo comprendía, ni intentaba participar de él, pero todas fingían lo contrario, para contentarte, y sembraban en tu corazón esa pánica soledad (mayor que tú) de saberte engañada por el prójimo.¹²¹

La niña y la narradora no pueden poner nombre a lo que ha pasado, solo sugieren la secreta relación entre el plumerito, la biblia, y el goce. El descubrimiento del propio cuerpo genera ya un placer que el personaje no debe ni puede confesar, y existe otro, que se introduce con la mención al libro religioso, el placer que se obtiene por la culpa, por ir hacia lo prohibido. Luego, la protagonista intenta reparar esta soledad imposible llevando deseo y placer al cuerpo del otro, sus amigas, y más adelante en el cuento a Chango, el empleado de la casa. Sin embargo, la niña no puede reparar su herida, pero descubre el placer que genera esta búsqueda perpetua, el secreto, el pecado mortal.

La narradora crea una atmósfera oscura en la que lo bello y las pulsiones sexuales, en lugar de crear placer, producen angustia, y al ocultar el deseo en el lenguaje, el lector se ve obligado a llenar el vacío de lo irrepresentable “con sus propias fantasías infantiles perversas y reprimidas”.¹²² El goce se produce entonces por la necesidad de mantenerse en la narración aunque eso signifique abrir la puerta de lo prohibido e iniciar la destrucción de la realidad. Silvina Ocampo inaugura esta escritura de lo obscuro con la publicación de su primer libro *Viaje olvidado*, de 1937, y este tono estará presente a lo largo de todas sus publicaciones en cuentos como “La voz en el teléfono”, “Pecado mortal”, “Albino Orma”, “Malba”, entre otros.¹²³

¹²¹ *Ibíd.*, p. 136

¹²² Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones*, p. 127.

¹²³ Silvina Ocampo, *Cuentos completos I* (Buenos Aires: Emecé, 1999).

Por todas las transgresiones que ocurren, la escritura de Ocampo puede ser definida como una “escritura del exceso”,¹²⁴ mientras que Pizarnik creará una escritura del exceso y el desastre, porque el deseo también irá más allá de los límites del binario porque es el deseo que toma la forma del caos, deseo como libertad total.

En Alejandra, la escritura de lo obsceno es el inicio una caída sin fondo, porque además de destruir el orden simbólico y hacer aparecer lo prohibido, se extenderá a la destrucción del mismo lenguaje que permite la existencia de la poeta. Pizarnik conserva un estilo y unos procedimientos muy parecidos a los de Ocampo en el texto *La condesa sangrienta* (1971), pero en textos como *La bucanera de Pernambuco* y *Los perturbados entre lilas*, o el poema “Sala de Psicopatología” lo que no puede ser dicho da paso a una explosión, “a la incorporación de un lenguaje *sucio*, donde aparecen malas palabras y referencias sexuales explícitas o implícitas, así como los disparadores privilegiados que desacralizan la atmósfera siniestra y sugerente propia de la obscenidad: la risa y la grosería”.¹²⁵

[...]

(y como no puede, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar)
hablo de la concha y hablo de la muerte,
todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo -la mahtma gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados -¡oh el goce de la roña!¹²⁶

En Pizarnik las palabras no buscan llegar solamente a lo oculto o lo prohibido, sino a lo que en realidad no se puede decir. El lenguaje busca hablar siempre de una ausencia, lo que está más allá, por eso el texto siempre habla de muerte aunque sea acercarse a lo absurdo. La relación del lenguaje, el sexo y la muerte es que todos intentan alcanzar la imposible completud, buscan cerrar una herida y esto no puede ocurrir porque incluso existen porque existe la herida.

La explosión del lenguaje es paralela al paso de los poemas pequeños a los poemas y los textos en prosa, por lo que se puede decir que Alejandra rompe con el lenguaje que ha ido construyendo, con una selección léxica culta, lleno de palabras elevadas y sublimes, para entrar en lo absurdo, la vulgaridad, la parodia y el sexo. En

¹²⁴ Cristina Fangmann, “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso”, en *Mujeres fuera de quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*, Ed. Marta López Gil (Buenos Aires: 2000), p. 149-185.

¹²⁵ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones*, p.130.

¹²⁶ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 412.

Pizarnik, las propias palabras “se desplazan para que surja la reprimida dimensión sexual [...], en un estallido de risa que casi nos lleva a las fronteras de la normalidad psíquica, a instaurar una especie de delirio lingüístico, a la vez horrible y pletórico de humor, donde el sentido naufraga”.¹²⁷ En esta escritora la transgresión se convierte en destrucción, un búsqueda imposible de lo imposible, es decir del goce puro, de lo real. Por eso Alejandra será siempre “la pequeña asesina”, “Alicia en el país de lo ya visto”,¹²⁸ mientras que Silvina será la que deja el juego para convertirse en la versión adulta, y mucho menos libre, del personaje de Lewis Carroll.

En lo literario, el borrar los límites será una operación parecida y simultánea a lo que ocurre con el orden simbólico. Ambas autoras a medida que se adentran en lo obscuro, a medida que se pierden en el lenguaje, rompen la división entre géneros literarios, entre poesía y narrativa, para comenzar a construir un lenguaje de signos y palabras. Cuando las fronteras son borradas, Ocampo trasladará su expresión casi por antojo entre uno y otro género, elaborará por ejemplo, en *Autobiografía de Irene* (1948) el mismo argumento dos veces, en prosa y en verso, para explorar sus nuevas posibilidades de expresión. Posteriormente, hará muchos experimentos parecidos como jugar con la unidad del texto, presentar varios finales posibles a un mismo relato, o escribir un libro de memorias como *Inventiones del recuerdo* en verso y sin acontecimientos.

Alejandra hará lo mismo desde el inicio de su obra ya que siempre incluirá textos en prosa en sus poemarios, después a través de la construcción de su novela-poema-reportaje *La condesa sangrienta*, y finalmente en la escritura de la novela imposible *La bucanera de Pernambuco*, que como hemos señalado anteriormente plantea un verdadero reto si tenemos la intención de analizar bajo las especificidades genéricas, puesto que el texto tiene una estructura muy arriesgada incluso en las líneas de deconstrucción trazadas por el surrealismo. La diferencia entre las propuestas estará en que destruir los límites significará para Ocampo una ubicuidad, una omnipresencia en el lenguaje que le permite hablar sin ataduras, mientras que para Pizarnik es, nuevamente, un procedimiento fatal y trágico que tendrá como resultado el silencio, la locura, el fin del sentido.

¹²⁷ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones*, p. 130.

¹²⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 176.

Silvina pertenece también a la tradición de ruptura de los autores de la biblioteca de Pizarnik, por eso será al menos al principio “un modelo perfecto”,¹²⁹ pero como escritora fantástica sus rupturas introducen una mirada diferente y no la negación radical de la noción de realidad. Alejandra tiene por otro lado la ambición de convertirse en una poeta maldita, de ser víctima de sus propias palabras y de ir, tanto en el amor como en la poesía, a ese “sin fondo” que es goce pero es miedo, que es primero muerte y luego vida.

Otro escritor que se vuelve modelo de Pizarnik, es Octavio Paz. Este escritor mexicano conoce a Alejandra en París, en 1960, y no solo será un amigo de la poeta sino uno de los responsables del reconocimiento que ella adquiere rápidamente en el mundo literario y cultural. Paz escribe el prólogo de *Árbol de Diana* (1962), libro que contiene ya todas las inquietudes de Pizarnik y que prefigura el camino que la escritora seguirá durante toda su obra, y reconoce en este texto una “cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de la realidad sometida a las más altas temperaturas”.¹³⁰

En la poesía, ambos autores comparten una fuerte influencia del surrealismo, y una concepción de poesía muy parecida, en la que la escritura es sacrificio. Paz por ejemplo dice en el poema “Destino de poeta”: “Déjame que me pierda entre palabras, / déjame ser el aire en unos labios, /un soplo vagabundo sin contornos/ que el aire desvanece”. La voz poética se pierde entre palabras, pero no solo ella desaparece al volverse lenguaje sino también el aire e incluso la luz, “también la luz en sí misma se pierde”. El poema es una contradicción porque crea objetos que en realidad no existen, es como tocar una sustancia intangible, y en eso consiste su belleza, “mortal que da penas inmortales [...], nieve en agosto, luna del patíbulo, escritura del mar sobre el basalto, escritura del viento en el desierto, testamento del sol, granada, espiga”.¹³¹

Aunque Pizarnik tiene mucho en común con Paz, su estilo es solamente parecido en los primeros textos de la autora, cuando aún los escritores no habían tenido contacto. Posteriormente, la forma de escritura será diferente sobre todo porque Alejandra escribe apoyada en el caos, mientras Octavio a pesar de tener una escritura heterogénea, cambiante, mantiene un ritmo constante, cierta fascinación por

¹²⁹ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 448.

¹³⁰ Octavio Paz, “Árbol de Diana de Alejandra Pizarnik”, en *Árbol de Diana*, 1962.

¹³¹ Octavio Paz, *Piedra de sol y otros poemas* (Bogotá: Arcano 17, 1990), p. 50.

lo místico, lo natural, lo exótico, y cierto anhelo de unidad en el texto. En la poesía, ambos autores leen los textos del otro y sienten admiración, prueba de ello son los esfuerzos de Paz por dar a conocer a su amiga, pero en forma de documentos no han llegado a la actualidad las críticas y comentarios que se hacían, solo el conocido prólogo y un par de anotaciones en los diarios de Pizarnik que hablan de Paz pero no como escritor de poesía.

Lo cierto es que Alejandra será una revelación y una gran poeta para Octavio, y Octavio será para ella no un modelo en la poesía sino un escritor de prosa y ante todo un ensayista, y de cierta manera un guía en las lecturas de crítica y teoría literaria. Pizarnik había expresado siempre su deseo de estudiar el lenguaje, de aprender gramática, de leer todo lo posible para poder escribir bien, para escribir “una prosa sumamente bella”,¹³² y Paz se convierte en su modelo. Sin embargo, ella no se considera tan disciplinada y no busca reescribir a su amigo, lo mantendrá siempre como alguien admirado porque sabe que su escritura es otra: “Mi deseo de ser Octavio Paz es un absurdo, a mí me cuesta adquirir una cultura enciclopédica. A él no le cuesta nada porque es un intelectual nato”.¹³³

Alejandra siente una imposibilidad para entrar en la prosa, al menos en la prosa que ella busca, esto la llevará a designar constantemente modelos sin que nadie se ajuste por completo a su ideal. Esto ocurre con Paz, pero también con Julio Cortázar. Pizarnik dice: “Es extraño, en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o, simplemente demasiado viril. En cuanto a Julio, no comparto su desenfado [...]”.¹³⁴

En lo biográfico y anecdótico, Cortázar y Alejandra fueron amigos muy cercanos, tuvieron una relación de amistad mientras ambos se encontraban en París, y después mantuvieron una extensa correspondencia, incluso el escritor entregó los manuscritos de *Rayuela* (1963) a su amiga para que los pasara a máquina, cosa que no sucedió porque Pizarnik los perdió en el desorden de su departamento y cuando al fin logró encontrarlos los envió rápidamente de regreso a su autor.

