

FFL - FL  
378

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID



5406098512

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

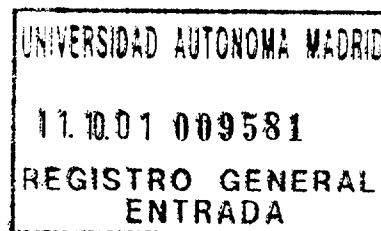
*SISTEMA POÉTICO Y TRADICIÓN ESTÉTICA EN LA OBRA DE  
ALEJANDRA PIZARNIK*

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR: DR. TEODOSIO FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

CATEDRÁTICO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

DOCTORANDO: MARÍA CAROLINA DEPETRIS



-2001-

Reg. FFL. 181 963



---

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS (7)

Y, ENTRE TODOS, NARCISO (PRÓLOGO) (9)

INTRODUCCIÓN (13)

I. El espejo de la búsqueda (17)

II. La literatura crítica sobre la obra de Alejandra Pizarnik (22)

a) La literatura crítica desde la publicación de *Árbol de Diana* (1962)

hasta 1972 (25)

b) La literatura crítica desde 1972 hasta el presente (33)

III. Una propuesta de lectura (69)

PRIMERA PARTE (73)

POÉTICA DE LO MISMO (77)

CAPÍTULO I. ACERCA DEL SER: ONTOLOGÍA DE LA POETA (85)

I. Las comunidades, la poeta y el amado (89)

II. El denso contrapunto del sí mismo: el desdoblamiento, el espejo y la  
sombra (106)

III. La resistencia entre el espejo y el mismo (120)

---

CAPÍTULO II. ACERCA DEL ESPACIO: POÉTICA DEL TEMOR, DEL DESEO Y DEL SILENCIO (127)

- I. Primer indicio especular: el poema en prosa (129)
- II. Poética del temor y poética del deseo: el jardín y el bosque (139)
- III. Último indicio especular: poética del silencio (164)

CAPÍTULO III. ACERCA DEL TIEMPO: MEMORIA Y MUERTE (175)

- I. La memoria como identidad (177)
- II. La muerte como identidad: el ciclo de Scheherazade (187)
- III. La identidad en negativo: opacidad y transparencia (203)

SEGUNDA PARTE (213)

POÉTICA DE LO OTRO (217)

CAPÍTULO I. LA UNIÓN DE LOS CONTRARIOS: BÚSQUEDA DEL ABSOLUTO Y CONDICIÓN TRÁGICA DEL HECHO POÉTICO (223)

- I. El surrealismo en Argentina y Pizarnik (225)
- II. La fusión de los contrarios y la práctica de la poesía (233)
- III. La condición trágica del hecho poético (252)

CAPÍTULO II. POÉTICA DEL INSTANTE (261)

- I. La palabra instantánea: transgresión del signo lingüístico (266)
- II. Unión y distancia en el instante (279)

CAPÍTULO III. POÉTICA DE LA RISA (287)

- I. La poesía como juego: fiesta contra trabajo (288)
- II. La risa como desposesión: humor y absurdo contra seriedad y realidad (302)



---

CAPÍTULO IV. POÉTICA DEL CUERPO (315)

I. Metafísica en actividad: la materialidad de la poesía (316)

II. La gimnasia erótica: práctica de la ausencia (327)

CAPÍTULO V. EL EJERCICIO EXTREMO DE LA POESÍA: POÉTICA DE LA DESNUDEZ Y MUERTE (341)

I. La búsqueda de la desnudez: la mística y Pizarnik (342)

II. Realización de la ausencia: la muerte como posibilidad (354)

III. El resto irrealizable: la muerte como imposibilidad (364)

EL SALTO EN EL ESPEJO (EPÍLOGO) (371)

APÉNDICE: ÍNDICE CRONOLÓGICO DE OBRAS Y TEXTOS CITADOS DE ALEJANDRA

PIZARNIK (385)

BIBLIOGRAFÍA (389)

I. Bibliografía de Alejandra Pizarnik (389)

II. Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik (392)

III. Bibliografía general (396)



---

## AGRADECIMIENTOS

- A Adrián y a mis padres, por la paciente y constante presencia, por la confianza y el estímulo permanentes.
- Al Dr. Teodosio Fernández Rodríguez, por su guía, por sus consejos y su confianza en este trabajo.
- A la Fundación Caja Madrid, por financiar parte de este proyecto. Mi agradecimiento especial a la Sra. Margarita Ruiz.
- A la Biblioteca Nacional de España. A los bibliotecarios de la Sala General de Lectura, en especial a la Sra. Francisca Mateo Macías por su constante cordialidad.
- A mi hermana Mariana Depetris, a Carlos Javier Morales Villanueva, a Jorge Pronsato y a Noemí Chotro, por facilitarme material bibliográfico para la elaboración de este trabajo desde Estados Unidos, Francia y Argentina. Muy especialmente a mi madre, que buscó y encontró en múltiples librerías de Córdoba (Argentina) textos “inconseguibles” y fundamentales para este estudio.
- A la Universidad Autónoma de Madrid, en especial a las señoras secretarias del Departamento de Filología Española, Anunciación y Luisa Fernanda.
- A la Biblioteca del Congreso de Argentina.
- A la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional.



## Y, ENTRE TODOS, NARCISO

### (PRÓLOGO)

Comencemos con aquel carnero de oro que salvó a Frixo, hijo de Minia, cuando a poco estaba de ser sacrificado en el monte Lafistio. El carnero, que volaba, voló efectivamente hacia Cólquide donde fue inmolado por Frixo a Zeus. Su vellón de oro fue el motivo de la búsqueda que acometieron los Argonautas una generación más tarde. Entre ellos iba un hombre que no tenía la fortaleza necesaria para remar pero que, con su cítara, lograba la unidad de los bogadores marcando la cadencia del ritmo. Era Orfeo, hijo de Eagro y Calíope, la más importante de las musas. Orfeo tenía el extraño poder de encantar, con su música y su poesía, tanto a dioses como a mortales, tanto a lo inmóvil como a lo vivo. Donde él cantaba, dicen, volvía la calma, salvo tal vez en sí mismo. Su intranquilidad derivaba de este deseo de constante búsqueda: cuando murió su mujer Eurídice, Orfeo encaró un nuevo viaje que lo llevó a los infiernos. Allí logró hechizar a los demonios con su lira pero perdió irremediablemente lo que fue a buscar desconsolado. Aseguran que en el siglo VI a. de C. unos discípulos de Orfeo pregonaron la inmortalidad del alma y la impureza del

cuerpo. Pero donde fueron más fieles a su guía fue en considerar la muerte como una liberación.

Varios héroes de la antigüedad tuvieron la ambición de igualar a los dioses; tal el caso de Aquiles, tal el de Prometeo. Prometeo, hijo de Japeto el Titán y Climene, vivía en aquella edad de oro donde los dioses compartían la mesa con los mortales. Fue precisamente en un banquete donde Prometeo engañó a su primo Zeus, quien tomó con muy mal humor esta picardía y castigó a los hombres escondiendo el fuego. Prometeo, entonces, robó una parcela de fuego de la forja de Hefesto, la escondió en un tallo de hinojo y la devolvió a los mortales para, así, escindir la semejanza entre fieras y hombres, y establecer de una vez la cercanía de éstos con los dioses. Después vino el castigo de Prometeo, ejemplarmente condenado a que un águila le devorara el hígado durante el día para que creciera incesante durante la noche. Esta circularidad logró mudarla Prometeo, después de ser liberado por Heracles, por otra de signo diferente: la inmortalidad. Será primero con el *Sturm und Drang* y después con los románticos y malditos, que las hazañas de este héroe transgresor recaerán en la poesía o, más precisamente, en el poeta: habrá en todos ellos una confianza, asentada en esta nueva posibilidad prometeica del poeta, en la capacidad de ver lo oculto de la realidad y conquistar así, desde el arte, nuevas potestades para la humanidad.

Hay otros héroes ejemplarmente condenados como Prometeo, pero humanamente sujetos a sus infatigables tautologías. Son Ixión, Tántalo, Ticio, Sísifo. Para ellos, no hay posibilidad de salir de la circularidad de la rueda, no hay forma de quebrar el *ouroboros*. La transgresión redundante en sequedad, el absurdo de hacer para

nada, de hacer nada en el hacer, de hacer sin hacer. Pero también repercute en la inmanencia y en la inevitabilidad del proceso: hacer por el hacer, sufrir del sufrimiento mismo porque no hay cambio posible, no hay fin ni éxito. A veces se abre un resquicio en esta condena: el desprecio al ejercicio inútil que cuelga del árbol de Tántalo, la impugnación del rodar de la piedra, un cambio de foco de la refutación hacia sí. Aquí, para algunos, comienza el arte moderno, en esta inversión de los valores habituales del ser y el hacer.

Y, entre todos, Narciso. En Tespia, Narciso llegó a un arroyo nunca agitado por los peces, ni por el ganado, ni por las hojas y ramas que caen de los árboles que dan sombra. Agotado, se tendió a la orilla para beber agua y allí encontró un bellissimo joven de quien se enamoró. Al principio intentó abrazarlo pero pronto descubrió su especular hermosura. Y así se tendió durante horas sin poder apartarse de su reflejo. Había sido condenado por los dioses a no amar más que a su propia figura, siempre tendiente desesperado hacia sí mismo sin poder alcanzarse. Después murió y renació en la flor que lleva su nombre. Para algunos, Narciso representa el amor fatuo, y es cierto que vuelve siempre a su punto de partida para hacerse igual a sí mismo, y que es en este gesto donde emula a los dioses porque, en su autocontemplación y en su ensimismamiento, no hace sino pensarse a sí mismo como absoluto. No obstante, la historia tiene otro costado que acerca a este héroe a la rueda de los condenados: es en verse y en enamorarse donde Narciso se desarma en lo otro, hace de sí un ajeno, y encara así una búsqueda en constante deriva, un movimiento que se sustrae a sí mismo, una huida incesante de sí hacia el sí mismo

que es otro, hacia el sin sí. Este es el nudo del conflicto, la disonancia que encierra la figura de Narciso: él es la posesión y la carencia, la concentración y la deriva.



## INTRODUCCIÓN

*"Have you seen the Mock Turtle yet?"  
"No," said Alice. "I don't even know  
what a Mock Turtle is"  
"It's the thing Mock Turtle Soup is made  
from", said the Queen. Lewis Carroll*

En un artículo sobre el libro de poemas de Octavio Paz, *Salamandra*, Alejandra Pizarnik habla del poeta moderno. Comienza su trabajo citando a Hölderlin o, más precisamente, evocando la lectura heideggeriana de Hölderlin en *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Hölderlin, dice Pizarnik, es el primer poeta verdaderamente moderno porque hace del ejercicio poético la búsqueda de la poesía. Sobre esta inmanencia, Heidegger dice concretamente: la poesía de Hölderlin "está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía" (Heidegger, *Arte y poesía* 128). Parece ser, entonces, que la poesía moderna se define no tanto por su concreción como por la búsqueda que inspira. Como sostiene Maurice Blanchot,

Lo que atrae al escritor lo que hace vibrar al artista, no es directamente la obra, sino su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación de lo que hace posible a la obra (Blanchot, *El libro que vendrá* 223).

Si, con Heidegger, pensamos que Hölderlin distancia a la poesía de su rotundidad merced a un movimiento de inherente indagación, y si conocemos también que, en Hölderlin, esta búsqueda poética se dio muy cercana a la locura, tendremos apenas un indicio de la vasta oscuridad y complejidad que la supone. Llegar a comprender esta oscuridad, lograr considerarla en su misma condición aceptando la resistencia que lo lóbrego siempre ofrece, es uno de los desafíos de este estudio. Pero vamos por partes.