Alejandra encuentra en su amigo una forma de vivir en la literatura muy diferente a la de ella, en momentos completamente opuesta. Cortázar muestra una “impostura excesiva”, es decir está cómodo en la escritura, encuentra en ella un lugar

¹³² Alejandra Pizarnik, *Diarios*, p. 412.

¹³³ *Ibidem.*, p. 476.

¹³⁴ *Ibidem.*, p. 412.

tranquilo, un juego que no lleva al sacrificio ni la destrucción, escribe “sin juzgar su razón ni su vida”.¹³⁵ Esta es una opción que Pizarnik desea pero conoce imposible, y a pesar de este desacuerdo ella reconocerá los méritos de Julio en especial cuando junta humor y poesía. En *Historia de Cronopios y de Famas* (1962), la escritora leerá varias inversiones que, además de generar risa, arranca los objetos de la realidad para darles un valor poético nuevo fuera de las cadenas de la utilidad y la materia. Un cronopio, por ejemplo, se burla de un fama y su reloj, el reloj clasifica, ordena, corta, por eso el cronopio quiere inventar “reloj-alcachofa” y cuando quiere saber la hora solo se come una hoja de este nuevo aparato. De esta manera invierte incluso la concepción del tiempo, el tiempo deja de comer al ser, deja de ser fatal, y es ahora el ser el que puede comer al tiempo.

La poesía para Cortázar no destruye, sino que extrae instantes de belleza. En el mismo libro, en la segunda parte titulada “Ocupaciones raras”, una familia pasa sus días haciendo posar a un tigre como si fuera un modelo:

Posar un tigre tiene algo de total encuentro, de alineación frente a un absoluto; el equilibrio depende de tan poco y lo pagamos a un precio tan alto, que los breves instantes que siguen al posado y deciden de su perfección nos arrebatan como de nosotros mismos, arrasan con la tigredad, y la humanidad en un solo movimiento inmóvil que es vértigo, pausa y arribo. No hay tigre, no hay familia, no hay posado. Imposible saber lo que hay: un temblor que no es de esta carne, un tiempo central, una columna de contacto.¹³⁶

Este fragmento muestra exactamente el resultado de las inversiones que realiza Cortázar y también lo que la escritura significa para él. Escribir es conseguir un instante de “alineación frente a un absoluto”¹³⁷, frente a lo que está más allá de la realidad. Este momento fugaz arrasa con todo, genera vértigo y pausa, pero también es un retorno lo que quiere decir reconstrucción, placer, belleza. El poeta no puede ser el mismo porque conoce eso que estuvo oculto, y sin embargo sonríe, vive. Esta idea de poesía es diferente a la de Pizarnik, y encaja más estrictamente en el surrealismo. Cortázar no está en los límites, es surrealista, viene de Bretón, del surrealismo que ama el placer, el juego, como lo diría Artaud, y da la espalda al

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 445.

¹³⁶ Julio Cortázar, *Historia de Cronopios y de Famas* (Barcelona: Edhasa, 1997), p. 43-45.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 145.

dolor que puede significar, en el mejor de los casos, ver el absoluto y perderlo después, o, nunca ver el absoluto.

Cortázar y Alejandra eran conscientes de que esta idea separa sus dos poéticas y de lo que significaba para la escritora tomar el camino del sacrificio. El escritor quiere rescatar a su amiga, quiere impedir que caiga tanto, en la vida como en la poesía, y en una de sus cartas del 9 de septiembre de 1971 le dice: “El poder poético es tuyo, lo sabés, lo sabemos todos los que te leemos; y ya no vivimos los tiempos en que ese poder era el antagonista frente a la vida, y ésta el verdugo del poeta”¹³⁸. Mientras que para él, la poesía no es la antagonista de la vida, para ella el límite simplemente no puede encontrarse, ni siquiera hay oposición sino que ninguna de las dos existe.

La relación personal y la relación en los textos se mezclan y a pesar de los desacuerdos Pizarnik y Cortázar no dejaron de encontrarse. Pizarnik admirará siempre a Julio por su conocimiento y por su forma de escribir: “Julio es antes que un gran escritor, un gran lector. También, como Eliot, es un gran plagiador, un gran calculador [...] pero yo que lo envidio –algo desde arriba naturalmente- lo envidio precisamente por su espíritu lúdico y calculador”.¹³⁹ No deja de ser gracioso que lo admire desde arriba como si su tarea en las palabras fuera mayor, pero no habla de calidad, habla de ir más allá de lo decible. Por otro lado, incluso después de la separación de los dos escritores por la muerte de Alejandra, Cortázar escribirá el poema “Aquí Alejandra” y seguirá invitando a su amiga a jugar a su lado.

Otro escritor sumamente importante y que fue más que un modelo para Pizarnik, es Antonio Porchia. Alejandra conoce a Porchia en un atelier de la Boca antes de su viaje a Francia y rápidamente lo reconoció como maestro. Sin olvidar que Bretón dijo que Porchia era el mayor poeta en lengua española, la escritora se propone hacer con él algo que los surrealistas hicieron con Lautréamont:¹⁴⁰ reescribirlo. Muchos años después Alejandra escribirá una carta a su maestro para hablar de su propuesta que avanza al silencio y para decirle también lo “terriblemente importante que ha sido –es– haber conocido su voz, sus voces”.¹⁴¹

Alejandra y Porchia comparten varias propuestas que tienen su origen o pueden emparentarse con la escritura surrealista, ambos unen vida y poesía, forma y

¹³⁸ Julio Cortázar, *Carta a Alejandra Pizarnik*, París, 9 de septiembre 1971.

¹³⁹ Alejandra Pizarnik, *Diarios*, p. 445.

¹⁴⁰ Cesar Aira, *Alejandra Pizarnik* (Argentina: El escribiente, 2001), p. 72.

¹⁴¹ Alejandra Pizarnik, *Carta a Antonio Porchia*, París, 22 de febrero 1963

contenido, comparten la misma idea de creación como un completo proceso y crean a través de lo sublime y lo ridículo. Pero el punto más importante es que en su poética los dos usan una misma herramienta y un procedimiento preciso, usan la escritura automática surrealista pero al servicio de un Yo dislocado, que es a la vez máscara en el lenguaje y sujeto crítico.

En Alejandra, esta dislocación tiene como resultado el personaje de la niña terrible, un ser que está inmóvil, pero que garantiza que la escritura continúe. Este sujeto en el lenguaje tiene otra cara, es también un sujeto crítico que está representado, como había mencionado, por la diosa de *Árbol de Diana*, virgen y madre, femenina y masculina, monolítica pero diosa de las metamorfosis. La “niña terrible” debe ser leída como una máscara, debe existir por el Yo del poeta ha sido destruido para ingresar al lenguaje. Este simulacro conduce el texto mientras el yo crítico, la escritora adulta, tiene la doble tarea de continuar la fragmentación del ser y contener el caos de las palabras:

IV

Una muñeca de huesos de pájaro
conduce los perros perfumados
de mis propias palabras que me vuelven¹⁴²

La niña es un ser inerte, desde su aparición en la obra poética es siempre una infante muerta, “una muñeca de huesos de pájaro”, porque no está construida en la vida, ni siquiera en el recuerdo, un lugar que será inaccesible para Pizarnik, sino que es una sombra, los restos de ser que la palabra señala.

En Porchia, esta división del yo está en la separación del escritor mítico, una máscara de filósofo creador, y el escritor destructor, que niega su rostro previo para dar paso a las voces, para escribir. Este procedimiento es muy claro en *Voces*¹⁴³ el único libro que escribió Antonio Porchia. Aquí el Yo dislocado, doble, hace desaparecer el tiempo y espacio para establecerse como única medida posible: “A veces creo que no existe todo lo que veo. Porque lo que veo es todo lo que vi. Y todo lo que vi no existe”.¹⁴⁴ Lo que ocurre es que este sujeto vive solamente dentro de la poesía y todo lo que vio son signos, tal vez nacimientos, pero ninguna realidad. Como poeta mítico crea así un origen vacío, un espacio circular que solo puede ser

¹⁴² Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 382.

¹⁴³ Antonio Porchia, *Voces* (Buenos Aires: Hachette, 1973).

¹⁴⁴ *Ibidem.*, p.20.

llenado con palabras. El Yo de Porchia, como el de Pizarnik, no puede dejar la destrucción por eso rechaza completamente la unidad, e incluso cuando muestra un ser íntegro, la ilusión del poeta real, el poeta de carne, es necesariamente otra máscara: “Mi yo ha ido alejándose de mí. Hoy es mi más lejano tú”,¹⁴⁵ o, “Cuando busco mi existencia, no la busco en mí”.¹⁴⁶

A la dislocación del Sujeto se une siempre lo negativo, una imposibilidad, que señala la necesidad de sacrificio. Este elemento puede encontrarse en la poética no solo por la recurrencia de la nada, el abismo, la herida, sino como una permanente negación o como una inversión. “Mi pesadez viene de los abismos” – dice Porchia–, aquí el espacio-tiempo se ubican nuevamente en el sujeto, y hay una inversión, la pesadez viene del vacío, abismo y peso no están juntos por compartir una medida o un volumen, sino por efecto de la gravedad, son una misma cosa por el efecto de la caída. Este mecanismo se puede ver en el poema 20 de *Árbol de Diana*:

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe.

La dislocación del Yo es todavía mayor en este texto porque el sujeto además de ser una tercera persona, ni siquiera está presente. La inversión y la negación están juntas porque este personaje invisible dice que no sabe pero sigue hablando del miedo, de la muerte, del amor, o mejor “del miedo de la muerte del amor”. La falta de signos de puntuación posibilita un juego que crea más de una definición de lo que se desconoce: “el amor es muerte es miedo” puede ser separado en una oración compuesta coordinada, “el amor es muerte, es miedo”, o en dos oraciones independientes, “el amor es muerte” y “la muerte es miedo”. Después de estas definiciones o a pesar de ellas, la voz regresa a la negación, no sabe.

La inversión y la negación, junto con el sujeto inmóvil que sigue escribiendo, tendrán como resultado en Porchia y Pizarnik la destrucción del límite entre significante y significado, lo que existe es la palabra. El sentido depende de la combinatoria, de cómo se dispongan los signos. En Porchia, esta Voz puede mostrar la combinatoria: “Creías que destruir lo que separa era unir. Y has destruido lo que

¹⁴⁵ *Ibidem.*, p. 68.

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 47.

separa. Y has destruido todo. Porque no hay nada sin lo que separa”.¹⁴⁷ El diálogo con la obra de Porchia se puede ver en el estilo condensado y breve de Alejandra en los poemas de *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965), donde además existe un texto dedicado a Antonio Porchia que se titula “Grandes Palabras” y muestra como comparten todas estas herramientas poéticas: “aun no es ahora/ ahora es nunca // aun no es ahora/ahora y siempre/ es nunca”¹⁴⁸. El título del poema se refiere a la carga en el significado de estas tres palabras, no solo por su relación con el tiempo sino porque son grandes palabras abstractas. Todas tienen significados opuestos pero por el juego, el “aun no es ahora” introduce el error. En el lenguaje “ahora” es una palabra con significado vacío porque cuando se pronuncia deja de ser ese presente permanente que quiere decir. “Ahora” es una palabra que no existe. La combinatoria no solo permite mantener en funcionamiento la escritura automática sino que lleva al fin del sentido. La escritura se vuelve una operación imposible, un juego vacío, la consecuencia final es que ya nada se puede decir.

La última escritora que forma parte de la biblioteca de Alejandra Pizarnik es Olga Orozco. Estas dos autoras se conocieron alrededor de 1959 en Buenos Aires, y rápidamente se volvieron amigas cercanas, Olga era ya una de las escritoras conocidas de la vanguardia argentina, y Alejandra, más joven, había publicado ya sus dos primeros libros. Para ambas el surrealismo había significado el punto de partida de su escritura, y por eso compartían la idea de hacer de la vida un acto poético. En lo temático, en las dos obras poéticas, son recurrentes y están en diálogo el miedo a la locura, la relación locura-escritura, y el silencio. Orozco se convierte, por su experiencia y por la fascinación que genera, en la madre literaria de Alejandra¹⁴⁹ pero al mismo tiempo es su opuesto.

Olga Orozco tampoco es una surrealista ortodoxa, se podría incluso decir que también transita los límites del surrealismo, pero de muchas maneras “se adecuó, desde su papel de maga/vidente, mucho más a la imagen que los surrealistas [...] tenían de la mujer, como objeto del deseo masculino y como *buena mujer* mágica y misteriosa”.¹⁵⁰ Alejandra por su intención de deconstruir el orden simbólico y por su sexualidad transgresora, tanto en sus textos como en su vida, se ubica como la antítesis de escritora de Orozco. Otra razón es que la mayor de las dos, Olga, toma su

¹⁴⁷ *Ibidem.*, p. 81.

¹⁴⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 187.

¹⁴⁹ Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía* (Buenos Aires: Planeta, 1991), p. 18.

¹⁵⁰ Xaviere Gauthier, *Surrealismo y sexualidad* (Buenos Aires: Corregidor, 1976), p. 112.

rol de escritora reconocida y premiada (un premio municipal y dos premios nacionales, solamente mientras Pizarnik vivía), una mujer exitosa y fuerte, mientras que su compañera busca adoptar el rol de “poeta maldita”, lugar que solo había sido concedido a escritores hombres, y su máscara literaria apuntaba más hacia la niña atormentada, la artista rechazada por la vida, la poeta póstuma.

Alejandra admira la escritura de Orozco precisamente porque ambas parten de las mismas ideas y buscan cosas parecidas, pero el estilo de Olga es diferente al que ella tiene. Los textos de Pizarnik, hasta *Los trabajos y las noches de la locura* (1965), son breves, tienden a la síntesis, mientras que los de su amiga son mucho más extensos y sus líneas poéticas tienen “la máxima extensión” que los surrealistas buscaban para el correcto funcionamiento de la escritura automática. Al inicio de los diálogos entre las escritoras, Alejandra ve en el estilo de su maestra y amiga, algo que desea, que es mucho más cercano a su ideal. Después del estallido de lenguaje en la poesía de Pizarnik que ocurre en *Extracción de la piedra* (1968), en la que los textos poéticos están escritos en líneas mucho más extensas, con grandes momentos de prosa, la autora cambia de opinión, la escritura de Olga es bellísima, tiene algo de “arte barroca profusa”,¹⁵¹ las imágenes “se propagan hasta un agotamiento particular” pero lo hacen porque Orozco no puede borrar o suprimir, el resultado es bueno y tiene gran unidad, sin embargo, Alejandra se pregunta: “¿Qué es y para qué sirve la unidad?”.¹⁵² Ella sabe que su escritura no depende de la unidad, y que es una poesía mucho más “moderna” o mucho más transgresora gracias “a su fragmentación, a su disgregación, a su pulverización”.¹⁵³

Orozco y Pizarnik encuentran al final una misma imposibilidad en el lenguaje y la poesía, la única diferencia será que a pesar de ella, Olga permanecerá en las palabras y Alejandra querrá ir hacia el vacío y la muerte. Los textos “Con esta boca, en este mundo” de Olga y “En esta noche en este mundo” de Alejandra enfrentan estas dos posiciones; estos poemas son un diálogo, un juego de preguntas y respuestas, para ver que palabra se encuentra más allá: el verbo sagrado o la palabra deshabitada.

CON ESTA BOCA EN ESTE MUNDO
No te pronunciaré jamás, verbo sagrado,

¹⁵¹ Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), p. 452.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

aunque me tiña las encías de color azul,
aunque ponga debajo de mi lengua una pepita de oro,
aunque derrame sobre mi corazón un caldero de estrellas
y pase por mi frente la corriente secreta de los grandes ríos.

Tal vez hayas huido hacia el costado de la noche del alma,
ese al que no es posible llegar desde ninguna lámpara,
y no hay sombra que guíe mi vuelo en el umbral,
ni memoria que venga de otro cielo para encarnar en esta dura nieve
donde sólo se inscribe el roce de la rama y el quejido del viento.

Y ni un solo temblor que haga sobresaltar las mudas piedras.
Hemos hablado demasiado del silencio,
lo hemos condecorado lo mismo que a un vigía en el arco final,
como si en él yaciera el esplendor después de la caída,
el triunfo del vocablo con la lengua cortada.

¡Ah, no se trata de la canción, tampoco del sollozo!
He dicho ya lo amado y lo perdido,
trabé con cada sílaba los bienes que más temí perder.
A lo largo del corredor suena, resuena la tenaz melodía,
retumban, se propagan como el trueno
unas pocas monedas caídas de visiones o arrebatadas a la oscuridad.
Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la
muerte, poesía.

Hemos ganado. Hemos perdido,
porque ¿cómo nombrar con esa boca,
cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con
esta sola boca?¹⁵⁴

Orozco inicia su escrito enfrentado la imposibilidad, “No te pronunciaré jamás verbo sagrado”. El verbo sagrado es esa palabra mágica a la que Bretón hace referencia en el *Primer manifiesto surrealista*, el vocablo que consigue alcanzar el absoluto y crear una nueva realidad. Sin embargo, ningún esfuerzo le permite llegar a ese verbo ni siquiera el sacrificio, derramar “sobre su corazón un caldero de estrellas”. Ella buscaba el ideal de llegar a lo oculto, pero esa palabra ha huido “hacia el costado de la noche del alma, ese al que no es posible llegar desde ninguna lámpara”, desde ningún poema. A pesar de esto, ha hablado, ha escrito, “ha dicho lo amado y lo perdido” y a veces creyó ver una respuesta. Ella y tal vez Alejandra pensaron que cuando el lenguaje terminaba empezaba el silencio, un lugar de

¹⁵⁴ Olga Orozco, *Poesía completa* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), p. 389-390.

tranquilidad y unión, “como si en él yaciera el esplendor después de la caída, el triunfo del vocablo”, pero tampoco fue así. La poesía fue para Olga una lucha contra la muerte, ha perdido porque no alcanzo el verbo imposible, pero ha ganado porque escribió durante su búsqueda. Al final lo que permanece es la poesía y una pregunta: “¿Cómo nombrar con esta boca, como nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?”.

Alejandra responde a esta pregunta desde el título de su texto, no habla de la boca porque la voz poética ya está instalada en la noche permanente. Ella ni siquiera siente consuelo en haber escrito, por el lenguaje está vacío desde el principio, “nunca es eso lo que uno quiere decir”.¹⁵⁵ La lengua destruye, no resucita, y ante la confianza que tuvieron en el silencio, Alejandra dice: “el resto es silencio solo que el silencio no existe”.¹⁵⁶

[...]
los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hice del don del sexo
oh mi muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más
[...]
en esta noche en este mundo
donde todo es posible
salvo
el poema¹⁵⁷

El escriba lo ha perdido todo por el lenguaje, había confiado las palabras y estas, sin embargo, se han destruido a sí mismas, han deshabitado el lenguaje. La poeta está herida por esa razón, no puede más, y sus palabras son ahora muertos que la rodean. Por buscar decir lo imposible ha renunciado a su cuerpo, se ha alimentado de él, de ese otro conocimiento oculto, y a pesar de eso lo real sigue inalcanzable. El poema es lo imposible. El lenguaje es el inicio y el fin de la escritura y el verbo sagrado aunque fuese posible sería, como todo lo que se puede decir, una mentira. La palabra señala siempre una ausencia, un espacio vacío, sobre eso Alejandra

¹⁵⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 398.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*., p. 400.

continuará con la construcción de su poética: “las palabras no hacen el amor hacen la ausencia”.¹⁵⁸ Alejandra, en esta noche, finalmente dice:

[...]
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible¹⁵⁹

La biblioteca de Alejandra Pizarnik es una biblioteca muy heterogénea, los acuerdos y desacuerdos con sus autores giran alrededor de pocos puntos, pero cada uno permite un diálogo que la lleva a construir o mejorar su propia poética. Estos autores tienen en común que intentaron unir vida y poesía, a pesar que sus ideas particulares llevaron algunos a la acción en la vida material, a transformar lo real en poesía (incluso lo social y político), a escapar hacia lo fantástico o hacia la muerte. Escribir es siempre leer, y es siempre una tarea inacabada, Alejandra quiere hacer buena poesía y por eso debe construir una biblioteca propia donde están no solamente los modelos o los traidores, sino un lugar para todos los cuerpos amados. Pizarnik dirá: “En todos los poetas hallo algo de lo que quiero pero ninguno escribe como yo sueño que debe ser la poesía”. Construir una poética de Alejandra Pizarnik es intentar reconstruir ese sueño.

¹⁵⁸ *Ibidem.*, p. 398.

¹⁵⁹ *Ibidem.*, p. 399.

CAPÍTULO III

LA PALABRA AUSENTE. UNA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK.