Recordemos brevemente cómo se han dado las relaciones entre la palabra y lo que designa. Comencemos por el Concilio de Nicea. Este concilio, celebrado en el año 787 d. de C., fue el último que convocó al Oriente y Occidente cristianos. Allí se debatió acerca del poder que se le concedía al Verbo y a la Imagen de Dios. Para los iconoclastas, sólo la Palabra, asociada a lo inmaterial y al espíritu, funda y dice la Verdad, sólo la Palabra remite a Dios porque Dios es Puro Verbo. Los iconófilos, en cambio, derogaron la primacía del Verbo por sobre la Imagen tan propia del judaísmo a favor de cierta fidelidad a la tradición visual griega, y sellaron la relación entre Dios y su creación en lo que se dio en llamar el “principio de la encarnación”. La encarnación se sustenta, a su vez, en el principio de semejanza: así como Jesús tiende a Dios, así el hombre debe tender a las imágenes del Hijo para acercarse al Padre. Los iconófilos iniciaron así una cadena en la cual cada imagen remite a otra, siendo a la vez cada una fundadora e imitadora. Esta sucesión deriva de y vuelve al Creador. En este orden, la representación será esta repetición que sustenta la cadena analógica por la cual las cosas son reflejo de Dios del mismo modo que el microcosmos lo es del macrocosmos o el oro lo es de los elementos de la alquimia,

porque “lo semejante comprende a lo semejante” (Foucault, *Las palabras y las cosas* 30) en una correspondencia de reminiscencias platónicas<sup>1</sup>. La palabra ingresa en este orden sólo como un indicio de esta secreta asociación que hay entre todas las cosas, y será necesario descifrarla del mismo modo en que se descifra la secreta atadura que todo tiene con todo. La palabra no es más que un indicio de lo que refiere. No obstante, entre un extremo y otro de la relación hay un ejercicio necesario de exégesis que asegura esta similitud entre el reflejo y lo reflejado.

El principio de semejanza es sacudido en el siglo XVII. Con la habitual desconfianza que instala Descartes como método para el conocimiento del mundo, el siglo XVII desconfía del vínculo necesario que existe entre la imagen y la cosa, entre la palabra y la cosa, entre la imagen y la palabra, y se pregunta cómo es que un signo está necesariamente ligado a lo que refiere<sup>2</sup>. Con la noción de representación se desplaza definitivamente el lazo secreto que el signo tiene con lo significado y se articula, a través de la gramática, una correspondencia entre habla y pensamiento: las palabras responden a una norma regulada por relaciones de identidad y diferencia de significación, por la nominación de las cosas del mundo. Se trata de una puesta en orden que habilite la posibilidad de que el lenguaje sea conocimiento cierto del mundo que nombra (Foucault, *Las palabras y las cosas* 67). Las palabras dejan de ser índices de un texto primero y destapan la arbitrariedad del lenguaje. Ya ninguna relación entre las palabras y el mundo se establece si no es dentro de las relaciones de identidad y diferencia. El lenguaje sólo tiene su lugar en la representación, y a través

---

<sup>1</sup> “The phenomena of nature were *vestigia Dei*, the footprints or tracks of the one God [...]” (Ladner 230).

<sup>2</sup> Habrá todavía que esperar varios siglos para que la pregunta se traslade del cómo al porqué.

de signos precisos y determinables, y representar, sabemos, tiene filiación semántica con “encarnar”, “figurar”, “fingir”, “hacer de”, “ir de”, “personificar”, “simbolizar”.

El siglo XIX responde de una manera diferente a este interrogante acerca de la relación entre signo y cosa, y lo hace despejando el concepto de *mimesis* para internarse en los vericuetos de la significación. El problema se centra ya no en la representación, sino en el orden de la representación. A partir del romanticismo, este orden de representación ingresará en el ámbito poético (como fundamento de las artes) y estará asociado a una regulación intrínseca. Este nuevo orden poético está pautado ya no por el “concepto” (relación ajustada del signo con el referente), sino por la “idea” (relación libre del signo con un orden interior). Destacamos dos de las consecuencias de este cambio que veremos en nuestro estudio: primero, la preeminencia de la idea abre la constrictión de un lenguaje sujeto a una referencialidad precisa; y segundo, la proyección absoluta que adquiere la figura del poeta creador. Pero hay, además, otro problema añadido a este cómo y a este quién, y es precisamente el objeto de representación en este nuevo orden simbólico de creación. En efecto, lo que la creación poética procura, a partir del romanticismo, es representar lo infinito<sup>3</sup> (Todorov 279 y ss.). La poesía, con el romanticismo, pega un viraje hacia sí misma, se interna en un orden nuevo, no mimético y altamente simbólico, para representar no desde la norma gramatical sino desde la idea íntima

---

<sup>3</sup> ¿De qué manera representar el infinito si no es simbólicamente? Schopenhauer, en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, condensa este cambio en el orden de la mimesis en la diferencia entre símbolo y alegoría, diferencia esta que fue motivo de polémica dentro del romanticismo. Todorov explica este cambio en *Teorías del símbolo*: básicamente, para los románticos (y para el Sturm und Drang un poco antes) la dinámica de la designación en la alegoría es directa, con lo cual ésta requiere, para designar, de un conocimiento previo de lo designado. Es, por lo tanto, transitiva y muy cercana a un orden de representación clásico. El símbolo, por el contrario, designa siempre indirectamente -“se presenta por sí mismo y sólo en un segundo momento descubre además lo que significa” (282)-, es, por lo tanto, siempre opaco, intransitivo, expresa lo indecible. Frente a la cercanía entre la alegoría y un orden de representación conceptual, el símbolo supone un orden de representación siempre variable de acuerdo a la idea.

del poeta, lo ilimitado. Representar lo ilimitado desde un orden interno desvía el sentido de representación hacia el de creación. Será el romanticismo el que comience a hablar de “creación poética” y el que inaugure las andadas por la opacidad que esta creación supone. Y en este punto volvemos a Hölderlin y a la poesía moderna, que no es esta romántica, sino la otra, la que sigue, la que logra que creación y oscuridad sean términos que se convoquen y rechacen en un mismo instante.

## I. EL ESPEJO DE LA BÚSQUEDA

Hasta aquí, entonces, hemos destacado tres momentos en la historia de las palabras y de sus modos de designación. En el primero, la representación es especular, con lo cual un signo designa lo que significa por una correspondencia secreta y misteriosa que mantiene con el mundo. Así, el lenguaje está inscrito en el mundo, es algo que hay que descifrar tal como sucede con las cosas. En un segundo momento, el lenguaje se distancia de lo que significa y comienza a estudiarse precisamente la posibilidad del vínculo con lo que refiere. Esta distancia inaugura la posibilidad de la representación: las palabras son organizadas y puestas en relación con otras palabras según criterios de identidad y diferencia y de acuerdo con una exigencia fuertemente nominalista del lenguaje. El lenguaje, según este orden de representación clásico en el cual la palabra y el pensamiento están íntimamente

ligados, funda la realidad con la nominación, al decir pone el ser de las cosas<sup>4</sup>. En el siglo XIX, el lenguaje abandona una “designación necesaria” y se vuelve hacia sí mismo. Esto supone una desconfianza hacia la representación, que se desestabiliza por el primado de la idea sobre el concepto. La posibilidad creativa que inaugura este giro en el orden de la mimesis conlleva un primer reconocimiento de la potencia semántica del lenguaje. Esta íntima concesión es el germen de una búsqueda poética que será axial en nuestro estudio: recuperar la palabra anterior a toda palabra. En cierta medida, este intento que encara el siglo XIX recoge gestos de aquel orden de mundo regulado por los principios de encarnación y semejanza. No obstante, existe una diferencia crucial entre uno y otro momento, y es que a partir del siglo XIX se pierde la identidad segura de esa primera palabra. La búsqueda del punto cero, del “grado cero” de la palabra, al carecer de teleología, se concentrará en el propio movimiento del buscar.

A partir del siglo XIX, entonces, el lenguaje se separa de la representación abriendo así la posterior posibilidad de un retorno al lenguaje desvinculado de la designación e íntimamente ligado a sí mismo, sujeto a su ser. La palabra poética deja de ser transitiva y se enlaza con su intimidad, comienza a realizarse en una experiencia propia. El lenguaje, la palabra, ingresa en una celosa inmanencia que lo pliega sobre sí mismo, que lo envuelve en su ser. Esta inherencia desplaza el problema de la significación hacia una metafísica de la palabra que se dirige a destapar la plenitud del lenguaje en su ontología, y que, por lo tanto, quiebra cualquier relación de designación entre la poesía y el mundo. La palabra poética

---

<sup>4</sup> Esta asimilación del lenguaje y el ser queda sellada en la relación entre el pensar y el ser propia del siglo XVII.

comienza a limpiar de historia a las palabras, denunciando el espesor de memoria acumulada que encierra cada designación y que prefigura cualquier sentido, y vuelve el espejo hacia su ser celoso. Esta concentración en sí misma que manipula la palabra poética, esta búsqueda del despliegue de lo que cada palabra es, lleva implícito un obcecado retorno al punto inicial, al instante de la palabra blanca, de la desnudez primera, de la “noción pura” de Mallarmé. Y en este punto del recorrido llegamos a Alejandra Pizarnik, porque este movimiento que procura tanta sustracción es, como veremos, el problema fundamental de su búsqueda poética que descubre, en este gesto, la trampa poética de tener que restar desde la presencia, de tener que buscar la palabra poética desde las palabras.

Este retroceso al origen, esta tarea de limpieza de la memoria que carga cada palabra, este desalojo de la designación y de la representación, este encierro en el ser íntimo del lenguaje discurre, en Pizarnik, por un horizonte de negación necesaria. La negación parte de este procurar vacío donde hasta entonces había habido plenitud, y su consecuencia es triple. En primer lugar, este descubrimiento de la nada de las representaciones deja a la poeta no sólo sin punto de apoyo, sino y sobre todo, en una constante dinámica de dispersión que resta cualquier unidad y acuerdo en su indagación poética. Este continuo desalojo siempre empujará la dinámica de la búsqueda dentro del lenguaje hacia su propia sustracción, *tender pero sin llegar se hace necesario para no caer en la propia negación del intento.*

En segundo lugar, esta sustracción necesaria para llegar a la “noción pura” de la palabra requiere de la “muerte” no sólo de la memoria del lenguaje, sino del mismo ser que encara la búsqueda, es decir, necesita de la omisión de la poeta. Para que hable el ser de la palabra poética se hace imprescindible este borrarse del ser de la

poeta, que no hable su ser que es por la palabra sino que hable el ser de la palabra. Esta “muerte” de la poeta, que será el hilo conductor de la segunda parte de nuestro estudio, encierra una trampa, porque ¿cómo atender a este viaje hacia lo inicial sino a través de la reflexión?

Por último, esta búsqueda poética que encierra el regreso al instante primero, esta necesaria “muerte” de todo ser que ofusque el ser del lenguaje, y que supone el ingreso al espesor del lenguaje desde el lenguaje, está regulada por una dinámica que se sustrae a ella misma por la misma condición tautológica de la trampa que supone, la misma dinámica inconclusa y diferida de quien quiere agarrar una gota de mercurio. El ejercicio poético se desenvuelve, para la poeta, en un salto que siempre dilata el fin porque el ser del lenguaje siempre cambia y deriva. Para que esta búsqueda concluya es necesario poetizar silencio. Y es por esto que algunos críticos sostienen que “la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición” (Blanchot, *El libro que vendrá* 219). Esta será, como veremos, la tragedia poética de Pizarnik, y es en este punto donde se pone de manifiesto un primer inconveniente metodológico en nuestro análisis: ¿cómo ingresar al estudio de un ejercicio poético que siempre está en continua sustracción de sí mismo, cómo indagar en una búsqueda que se desanda, que se roba a sí misma, cómo entrar en un estudio desde una “perspectiva vertiginosa y resbaladiza donde toda verdad se pierde”, según sostiene Artaud?

La realización de un trabajo de investigación como este que nos proponemos involucra, por su mismo objeto, el ejercicio pleno de la indagación, que no procura tanto afirmar como atender y entrecruzar una ristra de problemas que se nos resisten por su misma condición. Nuestra clave metodológica es, en realidad, más que una



metodología precisa, un *tono* de cómo abordaremos este problema, y este tono lo dan Deleuze y Guattari en *Rizoma* y lo retoma Ángel Gabilondo en *Menos que palabras*.

Para Deleuze y Guattari, ingresar en el rizoma textual nos obliga a mantenernos en un *entre* porque éste no tiene ni principio ni fin, sino sólo ese estar entre, ese “inter-ser” que permite entrar y salir pero nunca comenzar o concluir. La lógica que instaura el rizoma es la de la conjunción sucesiva<sup>5</sup>.

Y dice Kafka en sus *Diarios*:

[. . .] todas las cosas que se me ocurren, no se me ocurren desde su raíz, sino sólo desde algún punto situado en una mitad. Que intente entonces alguien agarrarlas, que alguien intente coger una hierba y retenerla junto a sí, cuando esta hierba sólo crece desde la mitad del tallo para arriba (Kafka, *Diarios* 9).

Gabilondo, en “Aprender a nadar”, retoma esta posibilidad de conocer en el salto del “inter-ser”, y propone la cláusula metodológica que será fundamental para este estudio: hacer el trabajo en el hacer. Esta no es una afirmación elemental; por el contrario, cifra la necesidad de abordar un problema desde el movimiento que ese problema genera, de introducirse en su inmanencia, de analizar desde la oscuridad que el problema presenta. No obstante, aunque el trabajo sea en el movimiento, es necesario darle una dirección a esa dinámica, y esto lo advierte Deleuze: “no basta con decir: los conceptos se mueven. Es preciso construir conceptos capaces de

---

<sup>5</sup> “[. . .] pero el rizoma tiene como tejido la conjunción ‘y... y... y..’” (Deleuze y Guattari 56 y s.).

movimiento intelectual”<sup>6</sup>. Georges Bataille sostiene algo similar: es necesario encontrar palabras que nos hagan deslizar (citado en Derrida, *La escritura y la diferencia* 361). Gabilondo pone de relieve una diferencia crucial en este ejercicio de conocer: “el movimiento *en el* concepto es algo bien distinto del mero movimiento *de* los conceptos” (*Menos que palabras* 27). Una manera de poder movernos en los conceptos que configuran la poética de Alejandra Pizarnik será, precisamente, desmontar los conceptos ya establecidos. Esta práctica se hará necesariamente en transcurso. Por lo pronto, vamos a presentar los estudios críticos realizados sobre la obra de Alejandra Pizarnik para destapar los conceptos que vamos a dismantelar y aquellos que nos servirán de apoyatura en este *glissement*.

## II. LA LITERATURA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Al hablar de los procedimientos de control y limitación de los discursos, Michel Foucault, en *El orden del discurso*, habla de la función del comentario. No hace Foucault mayor hincapié en las consecuencias que trae que este segundo texto -el comentario- termine silenciando hasta tal punto al primero que se invierta el sentido de precedencia. Esto no sería, en realidad, nada demasiado inquietante si se ingresara con sentido lúdico a la dinámica intertextual, porque estas relaciones entre un texto primero y uno segundo siempre dejarían abierta la posibilidad de continuar hablando. Pero la cuestión se torna un poco más áspera cuando la inversión de este sentido de

---

<sup>6</sup> Deleuze citado en Gabilondo, *Menos que palabras* 27.

precedencia anquilosa no sólo al texto primero, sino la relación misma entre texto y comentario (Foucault, *El orden del discurso* 23). Así, se esclerosan los juegos de lectura y escritura, y se refuerzan los sentidos de lo veraz y lo falso en lo literario. Se abre la posibilidad de que la crítica literaria, como comentario de este texto primero que es la literatura, desatienda una lectura inmanente, hable desde el habla establecida, y termine por encarrilar un orden de sentido estricto, de cláusulas y verdades precisas e irrevocables. Puestas las verdades y autoridades sobre algo, ¿desde dónde decir lo diferente cuando se lee y se dice desde un eco estricto previo? La búsqueda de sentidos que encierra la intromisión en el estudio de un texto primero se transforma en una ratificación de lo establecido anteriormente. La tarea de análisis resulta delicada porque, en estas constantes que circulan desde los comentarios, mucho puede ser producto de una convención reiterada sin revisión, pero mucho también puede ser orientador. En el caso de una poeta como Alejandra Pizarnik, con una obra signada por una convulsionada búsqueda poética íntimamente ligada a una no menos agitada búsqueda ontológica, y que culmina con su temprana muerte en 1972, detectar los elementos que pueden condicionar la lectura de su obra resulta doblemente difícil porque su presunto suicidio se ha afianzado en la crítica que se ocupa de estudiarla como un potente elemento de cohesión muy difícil de controvertir. Esta cohesión queda, además, asentada por una inversión que opera en la gran mayoría de los estudios críticos posteriores a 1972: la obra de Pizarnik es leída *hacia atrás* como ratificación de la dramática muerte de la poeta, y no *hacia adelante*, tal como fue realizada. Se clausuran así numerosos campos de indagación sugeridos en el tanteo que supone todo ejercicio poético (y de análisis), y más el de Pizarnik, en donde una muy complicada e inestable búsqueda poética acompaña siempre a su

escritura. También ocurre que esta lectura crítica hacia atrás apuntala una confusión entre lo real y lo poético muy frecuente en los estudios sobre Pizarnik, confusión que, como veremos, destacan los analistas más sensibles a la obra de esta poeta como son Cristina Piña, Frank Graciano o Florinda Goldberg<sup>7</sup>.

La literatura crítica sobre la obra de Alejandra Pizarnik se puede organizar en dos grandes bloques: uno que va desde la publicación de *Árbol de Diana* en 1962 hasta el año de su muerte (1972); y otro que va desde 1972 hasta la actualidad. No hemos encontrado, hasta 1972, otra literatura crítica que no sea la conformada por notas bibliográficas de los cuatro poemarios publicados a partir de *Árbol de Diana: Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). Estas reseñas aparecieron en periódicos argentinos y revistas literarias (algunas de las cuales tuvieron a Pizarnik como colaboradora, por ejemplo, *La Nación*, *Sur* o *Cuadernos para la Libertad de la Cultura*), firmadas en su mayoría por personas del entorno de Pizarnik, tal el caso de Ivonne Bordelois, Enrique Molina, Enrique Pezzoni entre otros. A partir de 1972, y básicamente como consecuencia del presunto suicidio de Pizarnik, la producción de esta literatura crítica se incrementa considerablemente, sobre todo en determinados círculos académicos y literarios de Argentina y de Estados Unidos. Los problemas más evidentes que hemos detectado en este segundo grupo de literatura crítica son dos: por una parte, la crítica se enfrenta ahora a una obra concluida, razón que favorece la cristalización de ciertas constantes poéticas y temáticas de esta obra que comienzan a reiterarse en algunos

---

<sup>7</sup> Esta confusión se afianza a través de otros medios, por ejemplo, en el corto-documental sobre Pizarnik, "Vértigos o contemplación de algo que cae" (Buenos Aires, julio 1993), escrito y dirigido por Vanesa Ragone y Mariela Yeregui.

estudios sin revisión ni pertinencia; y, por otra, la excesiva imbricación de la biografía de Pizarnik en su obra, problema que analiza con detalle Cristina Piña en sus trabajos al precisar la conformación del mito “Pizarnik poeta maldita”. No obstante, frente a estos dos problemas, la intensificación en la producción de estudios críticos sobre Alejandra Pizarnik ha favorecido la proyección de esta poeta a ámbitos fuera de lo argentino, posibilitando así una lectura en relación con tradiciones literarias europeas, y ha abierto, aunque en muy escasa medida, su obra hacia otros escritos de esta autora considerados menores frente a su trabajo lírico como, por ejemplo, textos de *El deseo de la palabra* y de *Textos de Sombra y últimos poemas*, así como *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas*, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, fragmentos de su diario, alguna correspondencia y estudios críticos sobre diversos autores realizados por Pizarnik para distintas publicaciones.

Vamos, entonces, a comentar la bibliografía crítica que hemos encontrado sobre la obra de Alejandra Pizarnik, para poder así desglosar las líneas interpretativas que el trabajo de esta autora ha despertado.

#### A) LA LITERATURA CRÍTICA DESDE LA PUBLICACIÓN DE *ÁRBOL DE DIANA* (1962)

##### HASTA 1972

Dos reseñas destacan sobre *Árbol de Diana*, libro de poemas que Pizarnik escribió durante su estancia en París (1960-1964), y que marca para muchos el

comienzo de su madurez poética: las realizadas por Ivonne Bordelois (*Sur* 282: 1963) y por Enrique Molina (*Cuadernos para la Libertad de la Cultura* 90: 1964).

Ivonne Bordelois es una de las conocedoras más sensibles y atentas de la poética de Pizarnik. En su reseña sobre *Árbol de Diana*, Bordelois asimila el poetizar en este libro a una aventura de trazos místicos (habla de la “luminosidad en la tiniebla”, de la “noche explorada”). La posible cercanía de la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik con el camino místico hacia la trascendencia ha sido señalada por algunos estudiosos (por ejemplo, Graciela de Sola [Graciela Maturo], Anna Soncini, Cristina Piña), pero no ha merecido hasta el momento un análisis con detenimiento. En *Árbol de Diana*, Bordelois encuentra que la voz lírica se manifiesta en la “brevedad” del poema, y que es precisamente esta brevedad la que cifra la existencia de un momento privilegiado dentro de la creación poética donde la poeta accede a la “zona de silencio”. Llevar la palabra hacia el silencio -transferencia que tiene lugar en la noche- tiene como resultado la conducción de la poesía hacia un mundo de “maravilloso terror” donde la palabra pierde su carga referencial y se desliza hacia una instancia primaria, anterior incluso a la poesía misma. El efecto de esta labor es, para Bordelois, evidentemente sublime: angustia ante el desdoblamiento entre voz y palabra, entre memoria y ser; pero maravilla también ante esta “zambullida vertical” que introduce a la poeta en la exploración de lo primario. Esta tensión que rige el ejercicio poético queda también señalada, de un lado, por la brevedad de los poemas de este libro, que pulen la precisión referencial (“llama a cada cosa por su nombre”, dice Bordelois) y, de otro, por la exploración del universo nocturno que involucra esta tarea poética y que sume a la poesía en un ámbito de dilución de las certezas. Por último, Bordelois destaca que puede haber un vínculo entre Pizarnik y el surrealismo

en la utilización de espacios negativos y en ciertas visiones plásticas, pero insiste en que *Árbol de Diana* es un libro escrito “desde la soledad” y, si existe una relación, es sólo una coincidencia de “aventuras” poéticas.