3.1. LA FRAGMENTACIÓN DEL YO

Devolver la poesía y el orden a un mundo cuya propia existencia es un desafío al orden significa devolver la guerra y la permanencia de la guerra; significa traer un estado de crueldad aplicada, significa provocar una anarquía sin nombre, anarquía de las cosas y de los aspectos que se despiertan antes de hundirse de nuevo y fundirse en la unidad. Pero quien despierta esa anarquía peligrosa es siempre su primera víctima.

Artaud. Heliogábalo o el anarquista coronado

La poesía de Alejandra Pizarnik debe ser leída como la búsqueda permanente de un más allá, de aquello que está por fuera, un esfuerzo por intentar llegar a lo real, y por lo tanto a lo irrepresentable. La propuesta poética de la autora argentina tiene como centro la palabra, no los versos o los poemas, simplemente la palabra. Esto hace que la poesía se convierta en un proceso fragmentario, lleno de sombras, y tal vez insuficiente: “Una paradoja que detiene, inmoviliza, da miedo y oscurece mientras va iluminando con su presencia la movilidad de la vida”.¹⁶⁰

Vivir en la palabra supone ausencias, faltas. Escribir será para Pizarnik despojarse progresivamente de su nombre, su rostro y su cuerpo, para luego reconstruirlos o reencontrarlos en el lenguaje. Este movimiento puede ser comparado con el del *sujeto en proceso* planteado por Julia Kristeva, es decir, un sujeto que funciona en la reiteración de una ruptura, en “una multiplicidad de rechazos que aseguran la renovación al infinito”.¹⁶¹ Este ser debe separarse de su subjetividad y corporalidad para buscar, en la creación, “un espacio previo en el que tiene lugar el excedente de sujeto”¹⁶², ese espacio de lo real que le permita reconstruir lo perdido o sacrificado.

¹⁶⁰ Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio* (Buenos Aires: Norma, 2007), p. 66.

¹⁶¹ Núria Calafell, *Sujeto, cuerpo y lenguaje: Los diarios de Alejandra Pizarnik* (Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007), p. 15.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 16.

El primer distanciamiento que realiza Pizarnik será con su nombre de la infancia. Dejar de firmar como Flora Alejandra y empezar a escribir por Alejandra. César Aira y Cristina Piña¹⁶³ insistirán sobre esta primera herida en las biografías que elaboran sobre la autora, y Nuria Calafell lo retomará en su estudio de *Los Diarios*. Dejar atrás este nombre obliga a la construcción de un nuevo sujeto, la máscara niña perdida que se repite a lo largo de la obra de la poeta argentina. A su vez, el proceso de internarse en el lenguaje supone un proceso de goce, (como lo define Barthes en su libro *El placer del texto*, 1973), es decir, establecer un deseo que se sabe, desde el principio, irrealizable. El escriba tiene como misión crear “un texto insostenible, un texto imposible”.¹⁶⁴

En *La Última Inocencia* (1956), segundo libro publicado por Alejandra, (el primero que llamará suyo y del que no renegará), la imposibilidad de llegar a un nuevo nombre y a una nueva corporalidad comienza a hacerse presente. El poema “Sólo un nombre” muestra las limitaciones de la palabra y al mismo tiempo la necesidad de permanecer en ella. La voz poética dice:

alejandra, alejandra
debajo estoy yo
alejandra.

El nombre pierde en su repetición la capacidad de designar al Yo, que, sin embargo, está “debajo” atrapado por el peso. Si la palabra no puede representar, el texto sólo contiene sombras. Los cuerpos son inasibles. De hecho, para decir hay que despreciar el cuerpo, aunque esto, tal vez, significa buscar permanentemente volver a él. En el mismo poemario, el texto “La última inocencia”, nos habla de la necesidad de dejar atrás el cuerpo, y todo lo conocido: “Partir/ en cuerpo y alma/ partir. Partir/ deshacerme de las miradas/ piedras opresoras/ que duermen en la garganta. He de partir [...] no más sangre anonadada/ no más formar fila para morir. / He de partir”.¹⁶⁵ La poeta deja su cuerpo, esto es experimentado como una muerte necesaria, y, sin embargo, es también el principio de un viaje: ha entrado en el lenguaje para buscar “las únicas palabras/ por las que vale vivir”.¹⁶⁶ Paul de Man dirá que “La escritura incluye siempre el momento de la desposesión a favor del arbitrario

¹⁶³ Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía* (Buenos Aires: Corregidor, 2006).

¹⁶⁴ Roland Barthes, *El placer del texto* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), p. 32.

¹⁶⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 61

¹⁶⁶ *Ibidem.*, p. 60.

poder del juego del significante y, desde el punto de vista del sujeto, éste sólo puede ser experimentado como un desmembramiento, una decapitación o una castración”.¹⁶⁷

Las consecuencias de estas rupturas estarán presentes en toda la obra de la poeta. Ella no puede hablar de las cosas porque decir es señalar una ausencia, decir es negar lo que se nombra. “Nunca es eso lo que uno quiere decir [...] la palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia”.¹⁶⁸ Lo que queda será persistir en el lenguaje en busca de una materialidad, de otra materialidad, porque Alejandra sabe que la lengua “es el órgano de re-creación/ del re-conocimiento/ pero no el de la resurrección”. La palabra crea el poema, como nueva materialidad, pero no devuelve el ni el nombre, ni el cuerpo sacrificado. Este nuevo cuerpo de palabras debe continuar la fragmentación, la repetición, la muerte de otras realidades, mientras espera una muerte más definitiva: “la otra gran muerte/ dulce morada para tanto cansancio”.¹⁶⁹

El problema del cuerpo aparece muy temprano en la obra poética de Alejandra Pizarnik, aunque con poca frecuencia sobre todo en *La tierra más ajena* (1955). En este poemario, la autora ensaya una primera definición de sí misma, que bajo el título “Yo soy”¹⁷⁰ nos habla de varias dislocaciones. No es una simple ruptura con el cuerpo, es, al mismo tiempo, una ruptura con la razón y la vida, a favor de una futura unión con el infinito. Este poema inicia con una imposibilidad, “mis alas?/dos pétalos podridos”, como si el texto, que permite volar, estuviese destinado a no decir nada. El cuerpo se presenta entonces como un cuerpo en falta, como la marca de algo que ya no está. “Mi cuerpo? /un tajo en la silla” dice Alejandra, porque este cuerpo no se puede conocer, solo se ve de él lo que va quedando, la sombra del cuerpo. Incluso el rostro, que se muestra a los otros, deviene en algo indefinido, “un cero disimulado”.

Sin embargo, la poeta mira su cuerpo aunque no pueda acercarse a él, o sentirlo suyo. Esta mirada propia capaz de definir, y siempre móvil, es comparada con un juego infantil. El poema “Exilio”¹⁷¹ puede dar razones para una primera abyección del cuerpo. De hecho “exilio”, en una de las acepciones que plantea el diccionario, es el abandono obligado o voluntario del lugar donde se vive, abandonó

¹⁶⁷ Paul de Man, *Alegorías de la lectura* (Barcelona: Lumen, 1990), p. 335.

¹⁶⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 398.

¹⁶⁹ *Ibidem.*, p. 63.

¹⁷⁰ *Ibidem.*, p. 30.

¹⁷¹ *Ibidem.*, p. 79.

de la materialidad completa en este caso, porque el cuerpo de Pizarnik es no es un cuerpo real, es un cuerpo en el lenguaje que no cambia:

Esta manía de saberme ángel
sin edad,
sin muerte en que vivirme
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.

Estos versos plantean dos razones para la abyección del cuerpo en la obra de Alejandra. La primera, tiene que ver con el cuerpo infantil, “sin edad” que la autora mantiene hasta el final. La segunda, es la androginización, “esta manía de saberme ángel”, es decir de pensarse como un ser en el que el sexo y el género no tienen una delimitación exacta. A estas dos perspectivas habrá que agregar una tercera, que está más presente en los diarios de la poeta y que Núria Calafell enfoca brevemente, es el sentimiento que Pizarnik tiene por considerarse fea, o como portadora de un cuerpo defectuoso.

El concepto de belleza se sostiene en un sistema binario de la lengua, “sobre la base de una negación, aquello que no es bello y, por lo tanto, configura su opuesto: la fealdad”¹⁷². Estas relaciones opositivas, como las llama Saussure,¹⁷³ establecen escalas valorativas y una red de sinónimos que pueden ser usados. Lo bello se convierte en el ideal, el lugar más alto en la escala y lo feo se sitúa abajo como lo incorrecto, lo repugnante o lo abyecto. Alejandra, antes de verse como niña permanente, se ve como un ser fuera del modelo ideal.

A partir del poemario *Árbol de Diana* la poeta, al menos en sus textos poéticos, se separa de la idea de fealdad, pero ensaya otra forma de abyección. Alejandra escribe en el primer poema de este libro: “He dado el salto de mi alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz”.¹⁷⁴ Estos versos hablan de una separación momentánea entre el poeta y el cuerpo, separación necesaria si se tiene como proyecto vivir en el lenguaje. Esta separación obliga a la búsqueda de un nuevo cuerpo, que aparece sólo tres poemas más adelante. Es el cuerpo infantil, “la pequeña

¹⁷² Paola Susana Solorza, *Belleza y abyección: La representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo*. Universidad Autónoma de México, consultada el 27 de febrero 2014, http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v2/PDFS_1/POLIETICAS1_BELLEZA%20Y%20ABYECCION.pdf

¹⁷³ Ferdinand de Saussure, “Curso de Lingüística General”, *Saussure y los fundamentos de la lingüística* (Buenos Aires: CEDAL, 1985).

¹⁷⁴ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p.103.

olvidada”.¹⁷⁵ La infantilización se da, entre otras cosas, por procesos internos, es decir la autora mirándose atrapada en una niñez permanente.

La abyección que produce esta infancia imborrable funciona diferente a la abyección producida por la fealdad. El sujeto niño no es un ser feo (o no puede ser clasificado como tal) porque sus rasgos no están completamente formados. La belleza del niño está más relacionada con su fragilidad o su inocencia. Sin embargo, “la muñeca en su jaula”, que es Alejandra, ya no tiene inocencia porque al nacer a la poesía, al “Despertar”, “El inicio ha dado a luz al final / Todo continuará igual”.¹⁷⁶ Ella es una niña triste, perdida, pesimista, que carga el peso de una vida que no es suya. No corresponde tampoco al modelo de niño que tiene la vida por delante, que juega, y que se encuentra todavía lejos de la muerte. La abyección no está, por tanto, en el cuerpo del niño. La infancia se vuelve monstruosa por prolongarse, porque no se puede salir de ella. La poeta se sabe igual a la niña que fue, pero la monstruosidad aumenta porque este cuerpo inmovilizado, repetido en diferentes poemas y momentos, no corresponde con el cuerpo real, que sufre el paso del tiempo, que mira las marcas que este y el miedo han ido dejando en ella. Alejandra permanece en el terreno de lo abyecto porque, como lo definirá Julia Kristeva, lo abyecto es aquello que no se integra dentro del sistema o las normas estéticas pre-establecidas.