Enrique Molina también asimila *Árbol de Diana* con un “viaje” que procura la revelación, pero no de la poesía en términos de sublimidad como sostiene Bordelois, sino de la poesía como “transmutación de la realidad inmediata” (89). Esta revelación cristaliza en la certeza de una “presencia” (89) que se manifiesta en una imagen poética, “fusión súbita del mundo y su secreto” (89). A diferencia de Ivonne Bordelois, la lectura que realiza Molina está evidentemente sugerida desde el telón de fondo del surrealismo (no en vano fue uno de los acólitos del movimiento en Argentina). No obstante, coincide en lo esencial con la lectura de orientación mística que propone Bordelois: la voluntad de llegar a aprehender lo oculto en lo aparente a través de la poesía, voluntad que conduce a Pizarnik a la búsqueda de ese *más allá* también en la palabra. Molina, como ya mencionamos, considera la “imagen” como lugar de manifestación de esta presencia que deriva de la revelación, y en esta lectura se acerca también al surrealismo, porque es precisamente en la imagen donde los surrealistas vieron la cristalización de ese proyecto de búsqueda del costado secreto de lo real. Por último, Enrique Molina hace también referencia a la brevedad de los poemas, cualidad que él considera, paradójicamente, dilatación del misterio poético.

En 1965 apareció publicada en *La Nación* la reseña de Ivonne Bordelois sobre *Los trabajos y las noches*, así como también se publicó la de Enrique Pezzoni en *Sur*. La nota de Bordelois sugiere que, en este libro, Pizarnik se aleja de la exploración

insistente del costado secreto de lo real para derivar hacia la indagación de lo oculto de la palabra, hacia la tensión que supone sustraer la palabra del hábito para conducirla hacia la zona de silencio, o las “zonas últimas” donde se difumina en una simple “vibración”, única posibilidad de dar con el “paraíso perdido”. La palabra poética ingresa, con “sostenido sufrimiento”, en la noche, donde pierde solidez y comienza a decir desde la imprecisión de lo onírico. Así, la palabra dicha desde el sueño es un signo en estado puro, desnudo de explicación, de interpretación, de referencia. La voz poética se despoja de sí cada vez más para poder alcanzar la zona última, lugar donde es posible la contemplación de lo invisible, donde la voz es silenciosa, donde cesa el principio de contradicción, instancia de dilución del yo, trayecto hacia la misteriosa unidad. Como veremos, esta “muerte” del principio de contradicción a través de la disolución del yo acerca a Pizarnik a las experiencias poéticas de los románticos, de los simbolistas y del surrealismo. Sin embargo, el sentido de trabajo que da el “sostenido sufrimiento” del ejercicio poético por conducir a la palabra a la zona ulterior y al mismo tiempo primaria, trasciende estas referencias y acerca a Pizarnik a las experiencias místicas de trascendencia. No obstante, Bordelois destaca lo que será persistente en la obra de Alejandra Pizarnik: nada se da en esta poética sin su complicación. Así, frente al despojamiento necesario para alcanzar la zona última, el amor se erige en aval de la palabra y en conjuro de lo incierto.

Enrique Pezzoni también sugiere que el amor es, en *Los trabajos y las noches*, una forma de rescate, de posible estabilidad (Pezzoni, como Molina, también habla de “una presencia”) para una poeta constantemente “exiliada”. El tema del poeta



como perpetuo exiliado porque “deja atrás el mundo” (102) y, al mismo tiempo, porque está en búsqueda continua de una morada, es uno de los posibles ejes estructurantes de la poética de Pizarnik, señalado tanto por la poeta como por la crítica. Desde esta perspectiva, la trayectoria poética de Pizarnik es un continuo peregrinar en busca de un cobijo donde encontrar serenidad, cobijo que pasa por diferentes identidades (lo pretérito, el amor, ella misma, el poema, la palabra, el silencio, la muerte, etc.). Para Pezzoni, en *Los trabajos y las noches* son dos las moradas que dan refugio a la poeta: el amor, que ya mencionamos, y la imagen. La imagen, dice Pezzoni, es “una forma de rescate para quien deja atrás el mundo” (103). Pero no se trata de una imagen que busca corresponder, representar una realidad que se ha abandonado, sino una imagen que es “creación de mundo” en tanto es revelación, revelación no de una trascendencia sino de “lo que se nos permite *ver*” (103). Existe otra morada para Pezzoni, y es el poema (“poema tierra-prometida”). Pero el poema se presenta como un refugio de orden diferente al amor y a la imagen, porque es dinámico y siempre nuevo. Es en este refugio del poema y, más puntualmente, en la brevedad de los poemas donde se da la “posibilidad plena de ser” de la poeta, donde encuentra la “*unio mystica*”, pero no con lo otro sino “con su propia soledad”. Pezzoni también destaca la existencia de dos ámbitos en el ejercicio poético de Pizarnik: “éste del cual huye el poeta en busca de sí, aquél donde se produce el encuentro” (102). La tensión que supone esta búsqueda de una liberación y de un refugio queda también sugerida al final del artículo: “sólo cabe un temor en el lector más adicto a sus versos: es el de que, cuando sea más intensa la visión lograda, la voz enmudezca” (104). También es interesante poner de relieve una errata de Pezzoni que, curiosamente, se repite en otra publicación muy posterior de este mismo artículo (*El texto y sus voces*.

Buenos Aires: Sudamericana, 1986). Al referirse por primera vez a este poemario de Pizarnik habla de *Los trabajos y los días* y no de *Los trabajos y las noches*. Sería interesante analizar si en este libro de Pizarnik opera también lo que César Aira denomina, refiriéndose al modo de escritura de Pizarnik, “inversiones” o reescrituras. Así, algunos textos de Pizarnik serían “inversiones” de textos de Lewis Carroll, de Antonio Porchia, de Lautréamont, de Valentine Penrose y, en este caso que nos ocupa, de Hesíodo.

Mención detallada merece también el estudio de Graciela de Sola, “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina”. En este estudio, que escapa a la mera reseña o nota bibliográfica, de Sola también hace referencia a *Los trabajos y las noches*, pero esta vez desde una consideración exclusivamente mística del texto: los poemas de Pizarnik están guiados por una búsqueda incesante (la constante “sed”), en la noche, de un tú absoluto. El amor, mezcla de ansiedad y tormento tal como lo es en la mística española, está orientado hacia el encuentro con una “presencia total en un puro acto de amor”, y la certidumbre de esta presencia se mide por su contrario, “la magnitud de la ausencia”. También de Sola reflexiona, como Pezzoni, acerca del riesgo que encierra esa búsqueda, tensión y alternancia de instantes de plenitud y vacío. Pero, para nuestro estudio, lo más interesante de destacar de este ensayo es que analiza de manera explícita el vínculo posible entre la poética de Pizarnik y la mística, y repasa también la probable relación de la poeta con el surrealismo “al que contiene y supera”. La conexión con la mística se concentra básicamente en la brevedad de los poemas de Pizarnik, concisión que señala los instantes fugaces de aprehensión de una totalidad trascendente. Esta dinámica está

asegurada, para de Sola, por un asombro cardinal que acompaña a Pizarnik, por su condición de inocencia esencial que torna todo siempre nuevo. La consecuencia poética de esta dinámica redundante en una anulación del nombrar como deixis temporal, espacial y conceptual, anulación que deriva en una semiosis ilimitada donde todo es signo que señala la pertenencia de cada cosa al todo y la comprensión de esta totalidad. Este tipo de concepción absoluta del mundo está asegurada por una mirada amorosa que, de una parte, es plenitud y confianza y, de otra, desasosiego y angustia. Esta tensión responde a la dinámica del “instante” inherente a la mística, secuencia infatigable de revelación y vacío. Aunque esta dinámica podría perfectamente referir el *modus operandi* del surrealismo, la diferencia estriba, para de Sola, en que Pizarnik supera “el inmanentismo puramente naturalista que se halla en la base del surrealismo” para llegar “a la intuición de una trascendencia”.

La reseña más relevante sobre *Extracción de la piedra de la locura* es la de Eduardo González Lanuza (*Sur* 319: 1969). González Lanuza destaca también la presencia, en este libro de Pizarnik, de una tensión entre el anhelo de búsqueda y el temor a quedar encerrada en la incertidumbre absoluta que conlleva esa búsqueda (la pérdida de las moradas). Este dilema, señala González Lanuza, comienza ya a cifrarse en el “desdoblamiento”, motivo recurrente y para algunos vertebrador en la poesía de Pizarnik. Poéticamente, esta tensión se traduce en un automatismo compositivo guiado por el azar, y en una “prolija búsqueda” que se concentra en breves y precisos aforismos al modo de Antonio Porchia. La tensión se resuelve en una “deliberada nebulosidad” donde lo parcial deviene totalidad, y en lo que González Lanuza entiende es el mayor logro poético de Pizarnik: su capacidad de revelación de lo hasta

entonces inadvertido. Otro motivo también importante que destaca este crítico y que, hasta el momento, no se había puesto de relieve, es el de “cantar con el cuerpo” (109). El cuerpo deviene el lugar de la experiencia poética, un lugar “inadjetivable” porque las experiencias del cuerpo, como las del sueño, son “solitarias e incomunicables”. Lo interesante de destacar es que, para González Lanuza, el cuerpo en Pizarnik no es un canal de apertura hacia lo otro, sino el sello de su íntima individualidad: “un alguien gestado en soledad en su ser corporal, para acabar abriéndose, pariéndose a sí misma”, 109).

La única reseña con la que hemos podido acertar sobre *El infierno musical* es la de Raúl Vera Ocampo, aparecida en *La Nación* el 5 de marzo de 1972. En esta breve nota bibliográfica, Vera Ocampo apunta el carácter íntimo de la poesía de Pizarnik. Sin embargo, esta intimidad que también es señalada en las reseñas anteriores está, en este libro, sumergida en la desolación y en el desasosiego. La tensión entre la angustia y la maravilla de la búsqueda poética que han señalado los críticos que hemos expuesto con anterioridad, parece quebrarse ahora en una “murmuración” de la voz poética. A diferencia de Milosz, Michaux o Lautréamont, dice Vera Ocampo, Pizarnik no logra, en *El infierno musical*, sostenerse en la incertidumbre de su búsqueda, en el “misterio permanente”, en el “interrogatorio vivo” donde el poetizar, a través de la palabra, sea la pasión que condensa el “vértigo de la existencia”. Este vértigo, según Vera Ocampo, es conjurado en la “lucidez demasiado armada, demasiado ‘escrita’” de los aforismos, y destaca como lo mejor del libro la primera parte titulada “Figuras de presentimiento”, donde la búsqueda se sostiene todavía por la “inquietud que encierra toda aparente forma”.

B) LA LITERATURA CRÍTICA DESDE 1972 HASTA EL PRESENTE

Después de la muerte de Alejandra Pizarnik el 25 de septiembre de 1972, se incrementa, como hemos mencionado, la producción crítica sobre su obra<sup>8</sup>. En un comienzo, esta crítica se apoya, en la base, en las reseñas que hemos destacado. Como también hemos dicho, la originalidad y calidad de estos trabajos es dispar, motivo por el cual sólo vamos a exponer los estudios más relevantes y, en caso de utilidad, los desaciertos más significativos.