En el poema “Extracción de la piedra de la locura”, la voz poética dice: “Te excomulgan de ti. /Sufro, luego no sé. [...] Aquí pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros)”.¹⁷⁷ Alejandra se ve dividida entre la niña perdida, que se encuentra protegida, y la que sufre, la que es expulsada. Los adjetivos que acompañan a la figura de la infancia buscan crear a un niño alejado, sucio, mendigo, un niño que va perdiendo la gracia por el paso de los años. El sentido que Pizarnik le dará a este rostro, será el que, en el poema “Sala de Psicopatología”, se extiende a la existencia. “Yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a fuerza de prolongarse”.¹⁷⁸

El tercer proceso de abyección, que tiene que ver con los ya nombrados, y continúa con la androginización de cuerpo, este punto tiene que ver con un modelo binario, mucho más fuerte que el de belleza/fealdad, que es la separación hombre/mujer. Pizarnik, además, no cumple y no está de acuerdo con los roles y los

¹⁷⁵ *Ibidem.*, p. 106.

¹⁷⁶ *Ibidem.*, p. 93.

¹⁷⁷ *Ibidem.* p. 253.

¹⁷⁸ *Ibidem.* p. 413.

modelos del comportamiento de su género. En primer lugar, y como lo señala Calafell, apoyada en Butler y Kristeva, Alejandra pertenece a una tradición de mujeres que al ser escritoras están ingresando en el mundo de lo público, lugar signado tradicionalmente para los hombres. En segundo lugar, la poeta ha construido su imagen, como otro texto, apartándose de la norma. El ser de Pizarnik es un ser móvil, que rechaza ser clasificado, ni como un ser heterosexual ni como un ser homosexual, cualquier límite pondría fin a la libertad del deseo, además los cuerpos que ama, también desplazados a la poesía, pierden su naturaleza y son sombras, están hechas de signos.

El ser andrógino, hasta aquí, se muestra como un sujeto “vacilante, amenazador, peligroso, que se perfila como no-ser”,¹⁷⁹ porque su existencia amenaza el binario al ubicarse fuera de su sentido. La escritura debe ser vista como un espacio de renunciaciones, ya que cada palabra existe porque se separa de su referente, de esta manera el escritor asegura una existencia en la palabra al desarticularse de los cuerpos, y en consecuencia de las marcas de sexo y de género. Hay que recordar que el andrógino “nada tiene que ver con la totalidad sexual, sino con la regresión a una especie de totalidad primordial y originaria en la que los opuestos se encuentran reunidos en igualdad de condiciones”.¹⁸⁰ Alejandra busca esa totalidad primordial en la palabra, como si después del continuo proceso de pérdidas, el poema ofreciese el encuentro con una nueva materialidad.

El andrógino, sin embargo, no cumple el peligro que anuncia, el Heliogábalo de Artaud, por otra parte, convierte la amenaza en destrucción, en caos. Heliogábalo es “hombre y mujer [...], UNO y DOS reunidos en el primer andrógino”,¹⁸¹ o más bien la sombra del primer andrógino puesto que transforma la totalidad en conflicto, la belleza en crueldad. Si el andrógino es lo abyecto, este ser va más allá pues dice lo abyecto, lo vuelve obscuro. Esta doble faceta se puede encontrar en la poética de Pizarnik porque en los poemas la búsqueda de un nuevo lenguaje apunta, en los primeros libros, a la totalidad mientras que la prosa y los poemas finales son la

¹⁷⁹ Julia Kristeva, *El género en disputa—El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), p. 91.

¹⁸⁰ Núria Calafell, *Sujeto, cuerpo y lenguaje: Los diarios de Alejandra Pizarnik* (Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007), pp. 100.

¹⁸¹ Antonin Artaud, *Heliogábalo o el anarquista coronado* (1934), Librodot, p. 38, en <http://www.librodot.com/uploads/DVD/artaud/hacart31.pdf>

destrucción de ese lenguaje que le ha servido de apoyo, el paso a la completa anarquía de este nuevo ser. Heliogábalo “es poesía realizada”.¹⁸²

La libertad absoluta, el desorden, la anarquía del poema tienen como primera víctima el poeta mismo, aquel que dice y escribe. La pérdida del nombre, del rostro y del cuerpo son otros elementos necesarios en la dislocación del Yo en Alejandra Pizarnik, pero no es un rechazo de la materia en favor de la idea, como el ideal platónico, sino una pérdida de los cuerpos y objetos en función de una nueva materialidad, la del signo, la de la palabra. Alejandra anuncia esto desde su primer poemario, *La tierra más ajena* (1955): “No querer tocar abstractos/ Llegar a mi último pelo marrón”.¹⁸³ La palabra, por lo tanto, no es nexa con una idea, sino con una totalidad, tal vez, más inmanente, lo irrealizable, la existencia que está en otra parte, el problema es que esa palabra también es imposible.

La poeta busca borrar los límites entre idea y cuerpo, vida y poesía, realidad y sueño, pero sabe que esto ya es un atentado al orden, el ser en la escritura de hecho se resiste a este orden, no puede decir sin caos, “No querer traer sin caos portátiles vocablos”.¹⁸⁴ Esto no proyecta la unión en la surrealidad que propone Breton sino que cumple para Alejandra, el anuncio de Porchia en *Voces*: “Creías que destruir lo que separa era unir. Y has destruido lo que separa. Y has destruido todo. Porque no hay nada sin lo que separa”.¹⁸⁵ En su poética, Alejandra destruye todo, es el juego del Heliogábalo una vez más. La escritora convierte todo en arte “y en forma doble. Quiere decir todo en dos planos. Cada uno de sus gestos tiene dos filos: Orden, Desorden, Unidad Anarquía, /Poesía Disonancia, /Ritmo, Discordancia, /Grandeza, Puerilidad, /Generosidad, Crueldad”.¹⁸⁶

Estas series de contradicciones se encuentran en los primeros poemarios en dos voces que alternan en el discurso, dos caminos para alcanzar lo real: el amor y la palabra. En el poema “Reminiscencias”, la voz poética habla de estas dos visiones comunicantes que permiten ir hacia esa otra existencia, “dos promesas de no ser de sí ser de no ser”.¹⁸⁷ Amor y palabra permanecen aún separados como si el primero fuese el último nexa con la vida, la última manía de vivir, pero pronto desaparece por

¹⁸² *Ibidem.*, p. 39.

¹⁸³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 11.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ Antonio Porchia, *Voces* (Buenos Aires: Hachette, 1973), p. 71.

¹⁸⁶ Antonin Artaud, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, p. 49.

¹⁸⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 13.

el deseo de ser “masa lingüística”¹⁸⁸ de Alejandra. El amor es destruido por la palabra, o se convierte en un drama en el lenguaje. El poema “Sólo un amor” muestra la elección de la escritora entre estas dos visiones pero también el único camino posible que tiene, sacrificar todo por la poesía: “mis palabras perforan la última señal de su nombre”.¹⁸⁹

La dislocación del Yo se extiende de esta manera, a los objetos, al tiempo y al espacio, cuando se dice un nombre los objetos desaparecen dejando un espacio vacío, “la estrella se oculta cuando se la llama”.¹⁹⁰ *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas* insisten en el inicio de la caída, Alejandra habla de dejar la realidad, de partir y no volver, de internarse en la noche y el lenguaje, “Tal vez las palabras sean lo único que existe” y solo queda creer, que en medio del caos y la crueldad, “Alguna vez volveremos a ser”.¹⁹¹ Alejandra lleva por completo su vida al lenguaje en el primer texto de *Árbol de Diana*, insiste en esta pérdida en el poema 13 y anuncia en el poema 33 una partida más definitiva, la muerte:

13

explicar con palabras de este mundo
que partió un barco llevándome¹⁹²

33

alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va.¹⁹³

En este libro la poesía de Pizarnik cambia, los textos condensan el sentido, lo reducen lo más posible. *Árbol de Diana* muestra una separación con el estilo surrealista, la escritura automática se convierte en un juego de palabras del Yo dislocado, el sujeto busca controlar el caos inicial para escribir, para reconstruir en la poesía. Hay que recordar que este poemario es el primero que la autora acepta completamente, ya que rechazó su primer libro y siempre guardó ciertos reparos con los dos siguientes, esto ocurre tal vez porque en este conjunto de poemas Alejandra

¹⁸⁸ *Ibidem.*, p. 26.

¹⁸⁹ *Ibidem.*, p. 41.

¹⁹⁰ *Ibidem.*, p. 17.

¹⁹¹ *Ibidem.*, p. 85.

¹⁹² *Ibidem.*, p. 115.

¹⁹³ *Ibidem.*, p. 135.

presagia ya todas las búsquedas y herramientas de su poética, las usa lucidamente a pesar de que algunas de ellas ya habían aparecido.

En *Árbol de Diana*, por ejemplo, Alejandra se convierte en ser en el lenguaje, en el personaje de “la pequeña muerta” que paraliza la realidad y a la poeta para seguir escribiendo. Pizarnik tomará la máscara de “la viajera con el vaso vacío”, “la pequeña sonámbula”, “la niña de seda”, “la hermosa autómata”, la niña de “corazón de pájaro”, para iniciar una serie de metamorfosis y permitir que varias voces aparezcan en los textos. La fragmentación es evidente cuando el sujeto crítico y la niña del pasado se juntan: “yo y la que fui nos sentamos en el umbral de mi mirada”.¹⁹⁴ Ambas cantan lo que nace al lenguaje, es decir “solo la sed/ el silencio/ ningún encuentro”.¹⁹⁵ Las múltiples voces están, además, representadas en la alternancia de la primera persona y la tercera persona, a veces será Alejandra, el Yo, y otras Ella.

XIII

una idea fija
una leyenda infantil
una desgarradura

el sol
como un gran animal oscuro

no hay más que yo
no hay que decir.¹⁹⁶

Alejandra no es la niña terrible, sino que crea esta “leyenda infantil” como símbolo del sacrificio, de la primera destrucción. Si el Yo fuese una unidad no habría nada que decir o las posibilidades del lenguaje serían limitadas, incapaces de proyectarse más allá. Pizarnik sabe, además, que esta máscara se gasta en la repetición, por lo que debe construir constantemente otros rostros: “¿Qué máscara usaré cuando emerja de la sombra? Hablo de esa perra que en el silencio teje una trama de falso silencio [...] Indeciblemente caigo en esto que en mí encuentro más o menos presente cuando alguien formula mi nombre”.¹⁹⁷ Lo que ocurre es que debajo

¹⁹⁴ *Ibidem.*, p. 113.

¹⁹⁵ *Ibidem.*, p. 105.