El breve artículo de Marcelo Pichon Rivière, “Una Alicia en el país de lo ya visto”, inaugura una línea de literatura crítica en donde sus autores ponen de excesivo manifiesto el vínculo (amistoso por lo general) que los unía a Pizarnik, y subrayan el motivo de su suicidio como eje estructurador de su obra, acentuando así la dramática coherencia entre su poética y su biografía. Este tipo de literatura crítica también comienza a referirse a Pizarnik con determinadas fórmulas recurrentes extraídas de su poesía: “la niña desamparada”, “la pequeña sonámbula”, “la mendiga”, “la emigrante de sí”, etc. A esta crítica de tono laudatorio responde el ensayo de Juan-Jacobo Bajaría, *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*; la nota de Antonio Requeni, “El mismo final que Alfonsina”; y el ensayo de Bernardo Korembli, *Todas las que ella era*. También reverbera cierto tono encomiástico en “Alejandra Pizarnik:

---

<sup>8</sup> Una aclaración que resulta pertinente para la dirección que daremos a nuestro estudio: la muerte de Pizarnik se debió a una sobredosis de barbitúricos, pero no existen indicios de que fuera voluntaria. Un fallido intento de suicidio en 1971 refuerza la posibilidad de una muerte provocada. No obstante, la adicción de Pizarnik a los barbitúricos era, por esa fecha, ya muy prolongada, lo que puede sugerir que su muerte se debiera a una sobredosis accidental.

persona y poesía” de Alfredo Roggiano; en la nota de Antonio Beneyto, “Alejandra Pizarnik: ocultándose en el lenguaje”; en el artículo de Juan Gustavo Cobo Borda, “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula”; en las notas recientes de Jaime Parra, “Al amor de Alejandra Pizarnik” y de Enrique Vila-Matas, “La que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik” y, en general, en todos aquellos estudios en donde no existe una delimitación precisa entre la figura biográfica de Pizarnik y la poética.

El artículo de Juan Gustavo Cobo Borda, “Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula” destaca, al comenzar, la pasmosa coherencia que el suicidio otorga a la obra y vida de Pizarnik, y no deja, en algunos momentos de su ensayo, de reflexionar acerca de las “abominables” implicaciones éticas que existen entre el crimen y la belleza (63). Pero lo interesante de destacar de este breve ensayo es que su autor repasa, por primera vez dentro de la crítica, la poética de Pizarnik en una lectura diacrónica de corte evolutivo. Esta lectura vuelve a insistir sobre algunos de los rasgos peculiares que ya habían analizado Bordelois, de Sola, González Lanuza, Molina y Vera Ocampo: los instantes fugaces de revelación donde el yo se libera de su ser estricto y se derrama en una dimensión primordial y unitaria; la capacidad del poeta vidente para acceder a lo desconocido; la búsqueda del paraíso perdido; la brevedad del aforismo como forma poética para expresar los instantes fugaces de revelación; la tensión ontológica entre el júbilo ante la revelación y la angustia ante la dificultad de retorno a lo primordial, etc. Sin embargo, Cobo Borda examina, con cierta integridad evolutiva, estos motivos desde los diferentes ángulos de lectura que propone cada libro de Pizarnik. En *Árbol de Diana* la poeta habla desde su ser poeta, unión que se mantiene en *Los trabajos y las noches*. Es, para Cobo Borda, a partir de

*Extracción de la piedra de la locura* que Pizarnik comienza a disociar este vínculo, y la poesía se diluye como posibilidad de realización y cobijo. La inocencia de los dos libros anteriores se desintegra ahora en un sentimiento de culpa asegurado ya no por un movimiento ascendente de revelación, sino por uno de caída y degradación. La poeta pierde dominio, se abre la brecha entre su palabra y el poema, fisura que no logra cerrarse como consecuencia de una constante irradiación pautada por los desdoblamientos. La posibilidad de realización poética se desplaza al mismo poema, que demanda no sólo la ausencia de la poeta sino su misma transmutación en poema. Se mantiene la tensión señalada entre atracción y rechazo, pero comienza a primar la culpa frente a la inocencia, la desconfianza frente a la seguridad. Este drama poético se traslada al lenguaje de forma definitiva en *El infierno musical*: el lenguaje ya no otorga más ser sino que, por el contrario, lo sustrae, señalando así la esterilidad y la impotencia de no poder decir lo primordial, de no poder acceder a la zona última sino por la anulación definitiva de la palabra poética en el silencio y de la poeta en la muerte. Se trata de un fracaso poético.

Cobo Borda también analiza, aunque brevemente, los motivos recurrentes (o “emblemas”) que dan a la obra de Pizarnik una impronta característica: la muerte vinculada al silencio y a la palabra, la infancia como paraíso perdido en su doble sentido de promesa y orfandad, el desdoblamiento de voces líricas, el poeta como constante exiliado del mundo.

La consideración evolutiva de los cuatro poemarios de madurez de Alejandra Pizarnik, que va desde la realización poética en *Árbol de Diana* hasta el fracaso poético en *El infierno musical*, marca la dirección que tendrán los estudios críticos que analizan en integridad la obra de esta autora. Este tipo de lectura resulta altamente coherente,

en especial por la apoyatura que otorga la constante inclinación de Pizarnik hacia la estética de los malditos, aventura poética ésta que culmina necesariamente con la muerte metafórica o real del poeta. Creemos que esta misma coherencia difícil de rebatir ha fagocitado otro tipo de consideración más compleja, complicación dada precisamente por esa constante tensión o conflicto en el que se debate la poética de Pizarnik, poética que se define en la imprecisión de que cada cosa se diga con su “otro”<sup>9</sup>. Con frecuencia, esta dinámica puede referir un movimiento de reversos donde lo que *es* señala lo que *no es* y a la inversa. Pero otras veces, creemos, esta presencia siempre móvil de lo otro señala algo mucho más sutil y difícil de precisar: el arco que hay entre el ser y el no ser, la brecha que hay entre la cosa y su nombre; en definitiva, señala más el movimiento del “entre” que el reposo de lo que está en los extremos.

Los temas que resalta Cobo Borda, y algún otro, destaca Antonio Requeni en “El mismo final de Alfonsina”: la angustia de la existencia, la búsqueda de una verdad trascendente, la nostalgia por la inocencia perdida, el amor como exaltación y desilusión. También pone de manifiesto el vínculo estrecho entre la vida y obra de Pizarnik, y la conformación de una estética en solitario, aislada de cualquier grupo de vanguardia en Argentina. El mismo artículo, algo más detallado y extenso, se publica catorce años más tarde en la revista californiana *Alba de América* (IV: 1986).

---

<sup>9</sup> Dice Pizarnik en “Tangible ausencia”: “todo en mí se dice con su sombra y cada yo y cada objeto con su doble” (*Obras Completas* 207).



El carácter marginal, en este caso no de la estética de Pizarnik sino de su recepción, es subrayado por Cristina Peri Rossi en “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”. También Peri Rossi considera el suicidio de la poeta como el horizonte (ella habla de “augurio”) por el que discurre toda la poesía de Pizarnik: el suicidio es el contorno de negación permanente en esta obra, motivo que señala para Peri Rossi, en realidad, un temor extremo a la “esterilidad” poética (que en Pizarnik toma la forma del “silencio”). Destaca también como constantes de esta poética “la desconfianza acerca de las posibilidades de comunicación del lenguaje” (“tal vez -dice Peri Rossi- en aquello que fuera menos original”), el “temor a la locura” y el “presentimiento de muerte”. Por último, sólo señalar que Cristina Peri Rossi destaca que el suicidio “implica siempre una falta de humor” (588), humor “que vuelve ridículas las situaciones más angustiantes y [que] en definitiva nos sirve para suspenderlas o soportarlas” (588).

Hebe Campanella, en “La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros” analiza los rasgos generales de la poética de Alejandra Pizarnik junto a los de Olga Orozco, Nérida Salvador y Nelly Candegabe. En su ensayo no incorpora ninguna novedad a la crítica realizada hasta el momento, sólo retoma el motivo de la tensión entre la ausencia de posibilidad y el éxito en recuperar una inocencia perdida, así como también el tema del peregrinaje interior tendiente a superar la soledad del yo en una comunicación más amplia (de orden místico) con el mundo, comunicación que se da en breves instantes más por la contemplación de lo invisible que por el ejercicio de la palabra poética. Este peregrinaje tiene, para Campanella, un doble

objetivo: dar con una morada, una fijación, un centro, y poder comunicar la soledad del ser, dos formas de lucha para superar el desarraigo humano y la soledad.

El breve análisis sobre la asociación del suicidio de Pizarnik con su obra poética que realiza Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia* es preciso y claro. Sucre repasa este vínculo entre vida y poesía a través del motivo de la muerte (muerte como “obsesión” y “vocación”), pero invierte, por primera vez, la dirección de la tendencia recurrente de la crítica panegirista de insertar el suicidio de la poeta como elemento estructurador *a priori* de su poética: “No es -dice Sucre- el suicidio el que ilumina su obra, sino al revés” (319). Para Sucre, Pizarnik va “escribiendo” su muerte en sus poemas, y esta dinámica es la que otorga a sus poesías un carácter póstumo (“está escrita como si fuese el testimonio de lo ya vivido”). Esta idea la retomaremos en nuestro trabajo al asimilar este sentido póstumo de la poética de Pizarnik a una rutina temporal marcada por el futuro perfecto del indicativo. La necesidad de deslindar los alcances del suicidio real de la poeta y de su suicidio poético será retomada por Frank Graziano, Florinda Goldberg y Cristina Piña, esta última criticada precisamente por establecer esta distinción en “Un esquemático ensayo sobre Alejandra Pizarnik”, nota firmada por Sergio Darlin (*Zona Franca* 26: 1981).

El artículo de Alfredo Roggiano “Alejandra Pizarnik: persona y poesía” retoma los dos grandes temas que se instalan en la crítica a partir del presunto suicidio de Pizarnik: la relación estrecha entre vida y poesía, y la muerte. Muy escuetamente, Roggiano integra a Pizarnik en una línea de tradición que arranca con los románticos ingleses y alemanes, y pasa por los malditos franceses hasta llegar al

surrealismo, tendencias todas estas que han desintegrado, para Roggiano, la línea distintiva entre la vida real y el acto poético, y que han dejado, en términos de Levi-Strauss, lo “cocido” por lo “crudo”, es decir, que propugnaron una vuelta atrás para “recuperar la inocencia, el silencio, la página blanca mallarmeana, la sacralidad del desorden y de la materia en estado *nascendi*, anterior a la palabra dicha, al discurso, a la figuración que se fija en lo literario” (54). Confusamente Roggiano asocia la poesía de Pizarnik al imperativo ontológico de ser la única realidad posible: poesía como absoluto, tautología que abre una dimensión abisal ligada a la desintegración del sí mismo en la muerte. Si bien podemos inferir, a través de las lecturas que venimos exponiendo, el porqué de este mecanismo que liga a la poesía con la desintegración y con la muerte en un círculo tautológico, esta explicación, al parecer, no merece el detenimiento de Roggiano. Tampoco explica por qué esta relación sella el estrecho vínculo entre “persona y poesía”.

Dentro del campo literario argentino, Roggiano inscribe a Pizarnik en la generación del 60 (junto con María Elena Walsh, Francisco Urondo, Juan Gelman y Rodolfo Alonso), generación que abandona la visión surrealista del arte (aunque no de la realidad) y la del “invencionismo” de Raúl Gustavo Aguirre y Roberto Juarroz que había caído, según Roggiano, en la abstracción del puro juego intelectual. Esta incorporación generacional de Pizarnik es discutible, porque poetas como Urondo, Gelman o Alonso pregonan por esos años 60 una escritura poética de corte realista y muy detractora de los vanguardismos, rasgo que no define precisamente la lírica de Pizarnik en toda su trayectoria. La reacción contra el “invencionismo” que señala Roggiano también puede ser revisada, teniendo en cuenta que fue precisamente a través de este movimiento -que tenía como núcleo la revista *Poesía Buenos Aires* donde

Pizarnik publicó algunos de sus primeros poemas- que esta autora se introdujo en el conocimiento de las vanguardias y, en especial, del surrealismo.