¹⁹⁶ *Ibidem.*, p. 391.

¹⁹⁷ *Ibidem.*, p. 410.

de los otros rostros ya no queda una cara definible, sino algo borroso que se recuerda solamente cuando regresamos por un momento al nombre.

La fragmentación establecerá un juego de espejos que hace imposible saber cuándo habla la máscara y cuándo habla el sujeto. El espejo no devuelve imágenes nítidas, devuelve sombras. La palabra es al mismo tiempo sombra y espejo. Aquí podría estar el inicio de lo obsceno puesto que el poema no es nunca lo que está escrito sino lo oculto, lo que no se puede decir: “El poema que no digo, el que no merezco. Miedo de ser dos/ camino del espejo: alguien en mí dormido me come y me bebe”.¹⁹⁸ Lo obsceno está en la poesía como lo faltante, mientras que en la prosa está como lo dicho. La voz poética crea desde la premisa que escribir lo real es imposible, así que simplemente sugiere y señala el camino. El poema es entonces breve porque lo que no se puede decir, que es todo, todo y nada, está en otra parte. En el espejo, ella también es la poesía: “Ella es su espejo incendiado, su espera de hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres, creciendo solos en la noche pálida”.¹⁹⁹

3.2. LA PALABRA AUSENTE: COMBINATORIA, INVERSIÓN, REPETICIÓN.

Alejandra escribe desde el caos y la anarquía porque la poesía borra los límites, el primero en ser pulverizado es el de la mirada que divide la realidad entre sujetos que dicen y objetos para ser nombrados. “La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos”.²⁰⁰ La dislocación se vuelve inmanencia y tal vez no hay Ser en el lenguaje, solo palabras que suenan compulsivamente. La escritura muestra entonces una contradicción esencial, no hay nada que se pueda ser nombrado y sin embargo solo se puede insistir en decir. La poeta morirá explicando su muerte, tratando de hablar con palabras de este mundo, morirá señalando una trampa del lenguaje: “Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia”.²⁰¹

¹⁹⁸ *Ibidem.*, p. 116.

¹⁹⁹ *Ibidem.*, p. 119.

²⁰⁰ *Ibidem.*, p. 125.

²⁰¹ *Ibidem.*, p. 131.

La *palabra ausente* es una inversión dentro de la poética de Pizarnik, porque no tiene como objetivo hablar de lo que existe; esta palabra no llega a poseer el objeto, no es esa grafía mágica que conjura y exorciza, que se transforma en realidad, ni siquiera busca cumplir los ideales surrealistas de unir la razón y la locura, la vigilia y sueño sino decir aquello imposible, aquello que no existe. La palabra ausente revela un vacío en el lenguaje y por eso genera angustia. “Ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe”.²⁰² El poemario *Los trabajos y las noches* analiza las posibilidades de este lenguaje vacío. El poema es una herida y a través de ella canta el silencio. El escriba tiene varias opciones, ocultarse “del combate con las palabras”,²⁰³ entrar en el silencio, es decir, dejar de escribir, o crear una nueva palabra, un lenguaje desconocido.

Ocultarse del vacío significa intentar regresar a un estado anterior, fingir desconocer la ausencia y ocultarse en la memoria. Sin embargo, la dislocación del Yo, del tiempo y el espacio no permiten el regreso. Cuando la voz poética mira hacia atrás solo encuentra voces petrificadas, “dulces sustancias que mueren cada día en tu memoria”.²⁰⁴ El recuerdo devuelve el amor pero ya no es el sentimiento o la persona del pasado. El poema “Nombrarte” señala el cambio, el ser amado es ahora “solo un dibujo, una grieta en un muro, algo en el viento, un sabor amargo”.²⁰⁵ La infancia es más destructora, ir hacia ella no permite recuperar nada, el ser que va hacia la infancia “entra en la muerte con los ojos abiertos como Alicia en el país de lo hay visto”.²⁰⁶ El silencio, por otro lado, no es una posibilidad, cuando Alejandra calla empiezan a hablar sus voces para evitar la llegada de la muerte. Este camino es un lugar peligroso porque el silencio no es el fin de las palabras, es un murmullo, un sollozo, gritos que se apoderan de los espacios. Pizarnik canta “para que no canten ellos, los funestos, los dueños del silencio”.²⁰⁷

Estos caminos, que son imposibilidades, configuran una herramienta muy importante en Alejandra, las metáforas o imágenes descendentes. Estas figuras pueden explicarse como la creación imagen que lleva en sí misma una contradicción, que es negada después de ser formulada para señalar una ausencia total, por ejemplo:

²⁰² *Ibidem.*, p. 108.

²⁰³ *Ibidem.*, p. 158.

²⁰⁴ *Ibidem.*, p. 166.

²⁰⁵ *Ibidem.*, p. 169.

²⁰⁶ *Ibidem.*, p. 176.

²⁰⁷ *Ibidem.*, p. 181.

“los que llegan no me encuentran, lo que espero no existe”.²⁰⁸ Estos procedimientos no ocurren solamente en los versos, incluso el título de los textos de *Los trabajos y las noches* funcionan como imágenes que introducen un error, a diferencia de los poemas de su libro anterior que están solamente señalados con números. Este ejercicio es más amplio que el de Phillippe Soupault en las primeras experiencias surrealistas, puesto que el título no solo funciona como un extravío de sentido sino que se convierte en la antítesis del texto, el poema es su propia negación.

FORMAS

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa [...] ²⁰⁹

El título en este caso remite a contornos reconocibles, a siluetas que incluso cuando son borrosas dibujan una unidad aproximada. En el primer verso las formas ya no existen porque la sombra del pájaro se desfigura tanto que se confunde con la imagen de la jaula, su opuesto. Si el ave significa libertad, en el orden simbólico la prisión está hecha para ella, tiene la función de impedir su vuelo. Posteriormente todas las imágenes serán descendentes, llevarán la deformación al extremo. “La mano asesina” puede tener todavía alguna semejanza con los dos elementos anteriores, con las alas distorsionadas del pájaro en movimiento o los fierros retorcidos de la jaula, sin embargo, “la amazona” se separa por completo y el verso con una extensión mayor introduce elementos que no pueden ser distinguidos con la mirada que es la responsable de percibir los trazos. “Jadeando en la gran garganta oscura” obliga a introducir en este baile de contornos al oído y el siguiente verso, “o silenciosa” suprime los sentidos responsables de las operaciones anteriores, el silencio no tiene forma y tampoco música. El poema también es descendente porque es un viaje hacia abajo desde la palabra con sentido preciso hacia el no sentido producido por el encadenamiento de imágenes.

El poema “Memoria” presente en el mismo libro junta las herramientas de Alejandra con la reflexión sobre la palabra ausente en función del regreso al pasado y el silencio. El texto inicia con una paradoja, “Arpa de silencio”, que tiene como consecuencia una primera imposibilidad: el fin de los sonidos. El silencio es una

²⁰⁸ Ibídem., p. 191.

²⁰⁹ Ibídem., p. 199.

ausencia, tanto que para señalarlo tengo que pronunciar su nombre, esta trampa tiene como consecuencia la angustia: en el silencio es “donde anida el miedo”. El segundo conjunto de versos crea en cambio “una ataúd para las horas /otro ataúd para la luz”, estas líneas poéticas son descendentes por su pesimismo y porque se oponen completamente la palabra que inicia al poema: Memoria. Los objetos ya han desaparecido a través de sus nombres, y ahora el tiempo desaparece, no puede ser ordenado en antes y después, y finalmente desaparece la mirada, “la luz”, que hubiese sido capaz de alumbrar entre el caos los momentos de recuerdo.

Alejandra, la dueña de la palabra ausente, sabe que los caminos se acortan, que la imposibilidad parece conducir a la muerte por todos los caminos. Sus imágenes y metáforas llevadas al extremo tienen como consecuencia el absurdo, señalando a las palabras:

FIGURAS Y SILENCIOS

Manos crispadas me confinan al exilio.

Ayúdame a no pedir ayuda.

Me quieren anochecer, me va morir.

Ayúdame a no pedir ayuda.²¹⁰

Las manos son las de la propia poeta, y están crispadas por insistir en escribir. Ellas la confinan al exilio, la separan del mundo y de su propio sujeto, de ahí que el ruego no tenga un destinatario determinado, es solamente alguien en otro lado. “Ayúdame a no pedir ayuda” es una frase que se autosuprime, el deseo de las palabras es contrario al que Alejandra tiene, es una súplica bella pero que nadie puede escuchar y aun si llegara a alguien no podría cumplirse. Las “Figuras y Silencios” atacan a la escritora, si las palabras expresan su deseo de manera independiente, el sentido que uno quiere darles nunca es posible. Por eso Alejandra no dice “me va a matar” sino “me van a morir”, las palabras nacen en su boca y buscan su muerte.

Existía, sin embargo, un último camino: buscar otra lengua. Alejandra intuye que esta se compone de “palabras muy puras”,²¹¹ no en un sentido abstracto sino en un sentido primordial, es decir, voces que estuvieron antes de la idea, de la razón, de la poesía. En *Los trabajos y las noches*, el texto que da nombre al libro renueva el sacrificio en el lenguaje y señala esta nueva búsqueda. Alejandra ha sido “toda

²¹⁰ *Ibidem.*, p. 222.

²¹¹ *Ibidem.*, p. 175.

ofrenda /un puro error /de loba en el bosque /en la noche de los cuerpos // para decir la palabra inocente”.²¹² Las imágenes descendentes, como generadoras de error y absurdo, se une a otros dos elementos de la poética de Pizarnik, la combinatoria y a la repetición para destruir el lenguaje e intentar encontrar esta palabra nueva.

La combinatoria tiene que ver con la sintaxis y su destrucción. Este término se diferencia de “combinación” porque no es mezcla o unión, no tiene como objetivo el orden de la frase, el sentido completo o la autonomía sintáctica, sino que tiene un sentido mucho más matemático, busca todas las configuraciones posibles de los elementos de un conjunto. La combinatoria es el desorden, el caos, porque cada permutación, cada variante en la frase y en las palabras será una desviación de sentido.

Esta herramienta poética inicia como un simple juego en los primeros textos: “el tiempo tiene miedo /el miedo tiene tiempo /el miedo”.²¹³ Este fragmento que pertenece a *La última inocencia* muestra la posibilidad de sentidos en la combinatoria pero no es todavía un intento de destrucción. La falta de signos de puntuación indica en primer lugar la falta de un orden fijo. Si intentamos crear conjuntos de sentido podemos empezar por tomar cada línea como una unidad, y tendremos tres configuraciones, pero podemos establecer muchas más por la falta de signos y la redundancia de los términos. Otros resultados serán, “tiene miedo el miedo”, “tiene tiempo el miedo”, y eso sin jugar a suprimir elementos y sin introducir signos que generen más desviaciones.