En 1982, el Centro Editor de América Latina publica, en la Colección Capítulo, una antología breve de poemas de Pizarnik. Esta publicación repara, aunque sólo en parte, una necesidad denunciada por la crítica: la enorme dificultad en conseguir los textos de Pizarnik que, hasta esa fecha, no habían sido reeditados (a excepción de *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, reeditadas en Buenos Aires: Botella al Mar, 1976). Esta edición, más la aparición de textos inéditos de Pizarnik en *El deseo de la palabra* (Barcelona: Ocnos, 1975) y en *Textos de Sombra y últimos poemas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1982), una segunda publicación de poemas en el Centro Editor de América Latina en 1988 (con selección de Cristina Piña), la reedición de *Árbol de Diana* (Buenos Aires: Botella al Mar, 1988) comentada por Rodolfo Alonso en *Letras de Buenos Aires* (21: 1989) y, sobre todo, las primeras *Obras Completas. Poesía y prosa* publicadas por Corregidor en 1990 con notorias elisiones y enorme cantidad de erratas e imprecisiones denunciadas por Cristina Piña en “La palabra herida” (*La Gaceta de Tucumán*, 2 de junio de 1991) y por María Rosa Lojo en “Una voz detrás de las voces” (*La Nación*, 7 de julio de 1991), impulsa un incremento de los estudios críticos acerca de la obra de Alejandra Pizarnik, sobre todo fuera del ámbito nacional argentino<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> A estas ediciones hay que agregar las dos más importantes hasta la fecha: las *Obras Completas* publicadas por Corregidor (Colombia, 1994), edición preparada por Cristina Piña y que repara en enorme medida los errores de las *Obras Completas* anteriores; y la *Poesía (1955-1972)* publicada por Lumen (Barcelona, 2000), edición a cargo de Ana Becció y que incorpora numerosa cantidad de textos inéditos de Pizarnik. Quedan por publicar, también por Lumen, la prosa completa y los diarios de Pizarnik, volúmenes que no han aparecido hasta la fecha. En nuestro estudio vamos a utilizar,

La edición de 1982 de los poemas de Pizarnik publicados por el Centro Editor de América Latina está prologada por Alejandro Fontenla en un breve estudio que organiza, evolutivamente, la obra de Pizarnik en dos etapas. En esta agrupación está ausente el primer libro de Pizarnik, *La tierra más ajena* (1955), libro que la autora ya había eliminado de la compilación publicada en 1975 por Antonio Beneyto, *El deseo de la palabra*, y que, respetando este pretérito deseo, tampoco fue incluido en la edición preparada por Cristina Piña de las *Obras Completas* de 1994. Sólo ha aparecido reeditado en *Poesía (1955-1972)* (Barcelona: Lumen, 2000).

Tal como decíamos, Fontenla agrupa la obra poética de Pizarnik en dos grandes bloques: uno primero conformado por *La última inocencia*, *Las aventuras perdidas*, *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*; y uno segundo compuesto por *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*. La diferencia entre estos dos bloques en la producción de Pizarnik está signada por el tránsito desde la confianza en el hacer poético y por un extremo cuidado compositivo, hacia unos poemas en prosa de tono agitado y delirante, y por la certidumbre de fracaso en el hacer poético (fracaso que Fontenla cifra en la muerte, a tal punto que consigna que *El infierno musical* es “un libro póstumo escrito en vida”). La dirección en la trayectoria de esta poética es, para Fontenla, un derivar hacia la pérdida y la desintegración. En este sentido, este estudio reitera la dirección *negativa* de la poética de Pizarnik<sup>11</sup>. Alejandro Fontenla repasa también algunos temas que conforman el universo literario de Pizarnik sin sugerir ninguna nueva interpretación: la infancia como lugar de refugio, el amor como “centro movilizador permanente” y núcleo abarcador de todos los

---

mayormente, el volumen de *Obras Completas* compilado por Cristina Piña. Como las citas son numerosas, sólo nos referiremos a este libro como OC.

<sup>11</sup> Será uno de los propósitos fundamentales de nuestra investigación examinar si, efectivamente, esta desintegración es de orden negativo.

temas, la muerte como la gran seductora, el poetizar como “contrapartida de una voluntaria clausura vital”, la noche como lugar del poetizar, la duplicación del yo como consecuencia de la constante ausencia del otro. Señala también, al final del estudio, el carácter autárquico de su creación literaria, a excepción de una tenue vinculación con el surrealismo. No menciona otra obra de Pizarnik que no sean los poemarios referidos y, escuetamente, *La condesa sangrienta*, que define como “una suerte de biografía poemática en prosa” (VII).

El artículo aparecido en *Quimera* “Alejandra Pizarnik. Ocultándose en el lenguaje”, de Antonio Beneyto, poco agrega a lo ya expuesto. No obstante, hay en el artículo una afirmación controvertida en relación con lo analizado por otros estudiosos: Beneyto declara que Pizarnik utiliza el automatismo psíquico surrealista como método de escritura (24). Destaca la constante tensión en la que se debate la escritura de Pizarnik (“demonio y ángeles”, “música circense y silencio”, “amor y terror”) así como también algunos emblemas (espejos, jardín, bosque, viento, desgarradura, noche, silencio, etc.) y temas (el amor, el humor, el suicidio, la poesía) recurrentes en su lírica.

La escueta nota biográfica que abre la edición francesa de algunos de los poemas de Pizarnik (Alejandra Pizarnik. *Poèmes*. Paris: Nadir, 1983), y la introducción a estos textos realizada por Claude Couffon en 1982, son un indicio tácito de la polémica entre una literatura crítica de corte panegirista que antepone la muerte de la poeta a su poesía, y otra de rasgo inverso que accede a la relación entre vida y literatura en Pizarnik, desde su obra. Por su impecable reducción vamos a citarla en

su integridad:

ALEJANDRA PIZARNIK

Elle naquit en 1936 et mourut en 1972, à Buenos Aires.

Oeuvres poétiques:

- *La terre la plus étrangère* (1955)
- *La dernière innocence* (1956)
- *Les aventures perdues* (1958)
- *Arbre de Diane* (1962)
- *Les travaux et les nuits* (1965)
- *Extraction de la pierre de folie* (1968)
- *Noms et figures* (1969)
- *L'enfer musical* (1971)
- *Les petits chants* (1971)
- *Le désir et la parole* (anthologie, 1975)

El ensayo introductor a la compilación de textos de Pizarnik titulada *Semblanza*, “Una muerte en que vivir”, de Frank Graziano, reflexiona sobre los nexos y diferencias que es necesario establecer a la hora de asociar la instancia real, biográfica, de un autor, con su derrotero literario. Esta compilación realizada por Graziano, que aparece publicada en su primera edición en inglés, bajo el título *Alejandra Pizarnik. A profile* (Colorado: Logbridge/Rhodes, 1987), destapa por

primera vez fragmentos de los diarios de Pizarnik escritos entre 1960 y 1968<sup>12</sup>, abriendo así toda una posibilidad inédita de claves de lectura de su teoría poética.

Graziano comienza su estudio con una reflexión sobre el suicidio en la literatura para así entrar de lleno en el problema recurrente en la crítica literaria sobre la obra de Pizarnik: compulsar la semántica de los textos poéticos con hechos extratextuales a los que se refieren o podrían referirse. Para Graziano el error estriba en trasladar estrategias de lectura de obras de no ficción, necesitadas de constatación al modo “demanda de realidad”, a textos poéticos. Graziano señala que, efectivamente, en Pizarnik el tema de la muerte y, más en concreto, el del suicidio, ha conformado y definido su poética, precisamente por la cercanía de esta poeta con escritores que han vivido y escrito en torno al nexo entre creación y autodestrucción (10). Así, en una poética configurada en torno a la muerte, cuando ésta finalmente se alcanza se da la “milagrosa rareza” de quedar “autenticada” retrospectivamente:

Por virtud de lo que equivale a una tautología no reconocida en una confusión de perspectivas, la muerte insensata e impotente sufre una transformación y vuelve a entrar en el texto *como sentido* y *como poder* mientras al mismo tiempo la naturaleza dramática de la muerte de estos autores ofrece un contexto, una cámara hueca en que aumenta considerablemente la resonancia de sus textos (12).

Más adelante Graziano afirma que “la obra suicida de Pizarnik sólo puede

---

<sup>12</sup> Las entradas del diario fechadas en 1960 y 1961 fueron publicadas por primera vez por la misma Pizarnik en la revista colombiana *Mito* (39-40: 1962).



nombrar una muerte *literaria* y nunca una real” (12)<sup>13</sup>. Pizarnik, como persona, deviene un texto dentro de sus textos para teñir con su presencia los temas, las imágenes, los *tropos* de su obra (13). Además, señala Graziano, esta asimilación simplista diluye uno de los focos temáticos más complejos y conflictivos en la obra de Pizarnik, precisamente aquél que pone en tensión a “Pizarnik como persona” y a “Pizarnik como autora”, “particularmente en la configuración ‘vivir contra escribir’ y sus variaciones (ver contra decir, hacer o actuar contra nombrar, etc.)” (13). En su obra lírica, Pizarnik, a través de la escritura, desplaza lo inmediato a favor de la estética, suprimiendo no sólo el mundo concreto sino a sí misma, de ahí que su escritura estuviera dirigida “contra sí misma” (14). Pero, para Graziano, el derrotero poético de Pizarnik, una vez que llega a la desposesión, intenta retomar el camino en sentido inverso, es decir, desde la desposesión volver a recuperar la “vida inmediata” también con la poesía como medio. Este vaivén entre finalidades tan adversas hará que su intento fracase por designio y que en su poesía siempre reverbere el eco de este fracaso (15). La ruina está básicamente asegurada por la absorción de la voz poética por la poesía que la voz dice, suprimiendo así cualquier asidero y cualquier posibilidad de retorno a lo real. Este espacio constrictor del poema se define, para Graziano, por su abstracción: la voz lírica queda sepultada bajo el significante. Es, en la poética de Pizarnik, el silencio quien condensa la tensión entre vivir y escribir, hacer y decir, y sólo cuando el silencio se asocia a la muerte, la lógica de la aventura poética de Pizarnik se revela y permite “comprender la muerte de Pizarnik en relación con su obra” (20): cayendo en el lado negativo de su búsqueda poética,

---

<sup>13</sup> Esta misma confusión entre lo real y lo literario es la que analiza Cristina Piña, en “Alejandra Pizarnik: la extranjera”, al hablar de la conformación del mito “Pizarnik poeta maldita”.

Pizarnik realiza su “gran obra de arte”; un acto y texto. La poesía es “una muerte en que vivir” y la muerte, entonces, su realización más pura. Sólo así el suicidio real deviene poema, se constituye “como el texto que impone una reevaluación y una reinterpretación de todos los demás” (21).

Lida Aronne-Amestoy completa la interpretación de Frank Graziano en “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”. En la página 230 afirma que “hay que morir para nacer al cuerpo poético”, y en la página siguiente apunta la clave poética de Pizarnik en un axioma preciso: “para decir hay que no decir: preservar el enigma básico de la voz”. Esta paradoja de *no decir para decir* que, en el plano más abarcador de la poética de Pizarnik toma la forma de *morir para hacer poesía* y de *morir para ser*, será fundamental para nuestra investigación.

También en 1983 aparece en *Revista Iberoamericana* un artículo clave para la consideración de los vínculos posibles entre Pizarnik y el surrealismo: “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, de Francisco Lasarte. Este análisis toma como eje central las diferentes relaciones que el surrealismo y Pizarnik mantienen con la palabra y el discurso. Lasarte sostiene que, evidentemente, el onirismo de ciertas imágenes de Pizarnik así como la búsqueda de una experiencia poética trascendental, pueden acercarla al surrealismo, pero esta asimilación sólo es superficial. Tres razones sustanciales marcan la diferencia de fondo:

1) Pizarnik está en permanente incomodidad con su propio discurso poético, motivo que la sostiene siempre al borde del silencio y la nulidad, en tanto que el cuestionamiento surrealista del lenguaje es soslayado hacia otro lenguaje “más válido

y renovador”;

2) la liberación de los poderes alusivos del lenguaje a través del automatismo psíquico como método de escritura surrealista confronta con la necesidad de exactitud compositiva de Pizarnik;

3) por último, palabra y ser, para Pizarnik, están en constante separación, distancia esta que no concuerda con el automatismo surrealista, que destraba la norma lingüística de cohesión y coherencia a través de una liberación profunda del ser.

Para Lasarte, es precisamente esta relación conflictiva entre ser y palabra la que sustenta el conflicto poético de Pizarnik: la palabra no es, para ella, vehículo de exaltación e integración, sino de degradación y fragmentación (869). La palabra da cuenta de una separación infranqueable entre signo y referencia que anula la posibilidad de crear una realidad trascendente a través de la poesía. Así, la experiencia poética anhelada por Pizarnik, una experiencia “de índole erótico-mística” (871), se trunca en un vacío, una ausencia ontológica de lo real y del yo, una incomunicación total entre ser y nombre. Buscar, entonces, el origen, la instancia primera e inocente del lenguaje es, en realidad, la sumersión en la irrealidad, y el lenguaje no sólo ya no puede expresar su realidad, sino que va más allá conduciendo a Pizarnik hacia su muerte poética. La poeta cae en la “trampa lingüística”: “El lenguaje, sentido por la poeta como *irrealidad* y como *ausencia*, es a la vez atrozmente real, ya que ella no puede prescindir de las palabras sin perder su voz” (872). Para Lasarte, este conflicto redundante en el silencio, pero no en el sentido total y liberador que hubiese podido dar el éxtasis poético en Pizarnik, sino en su costado negativo, de fracaso y esterilidad. La poeta pierde, junto con la palabra poética, no sólo la posibilidad de creación sino de

protección y resguardo en la instancia inocente. Es en este fracaso, entonces, donde radica el vínculo de Pizarnik con el surrealismo: la poeta manifiesta que libera al poema para que “se escriba como quiera”. Pero esta liberación no responde a una aprehensión de lo oculto del ser y de la realidad, sino a la pérdida definitiva del dominio de la materia lingüística y, sobre todo, a la caída de la poeta en la sujeción del lenguaje. Lasarte sostiene al final de su estudio que Pizarnik siempre se ha debatido, en su obra, entre la sujeción y la liberación del lenguaje, pero a medida que crece el conflicto con la palabra poética como tema en sus poesías, va perdiendo el control del medio expresivo:

[. . .] para ella [. . .] escribir con ‘exactitud’ produciría la experiencia trascendente y haría del poema una *realidad* que no fuera meramente su materialidad textual. Esforzándose por obtener esa imposible fusión entre ser y palabra, Pizarnik termina creyendo en el fracaso de todo poema (876).

En 1987 Robert E. Di Antonio publica “On seeing things darkly in the poetry of Alejandra Pizarnik: confessional poetics or aesthetic metaphor?”, en la revista de la University of Northern Colorado, *Confluencia*. Di Antonio comienza su artículo denunciando la tendencia crítica (“desafortunada”) a considerar a Pizarnik bajo otros motivos ajenos a su originalidad y fuerza poética. Tres razones detecta Di Antonio para la preeminencia de esta línea crítica, y todas se relacionan con la reivindicación de las minorías: que Pizarnik fuese mujer, sus raíces judías y su suicidio. Para entrar en tema, Di Antonio denuncia la insuficiencia de la muerte como concepto axial en la poética de Pizarnik, y lo reemplaza por una “visión

oscura” que es, para el crítico, la expresión propia y conciente de su poética. Este sentido omnipresente de “amenaza” que merodea por el trabajo de Pizarnik no responde a una necesidad confesional sino a una metáfora estética paradigmática del momento de producción literaria de Pizarnik. Para Di Antonio, la búsqueda poética de Pizarnik, regulada por este “seeing things darkly”, es un “viaje agónico” hacia el propio descubrimiento, derrotero que culmina en una “revelación universal”, cuyo carácter abarcador abre una poética regulada por una fuerte primera persona, desde el estricto campo confesional a principios filosóficos universales. Este carácter trascendente de la poética de Pizarnik es, para Di Antonio, lo que justifica el ingreso a la lectura inmanente de su poética.

En 1990 *Cuadernos Hispanoamericanos* publica, en *Los Complementarios*, un número dedicado a Alejandra Pizarnik y a Violeta Parra. La sección sobre Alejandra Pizarnik está compuesta por dos ensayos y dos notas breves sobre la poeta: “La hija del insomnio” por Enrique Molina, “Itinerario de la palabra en el silencio” por Anna Soncini, “La palabra obscena” por Cristina Piña y “Alejandra Pizarnik” por Juan Malpartida.

Las notas de Molina y Malpartida son breves panegíricos que repasan algunos de los ejes temáticos de Pizarnik (Malpartida se centra, para el desarrollo de su nota, en el motivo del espejo, motivo que ningún crítico ha analizado con profundidad).

El agudo y sugerente estudio de Anna Soncini se centra en el silencio como tema axial en la poesía de Pizarnik. Es, para Soncini, el silencio el que permite conducir el tema de la muerte exclusivamente hacia el campo poético sin

contaminaciones no inmanentes. Destaca, entonces, una tensión de base en el sentido que asume el silencio en la poesía de Pizarnik: “es la condición al mismo tiempo temida y deseada” (7) porque agita a la poesía entre la anulación y la realización. Y es en este punto donde Soncini aporta un concepto crucial para definir la tensión constante en que se debate la poética de Pizarnik: el oxímoron. Para Soncini, el dilema poético de Pizarnik se reduce a un oxímoron sustancial: “decir el silencio”. Este oxímoron permite, por una parte, asociar la poesía de Pizarnik a una experiencia mística y, por otra, precisarla como una poética de fusión constante de elementos dispares, empezando por dos campos semánticos antitéticos como son los de “silencio” y “palabra”<sup>14</sup>. La existencia del silencio queda verificada, para Pizarnik, en la búsqueda de “la palabra más pura y cristalina” (8), altamente poética. Se trata, en definitiva, de llegar al silencio como promesa poética ulterior, proyección más lograda hacia lo Absoluto, hacia la esencialidad poética más pura y primaria, a través de un ejercicio sufrido del lenguaje. La noción de lenguaje como sufrimiento deriva precisamente de la imposibilidad de llegar al silencio poético sin la palabra, y en esta búsqueda también se condensa la coincidencia de los opuestos. El silencio se manifiesta, como el Absoluto en la experiencia mística, en instantes brevísimos e intermitentes, de ahí que el discurso poético se proponga

[. . .] una meta cuyo objeto es inasible: su verdad se vuelve presente en su fragilidad en cada poema, sin mostrarse su integridad y sin agotar la fuerza, diríamos inaugural, que contiene. Por ello, el logro total de esa meta aparece postergado de una composición a otra (8 y ss.).

---

<sup>14</sup> Soncini no llega a cuestionarse si Pizarnik procura resolver este oxímoron o lo vive en su tensión.

Poéticamente, esta búsqueda de la esencia, este “camino de perfección”, exige un continuo movimiento de negación (propio, por otro lado, de toda experiencia mística) que se mueve siempre “hacia atrás y hacia abajo”, y que involucra no sólo la negación de la palabra sino también del yo lírico y, presumiblemente, de la poesía. Se trata, entonces, de “dejarse decir por el silencio”, fórmula concomitante con el “camino de la negación espiritual” de San Juan de la Cruz: llegar a lo Absoluto (lo inaccesible e incognoscible) instalando el vacío dentro de sí, despojándose del sí-mismo. Soncini cierra su estudio con el fracaso de esta búsqueda poética trascendental a partir de *Extracción de la piedra de la locura* y de *El infierno musical*, fracaso que se sustenta básicamente en la negación del silencio. En un sistema poético construido en torno al oxímoron “decir el silencio”, esta negación supone la ineptitud absoluta de la palabra lírica para encarar la búsqueda que se había propuesto, la negación de la credibilidad del discurso poético y el enmudecimiento irreversible de la voz lírica.

El análisis que presenta Cristina Piña en “La palabra obscena” tiene el mérito de ser el primero en considerar textos no estudiados de Pizarnik (*La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*) y ponerlos en relación con su producción lírica. Sin embargo, a pesar de que anuncia que esta puesta en relación será integral, no cumple con detenimiento su propósito. También repasa en su análisis, con una atención que hasta el momento no se había dado, el vínculo entre Pizarnik y los malditos franceses (sobre todo Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé), Artaud y el surrealismo. Para su propuesta de lectura, Piña se apoya en el

concepto de “lo obsceno” que define como lo fuera de escena, lo oculto, lo irrepresentable, también lo siniestro y lo fatal. No queda, sin embargo, claro por qué lo obsceno funciona como una categoría que cifra la apertura hacia lo Absoluto a través de lo negativo (la muerte, lo prohibido, lo oculto, lo horrible, el crimen, el silencio). Tampoco es patente en el artículo la diferencia entre lo obsceno y lo erótico. La dificultad, entonces, de este ensayo estriba en esta imprecisión, porque justamente Piña se propone un estudio integral de la poesía y prosa de Pizarnik a través del eje estructurante de lo obsceno. No deja, sin embargo, de ser muy sugerente. Vamos, a pesar de esta dificultad expuesta, a intentar poner de relieve lo más destacable de este estudio. Piña comienza, en este ensayo, a analizar la conformación del mito “Pizarnik poeta maldita”, tema que retomará más extensamente en su conocida biografía sobre la autora y en “Alejandra Pizarnik. La extranjera”. La asociación con los malditos, en especial Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé, radica básicamente en el estrecho vínculo entre vida y poesía, y en la tendencia hacia un “absoluto literario” a través de una “ascesis invertida”, concepto clave cuyas características e implicaciones pueden inferirse pero que Piña no se detiene a analizar, salvo en las aseveraciones de que, en Rimbaud y Lautréamont, esta ascesis invertida se traduce en “la búsqueda del absoluto a través de la sexualidad impregnada de muerte, de sadismo y crimen, es decir, articulando lo prohibido, lo oculto, lo horrible” (21), y en Mallarmé como explotación del “verdadero *goce* del silencio -como muerte, como sentido absoluto- jugando con las palabras” (21). Así, Pizarnik se inscribiría en la línea de la tradición maldita por “la recusación de la dimensión religiosa y la apertura a lo obsceno” (22):



Rimbaud y Lautréamont, entonces, por abrir la escritura a lo obsceno; Mallarmé, en un sentido, por reprimir tanto la dimensión sexual y, en otro, por hacer explotar a tal punto lo simbólico a partir de los impulsos semióticos, que la sexualidad termina por erigirse en el misterio radical del texto. Ambas articulaciones aparecerán en la producción de Alejandra Pizarnik: la apertura a lo obsceno, en sus textos en prosa; la represión y la transgresión semiótica, en su poesía (22).