En el poema “La verdad de esta vieja pared”, la combinatoria no se queda solamente en los elementos de la oración, empieza a entrar en las palabras. Alejandra modifica, escribe una palabra, luego cambia una letra y va encadenando los resultados. En este texto la escritura automática, o lo que quedaba de ella, se realiza en función de la combinatoria, la palabra modificada señala el camino que el flujo que el pensamiento debe seguir, es decir el sentido varía por el cambio de una letra y los versos siguientes se construirán desde ese cambio.

LA VERDAD DE ESTA VIEJA PARED
que es frío es verde que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
hilos vibran tiemblan
hilos

²¹²Ibidem., p. 171.

²¹³Ibidem., p. 54.

es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere²¹⁴

La primera desviación está en la transformación de “es verdad” a “es verde”, esto tiene como consecuencia que la palabra nueva, sin alejarse por completo del significado de la palabra de origen, cree imágenes paralelas. Lo mismo ocurre con “halo”, “hielo”, “hilo”, la similitud en los signos que conforman las tres palabras hace que se construya una relación entre estos vocablos, a pesar de que sus definiciones no son cercanas o incluso si son radicalmente diferentes y opuestas. En el último verso se acumulan, por el uso de esta herramienta, múltiples significados pero mientras que la semejanza en las letras une, la diferencia en el sentido destruye, separa: el lenguaje se convierte en muro, esta mudo, muere.

Otra herramienta poética de Pizarnik usa para la destrucción del lenguaje es la repetición. Esta herramienta tiene la función de paralizar, en la reiteración, el sentido de las palabras para mostrar su ineficacia, para insistir en que decir no es posible. Esta herramienta no solo expresa el deseo inconsciente, como el azar objetivo, sino que apunta a la destrucción de ese deseo, es decir que en la repetición no se muestra el placer, sino la locura, la imposibilidad de estar completo, el goce. La repetición en el texto imitaría, para Lacan, al inconsciente que funciona como “una cinta calculadora que gira y gira sin cesar, diciendo siempre lo mismo”.²¹⁵

Alejandra repite porque es incapaz de decir lo oculto, sus voces se contradicen y el poema se traiciona a sí mismo. En “Fronteras inútiles”, por ejemplo, ella quiere hablar “de lo que no es”²¹⁶ pero se encuentra con la imposibilidad de lenguaje, a pesar de que conoce lo que no es, no puede expresarse. La poeta intenta aclarar el significado de sus frases a través de imágenes, de figuras, de cambios de sentido, “no el tiempo /sólo todos los instantes”, pero como no llega a ninguna palabra precisa sus voces entran en conflicto: “no el amor /no /si /no // un lugar de ausencia /un hilo de miserable unión”.²¹⁷ En consecuencia, las verdaderas palabras, el verdadero sentimiento queda sin ser dicho, permanece oculto.

La repetición y la combinatoria se usan, a veces, simultáneamente en los poemas, juntas señalan la palabra ausente e inician la aproximación a la muerte de la

²¹⁴ Ibídem., p, 194.

²¹⁵ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* (Bueno Aires: Corregidor, 2012), p. 45.

²¹⁶ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 185.

²¹⁷ Ibídem.

poeta: “y sin ira / y sin hora /sin ahora /sin orar /sin errar en el pasaje de la noche al amor / y del amor a su espera // nos iremos en un corazón abandonado”.²¹⁸ Esto ocurre porque como Freud identificó, la compulsión de repetición es “una de las manifestaciones de la pulsión de muerte”,²¹⁹ que inicia en el sujeto y se expande a todo lo que lo rodea. Alrededor de Alejandra está el poema y después el lenguaje:

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

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema²²⁰

La palabra “centro” se desplaza varias veces. En primer lugar, en la disposición gráfica del texto. En segundo lugar, porque el centro del poema “es otro poema”, lo que debería estar en medio se ubica afuera, en otra parte. Los demás desplazamientos ocurren por la reiteración, el centro de poema es el centro de la sombra, la sombra es el centro de otro poema, el centro es la ausencia y por lo tanto no existe.

El problema del lenguaje consiste, de hecho, en que debemos repetir vocablos para señalar cosas que en la realidad son diferentes. La palabra designa un modelo arbitrario e inmaterial que no representa la totalidad de objetos que existen. El problema se vuelve aún más grave cuando el propósito es, como en Alejandra, hablar de lo que es irrepresentable. Este error está en evidencia en el texto “El entendimiento”, donde dos buenos amigos comparten el mismo nombre, lo que significa que, al menos en el lenguaje, hay una confusión, parecen ser una sola persona:

Sombra no borro el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social *Sombra y Sombra*. Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto.²²¹

²¹⁸ *Ibidem.*, p. 337.

²¹⁹ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*, p. 45.

²²⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 381.

²²¹ *Ibidem.*, p. 405

El título, en este caso, vuelve a contradecir al poema porque no hay en esta situación un “entendimiento” posible. Alejandra elige el nombre “Sombra” para sus dos personajes y cuando hace esto está hablando de su lenguaje. Las palabras son sombras, son restos, imágenes oscuras e inentendibles. Escribir es entonces simular que se dice, es fingir como Sombra que era en efecto Sombra. Con la repetición excesiva del nombre la situación se vuelve absurda, los límites entre personajes dejan de existir pero también la palabra pierde su sentido, su capacidad de designar, y se convierte en una contradicción como “Sombra”, está viva porque es utilizada por la escritora y está muerta porque no dice nada.

La herramienta de la repetición no solo estará al interior de los textos sino también en la obra como conjunto, y en la literatura vista como creación transpersonal. Varios poemas de Alejandra usaran exactamente las mismas palabras como si se propusieran varias versiones de un mismo texto. En el libro póstumo *Textos de sombra*, por ejemplo, varios poemas inician con la frase: “Empecemos por decir que Sombra había muerto”. También hay títulos que reinciden o sufren modificaciones mínimas para introducir paralelismos y desviaciones en sus textos, esto ocurre en *Los perturbados entre lilas* la obra de teatro de Alejandra y *Los poseídos entre lilas* uno de los poemas de *Infierno musical* (1971). Ambos escritos están relacionados por el sacrificio de los personajes en el lenguaje. Segismunda en la obra de teatro dirá: “Es verdad que renuncie a ser persona. [...]¿Acaso no he andado en busca de eso signos y no he mirado hasta volverme ciega?”.²²² El personaje en el poema insistirá sobre el mismo tema: “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”.²²³ Ambos textos tratan exactamente sobre lo mismo, la diferencia está en el lenguaje y corresponde al cambio de “los poseídos” por los “perturbados”. En el poema los personajes están poseídos es decir dominados por un impulso o habitados por un espíritu, están elevados por el tono poético, y entregados a su misión. En la obra de teatro por el contrario están locos, trastornados, su habla está enferma, ya no existe elevación alguna por lo que el lenguaje se vuelve absurdo, todavía más repetitivo, y sexual.

Por otro lado, la repetición como escritura transpersonal, que va más allá de la escritora, aparece a través de la cita y del plagio deliberado, que se diferencian

²²² Alejandra Pizarnik, *Prosa completa* (Barcelona, Lumen, 2001), p. 166.

²²³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona, Lumen, 2011), p. 295.

solamente por señalar el lugar de procedencia del texto, cosa que Pizarnik hace muy rara vez. Tal vez no señala de donde provienen las palabras porque cree establecer un diálogo directo, como lo que sucede “En esta noche en este mundo” de la autora y “Con esta boca en este mundo de Olga Orozco”. Otro motivo puede ser que la autora suponía que el origen de las frases era obvio para los lectores como lo era para ella. Lo cierto es que Alejandra reescribía las frases de sus poetas, las hacía suyas para darles nuevos lugares dentro de su propia poesía. Los ejemplos son varios: toma por ejemplo, en el poema “Un jardín”, la frase “No hay que jugar al espectro porque se llega a serlo”²²⁴ que había sido utilizada por Rubén Darío en su libro *Retratos y figuras*²²⁵ para hablar de Lautréamont, y que el autor dice a su vez haber tomado de la Cábala. A esta frase la autora argentina agrega “Soy mi propio espectro” para establecer una continuidad con los dos autores, sobre todo con Lautréamont, y para señalar su orfandad, porque no solo se convirtió en espectro por seguir a estos poetas, sino porque jugar a ser Alejandra en el lenguaje la volvió una aparecida, una niña muerta.

Otras citas identificables, incluso en el mismo poema, *Un jardín*, son: “Ils jouent la pièce en étranger” de Henri Michaux, “Sinto o mundo chorar como linguaestrageira” de Cecilia Meireles, “Das ganze verkehrte Wesen fort [sic]” de Brecht (aunque este autor toma esta cita a su vez de Novalis), y “Another Calling: my own words coming back...” de Sidney Keyes. Todas las frases hablan de la naturaleza transpersonal de la literatura, Meireles dice que siente al mundo llorar en otra lengua, Alejandra intenta alcanzar en cualquier idioma una palabra pura, pero no puede escapar a la repetición, la frase de Keyes es clara, al final son las mismas palabras las que regresan.

3.3. LA MUERTE Y LA TRAMPA DEL LENGUAJE

La destrucción del lenguaje a través de las imágenes o metáforas descendentes, la combinatoria, y la repetición tiene como resultado que, en los poemas en verso, Alejandra permanezca en la palabra ausente, en lo indecible, pero

²²⁴ *Ibidem.*, p. 402.

²²⁵ Texto publicado originalmente bajo el título *Los raros* en 1896, mismo año de la publicación de *Prosas profanas*. La edición citada es la siguiente: Rubén Darío, *Retratos y figuras* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993), p. 48.

en la prosa vaya hacia una nueva palabra escrita con el cuerpo y el sexo: *la palabra animal*. La palabra ausente es, como había dicho, aquella que revela un vacío, la incapacidad de “entrar al orden del lenguaje, pues subraya reiteradamente el silencio, su incapacidad de hablar”.²²⁶ Esta fragmenta la realidad, el orden simbólico y el sentido a través de la irrupción de lo imaginario y la lucha contradictoria del deseo en forma de goce. La palabra animal, en cambio, lleva la destrucción al significante, modifica y despedaza los signos para que “estalle el sustrato sexual enmascarado en las palabras mismas”.²²⁷ Ambas formas poéticas están relacionadas con lo obscuro porque quieren decir lo inexistente, lo irrepresentable, lo imposible que coincide siempre con el instinto de muerte, pero mientras el lenguaje de la ausencia permanece en el no poder decir, la lengua animal incorpora la risa, la grosería, la vulgaridad, y el sexo, para llevar al desastre la cultura y el lenguaje.

Alejandra, ante la falta de sentido, sabe que la palabra nueva debe escribirse desde otro lugar, así que ocurre otra división en el sujeto, además de la niña y la escritora, hay siempre otra, una reina loca que quiere hablar, la que sabe que “las verdaderas fiestas tiene lugar en el cuerpo y en los sueños”.²²⁸ La escritora para poder decir tiene que dar a luz, ya no a seres y objetos, sino a todo lo que existe como cuerpos poéticos.

Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al *migo* para que así 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 [...] ²²⁹

Pizarnik logra acabar con cada uno de los límites y dice que: todo “parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por

²²⁶ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* (Bueno Aires: Corregidor, 2012), p. 38.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 40.

²²⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 253.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 414.

irrupir en la realidad, por nacer a ella”.²³⁰ Ya no hay sujeto y objeto, ya no existe tampoco el Yo, todo se convierte en palabra, “la muerte es una palabra. La palabra es una cosa, muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento”,²³¹ “mi última palabra fue *yo* pero me refería al alba luminosa”.²³²

En *La bucanera de Pernambuco*, además del cuerpo, el sexo es lo único que articula el lenguaje, ya no se escribe con el lápiz sino que se escribe directamente con la lengua, esto provoca la destrucción: “Conocer el volcán velorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde”.²³³ La palabra que responde ahora solamente al sexo, rompe todo vínculo con la cultura, de ahí que en la prosa, específicamente en la de esta novela, Pizarnik se burle de la literatura, de sus autores favoritos incluyendo a Artaud, e incluso de las técnicas de escritura que heredo del surrealismo y continua utilizando: “¡Que damnación este oficio de escribir! Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada”.²³⁴ En este fragmento, dice “alazán” en lugar de azar, por la cercanía fónica entre ambos vocablos y porque como la escritura es sinónimo de vacío, no importan estos extravíos. Alejandra fragmentara más significantes para señalar la falta absoluta de sentido, la destrucción de los límites, como ella misma había señalado promete un unidad, una totalidad, “Total estoy = Tolstoy”,²³⁵ pero es posible que esto quede solo como promesa. Todo transformado en lenguaje tiene como resultado poesía pero nunca una reconstrucción, ir al otro lado de las representaciones es un camino sin regreso.

Alejandra se da cuenta que no se puede recuperar los cuerpos porque, como demostró separándose una y otra vez de los suyos, estos son móviles, están fragmentados. Cada nombre deja de designar lo real, que es desde el principio lo que no puede ser representado, y habla de sombras que atrapan e inmovilizan una materialidad posible solamente en el poema. La repetición de los nombres señala muertes constantes, que dejan ver las limitaciones del lenguaje y la imposibilidad de llegar finalmente a lo real. En “Sala de Psicopatología” la voz poética dice “No es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*” porque la palabra es la única

²³⁰ *Ibidem.*, p. 255.

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*, p. 243.

²³³ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p. 109.

²³⁴ *Ibidem.*, p. 154.

²³⁵ *Ibidem.*, p. 144.

que puede hacer ingresar la noche al mundo de lo visible. Si trasladamos este razonamiento al cuerpo, podemos citar a Gilles Deleuze para decir que toda “palabra es física, afecta inmediatamente al cuerpo”;²³⁶ o a Artaud, muy importante para Alejandra, cuando dice: “No creo en el yo, pero sí en la carne, en el sentido sensible de la palabra carne”.

La propuesta poética de Pizarnik, en sus libros finales, será construir con la palabra otra materialidad. Para esto propone desestabilizar la representación a través de la repetición constante del significante, algo como regresar a un lenguaje verdadero a través de la teatralización de los significados, es decir destruir el vínculo entre la palabra y su sentido, para lograr que estas sean leídas, como signos, como objetos con un cuerpo visible, una entonación, un ritmo, para así alcanzar un nuevo significado más grande.

Finalmente, para que la palabra sea la única materialidad realizable, el escriba debe desaparecer. La palabra se vuelve significante sólo destruyendo el significante, el cuerpo que las pronuncia, el ser que las escribe. Cuando Alejandra encuentra la palabra ausente y la palabra animal, ya ha ido demasiado lejos, su escritura imposible, su escritura de goce, la ha llevado muy cerca de la muerte, para cumplir con la fusión total de vida y poesía, ella misma debe entregarse a la caída. El texto “Sala de Psicopatología”, tienen lugar las últimas destrucciones, el sujeto se vuelve contra sí mismo y su escritura. La palabra animal deja de funcionar, con ella tampoco es posible decir: “después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero (y como no pude, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar) hablo de la concha y hablo de la muerte”.²³⁷

En lado de la prosa ocurre lo mismo. En *La bucanera de Pernambuco*, lo obsceno por su relación con lo irrepresentable deja de producir risa y origina un estallido de angustia que no puede ser combatida. La muerte se muestra entonces como el encuentro final con lo oculto, con la lejanía. Alejandra, cansada nuevamente, se pregunta, “¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?”²³⁸ Entonces esta palabra que se creía libre se detiene para que Alejandra hable

²³⁶ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1994), p. 104.

²³⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2011), p. 412.

²³⁸ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2001), p. 133

casi por última vez: “Quiero que me dejen partir para ocultar en el fondo del mar mi tristeza sin fondo”.²³⁹

El proyecto poético de Alejandra Pizarnik significó deshacerse de todo, de los cuerpos amados, de la inocencia, del jardín de la infancia, de su nombre. Pizarnik inició su escritura en el surrealismo, ahí encontró no solamente un decisión igual a la suya de que para crear debía separarse de la realidad, de juntar vida y poesía, sino también herramientas útiles, formas de escritura que se adaptaban al caos del Ser. Posteriormente, sus búsquedas poéticas, sus lecturas y sus ambiciones fueron revelando que para realizar este desplazamiento había que realizar una ofrenda, un sacrificio, una destrucción total. El lenguaje fue al mismo tiempo su prisión y su camino de vida. Tomar la destrucción y la libertad en sus formas más radicales la convirtieron en una poeta maldita y le permitieron ir más allá de sus propios maestros, más allá del surrealismo, a algo que no tiene nombre. Un lenguaje que se construye con palabras vacías, ausentes, con palabras inocentes que se dicen con el cuerpo. Escribir no sirvió, al final, para exorcizar ni para apartar a la muerte, lo único que consiguió fue señalar una trampa del lenguaje: nada es posible. La poética de Alejandra convierte todo en palabra pero tiene como resultado la muerte, la poesía es una caída sin fondo:

El lenguaje:
-yo no puedo más,
alma mía, pequeña inexistente,
decídete;
[...]
pero no me toques así,
Con pavora, con confusión.
[...]
Yo, por mi parte, no puedo más.²⁴⁰

²³⁹ *Ibidem.*, p. 137.

²⁴⁰ *Ibidem.*, p. 417.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- Artaud, Antonin. *Heliogábalo o el anarquista coronado* (1934). Librodot, en <http://www.librodot.com/uploads/DVD/artaud/hacart31.pdf>.
- Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros, 2002.
- Bretón, André. *Nadja* (1962). Librodot, en http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-101855_Archivo.pdf.
- Cortázar, Julio. *Historia de Cronopios y de Famas*. Barcelona: Edhasa, 1997.
- Dalí, Salvador. *Obra completa. Ensayos. Volumen IV*. Barcelona: Destino/Fundación Gala-Salvador Dalí, 2005.
- Huidobro, Vicente. *Altazor o El viaje en paracaídas*. Santiago: Cruz del sur, 1949.
- Lacan, Jaques. *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. París: Le François, 1932.
- Paz, Octavio. *Piedra de sol y otros poemas*. Bogotá: Arcano 17, 1990.
- Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Madrid: Visor, 1995.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2011.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.
- Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2001.
- Porchia, Antonio. *Voces*. Buenos Aires: Hachette, 1973.
- Ocampo, Silvina. *El pecado mortal*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Storni, Alfonsina. *Poesía, ensayo, periodismo, teatro, I*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- Vallejo, Cesar. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2008.

FUENTES SECUNDARIAS

- Artaud, Antonin. *México y viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Artaud, Antonin. *Libertad del espíritu*. Buenos Aires: Leviatán, 1999.
- Aira, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Argentina: El escribiente, 2001.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Blanchot, Maurice. “Réflexions sur le surréalisme”. En *La Part du feu*. París: Gallimard, 1949.
- Becerra, Eduardo. Coordinador. *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada, 2013.
- Béhar, Henri. *Le surréalisme dans le presse de gauche (1924-1939)*. París: Méditerranée, 2002.
- Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea”. En *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 2001.
- Bordelois, Ivonne, y Alejandra Pizarnik. “Entrevista con Jorge Luis Borges”. *Zona Franca*, núm. 2. Caracas, 1964.
- Calafell, Núria. *Sujeto, cuerpo y lenguaje: Los diarios de Alejandra Pizarnik*. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- Castre, Víctor. *Le drame de surréalisme*. París: Les Éditions du Temps, 1963.
- Chávez Silverman, Suzanne. “The look that kills: the unacceptable beauty of Alejandra Pizarnik's La condesa sangrienta”. En Emilie Bergmann, editor, *¿Entiendes?: queer readings, hispanic writings*. pp. 281-305. London: Duke University, 1995.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica / I*. Madrid: Santillana, 1994.
- Dalmaroni, Miguel. “Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”. En *Orbis tertius*, vol. I, Universidad de la Plata, 1996.
- Darío, Rubén. *Retratos y figuras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- De Man, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Fangmann, Cristina. “Delmira Agustini y Silvina Ocampo: escritoras del exceso”. En Marta López Gil, editora. *Mujeres fuera de quicio. Literatura, arte y pensamiento de mujeres excepcionales*. Buenos Aires: 2000.

- Gauthier, Xaviere. *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- Goldberg, Florinda F. *Alejandra Pizarnik: "este espacio que somos"*. Gaithersburg, US: Hispamérica, 1994.
- Ibarz, Virgili, y Manuel Villegas. "El método paranoico-crítico de Salvador Dalí". En *Revista historia de la psicología*, vol. 28, núm. 2/3. Barcelona: Universidad de Barcelona/ Universidad Ramón LLull. 2007.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Kristeva, Julia. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira, 1993.
- Paz, Octavio. *Hombres en su siglo y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Piña, Cristina. *Límites, diálogos, confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Piña, Cristina. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblios, 1997.
- Rodríguez, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- Saussure, Ferdinand. "Curso de Lingüística General". *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Buenos Aires: CEDAL, 1985.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Solorza, Paola Susana. *Belleza y abyección: La representación del cuerpo femenino en la narrativa de Silvina Ocampo*. Universidad Autónoma de México, 2014. http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v2/PDFS_1/POLIETICAS1_BELLEZA%20Y%20ABYECCION.pdf
- Venti, Patricia. *Escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Vizcaíno Armijos, Santiago. *Decir el silencio: aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Quito: Ministerio de Cultura, 2008.