La afirmación de que lo obsceno sólo se manifiesta en los textos en prosa de Pizarnik, y que la transgresión semiótica sólo opera en su poesía, será motivo de revisión y análisis detallado en la lectura de Pizarnik que proponemos en nuestro trabajo. Piña se detiene, en los apartados V y VI de su trabajo, a analizar la presencia de lo obsceno en *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Sólo vamos a destacar que Piña subraya que lo obsceno en *La condesa sangrienta* suscita “una atmósfera de siniestra belleza” (27), en tanto que en *Los poseídos entre lilas* y en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* el “humor se apoya precisamente en la recurrencia a lo sexual y lo obsceno, por lo cual, lejos de producir gracia a causa de su desfachatez, generan una profunda angustia” (27). En este momento del trabajo no podemos repasar con detenimiento las implicaciones profundas que tiene la propuesta de lectura de Piña en la nuestra. Sólo vamos a destacar que, frente a la categoría de “lo obsceno”, estudiaremos la de “lo erótico”.

Cristina Piña publica en 1991 su conocido trabajo *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, libro reseñado por Analía Roffo en “También en los 90, una moral

desesperada” (*Clarín*, 26 de agosto de 1991). En este estudio, Piña profundiza lo analizado en su libro anterior (*La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1981) y se detiene con especial énfasis en el análisis de la conformación del mito “Pizarnik poeta maldita”. Piña integra de manera muy clara y congruente el desarrollo de la vida de la poeta con el de su producción literaria, sin por ello caer en las reiteradas identificaciones fáciles entre sujeto textual y sujeto biográfico. El estudio de Piña es de fundamental importancia para nuestra investigación porque otorga valiosa información acerca de las lecturas que constituyeron el referente literario de Pizarnik, clave imprescindible para la conformación del campo de tradición estética en el que se inscribe su poética. La perspectiva de análisis que sigue Piña en su libro es también de corte evolutivo. A través de los temas recurrentes, o “emblemas”, en la obra de Pizarnik, Piña analiza el trabajo poético de esta escritora y de su producción, y sugiere que el desarrollo poético de Pizarnik va desde la posibilidad y confianza en el hacer poético (*La última inocencia*, *Las aventuras perdidas*, *Árbol de Diana*, *Los trabajos y las noches*) hasta la falta de certezas, la pérdida del don poético y la nulidad en la escritura (*La condesa sangrienta*, *Extracción de la piedra de la locura*, *El infierno musical*, *Textos de Sombra y últimos poemas*, *Los poseídos entre lilas*, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*). En este ensayo también prima, como vemos, la directriz que tiende al fracaso como último punto extremo.

En 1990 el ensayo de Bernardo Ezequiel Koremblit, *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, fue galardonado con el primer premio en un concurso de ensayo sobre Alejandra Pizarnik convocado por la Fundación Argentina para la Poesía. El ensayo aparece publicado en 1991, en Buenos Aires, por Editorial

Corregidor. El texto de Korembliit poco aporta a lo hasta entonces dicho y estudiado acerca de la obra de Pizarnik, escasez que tampoco suple biográficamente<sup>15</sup>. Korembliit destaca como polos de la tensión en la que constantemente se ha debatido la obra (y él agrega “la vida”) de Pizarnik (“ángel y demonio”, “sima y cima”, “niña y adulta”, etc.) las categorías nietzscheanas de lo apolíneo y lo dionisiaco, pero remata este sugerente campo de asociaciones en un escueto párrafo: “una rica, profunda cadena de motivos originan la alteración de lo proceloso con lo apacible, lo lírico con lo inquisitivo, lo exagerado con lo graduado y medido” (27). Korembliit también pone de relieve algunas claves para rastrear “influencias” de determinados autores en Pizarnik, pero sólo resalta ciertos paralelismos sin profundizar en ellos. A favor de este trabajo podríamos decir que es un catálogo (y con esto queremos decir que se trata casi de una mera enumeración) de numerosos temas que articulan la obra poética de Pizarnik. Por último, Korembliit cita sólo dos apoyaturas críticas de tantas que, para la fecha, ya habían aparecido: la conocida entrevista de Martha Moia a Alejandra Pizarnik publicada por primera vez en el periódico *La Nación* el 11 de febrero de 1973, y un artículo de Arturo Álvarez Sosa, “Historia de la vida en la muerte y de la muerte en la vida”, aparecido en *La Gaceta de Tucumán* el 29 de octubre de 1972.

Rosa Brill, en “Extracción de la piedra de la locura. Introducción a la obra poética de Alejandra Pizarnik”, afirma que en la consideración conjunta de la poesía y prosa de Pizarnik se puede distinguir dos tendencias estilísticas: una definida por la

---

<sup>15</sup> Y esto a pesar de la ingente aparición de expresiones sibilinas al modo “lo que Alejandra Pizarnik era”, “lo que Alejandra Pizarnik hubiese escrito”, “lo que Alejandra Pizarnik quería expresar”, etc.

utilización precisa, coherente del lenguaje; otra marcada por la libertad expresiva y las transgresiones verbales (que, para Brill, la inscriben en la “mejor tradición surrealista”). Brill enumera “las notas comunes en la totalidad de su producción”: “las imágenes surrealistas, el humor sordo, certero, corrosivo e intelectual, así como el erotismo” (68). Repasa también la dicotomía “literatura/ vida” que asocia al dilema de Franz Kafka<sup>16</sup>, para resaltar que, en la evolución literaria de Pizarnik, la poeta llega a una oposición tajante entre literatura y vida: la literatura deviene muerte y la palabra su instrumento. Por último, Brill repasa en este breve ensayo el motivo del poetizar asociado al canto. Frente al lenguaje y a las palabras que señalan el fracaso poético y la muerte, para Brill el canto configura un emblema del paraíso original (69).

También en 1992 aparece en la revista de Arizona State University, *Chasqui*, un estudio de Carlota Caulfield donde analiza el vínculo, sobre todo a nivel imagen, entre Pizarnik y el surrealismo: “Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”. Caulfield apunta que, en los textos de Pizarnik de estos dos libros que analiza, “el acto de observar desplaza la lectura” (4) porque la página del poema deviene un espacio más pictórico que textual, donde la poeta despliega sus “paisajes interiores” al modo surrealista<sup>17</sup>. Sólo a través de esta asociación se puede entender la subsiguiente afirmación de Caulfield: la autora sostiene que esta preeminencia de la imagen por

---

<sup>16</sup> De esta cercanía da cuenta la misma Pizarnik en diversos testimonios. Sabemos por estos que era una constante y atenta lectora de los *Diarios* de Kafka. También, en entradas de su diario y en su correspondencia hay menciones explícitas a las lecturas de las *Cartas a Milena* y de *El proceso*.

<sup>17</sup> Esta afirmación de Caulfield podría responder en gran medida a una declaración de Pizarnik en *Antología consultada de la joven poesía argentina*, donde afirma que su modo de composición poética se asemeja a la labor del pintor: “En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel al muro y la *contemplo*, cambio palabras, suprimo versos.” (OC 367 y s.).

sobre el texto habilita un nuevo ordenamiento poético pautado sólo por el deseo, el sueño y la poesía (5) expresado en un discurso poético de abundante plasticidad. Más allá de que, efectivamente, el poder de la imagen en los textos de Pizarnik es esencial, esta afirmación de Caulfield destierra el conflicto entre un extremo cuidado compositivo y la liberación del lenguaje en el que siempre se debatió la poética de Pizarnik, incluso en libros aparentemente “descuidados” como son *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*. Caulfield sella la influencia del surrealismo en Pizarnik con la fusión del estado de sueño y vigilia, con el “onirismo de sus imágenes” y con la “búsqueda de una experiencia poética trascendental” (7), cláusulas que pueden muy bien ser surrealistas como también románticas, malditas, incluso místicas. Por último, Caulfield repasa alguno de los motivos recurrentes en Pizarnik como son el desdoblamiento, la locura, la música, el jardín, la muerte, pero sin integrarlos a su análisis previo, y clausura su ensayo con una afirmación discutible:

La visualización de las imágenes le permite a Alejandra Pizarnik en *EPL* e *IM* romper con las limitaciones del lenguaje y abrir su discurso poético a un nuevo sistema de signos que subordina lo discursivo a lo plástico (10).

En 1994 aparece publicado en Maryland el libro *Alejandra Pizarnik: “este espacio que somos”*, de Florinda Goldberg. El libro es reseñado por Alicia Llarena en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (43: 1996). La novedad del estudio de Goldberg reside en la articulación de la obra poética de Pizarnik desde su imaginario espacial. El análisis es de corte estructuralista. En “Introducción”, Florinda Goldberg destaca algunas de las características ya consolidadas de la obra de la poeta argentina (la

brevedad, la continuidad temática, la intensidad y compresión en sus poemas), así como también subraya que es el enfrentamiento del ser a los límites existenciales el tema fundamental (13). También afirma que no abundan los estudios competentes sobre la poeta, y que los análisis han privilegiado “la temática existencial (prescindiendo de o incorporando el referente biográfico), y su preocupación por el lenguaje” (16). Tal como sucede en el estudio de Anna Soncini, Goldberg sostiene que en la obra poética de Pizarnik subyace una tensión siempre contradictoria cifrada en el oxímoron y en la paradoja. Así, “el imaginario espacial de Alejandra Pizarnik se fundamenta en la antítesis *cerca-lejos* y en la distancia entre esos extremos” (19). Esta estructura básica de orden binario invade componentes espaciales y ontológicos según la siguiente correspondencia:

CERCA/ LEJOS

aquí/ allá

ahora/ pasado y futuro

yo-sujeto poético en su ser-en-sí/ yo-sujeto poético en su ser-con-  
otros.

Lo cercano es “lo no valioso” que se corresponde con la infelicidad, en tanto que lo lejano involucra la plenitud ontológica y existencial. La clave está en el mecanismo de unión de estos polos que se realiza por el “*deseo* de instaurar en el aquí las cualidades del allá” (19), y es la imposibilidad de anular esta distancia “la metáfora germinal de la frustración y la fatalidad” (19). El conflicto se condensa en tres puntos:

- la evocación de un espacio feliz en el pasado (más o menos lejano),  
oscilante entre la nostalgia y el anhelo de la recuperación mágica;
- inserción conflictiva del yo en el ámbito negativo de lo inmediato;
- el esfuerzo por abolir las distancias constitutivas del espacio inmediato y  
deteriorado y actualizar el espacio feliz; esfuerzo que oscila cognitiva y  
emocionalmente entre la esperanza, la frustración y el fatalismo, entre el  
deseo y la precariedad de sus logros (27).

A partir de este momento, Goldberg se detiene a analizar el imaginario espacial de Pizarnik integrándolo en su poética, yendo desde “el arquetipo del espacio feliz” al “lugar en donde todo sucede”, pasando por el “espacio fracturado”, el “espacio en que se mora”, el “espacio exterior”, el “espacio fracturado del yo”, el “lugar del amor”, y el “espacio textual”. Este recorrido que traza Goldberg culmina con una propuesta de lectura de la poética de Pizarnik vertebrada por la búsqueda de “centro”, núcleo estructurante de todo espacio y, al mismo tiempo, no-espacio en donde se puede “estar a salvo del espacio” (113). Esta paradoja que surge del análisis espacial de la poética de Pizarnik repite, como vemos, la paradoja del silencio que ya destacamos. Por último, sólo mencionar la extrema importancia informativa del listado bibliográfico acerca de la obra de Alejandra Pizarnik y de la literatura crítica sobre el tema que Goldberg aporta al final de su libro.

El análisis de Ana María Rodríguez Francia, “Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo”, aborda uno

de los temas escasamente estudiados en Pizarnik: la utilización del poema en prosa, forma poética que es definida por Rodríguez Francia como “la plasmación de la belleza (lo que está ‘bien hecho’ [. . .]), ligado a una pretensión de verdad” (124). Rodríguez Francia, en el apartado de su estudio que corresponde a Pizarnik y que titula “Alejandra Pizarnik o la destrucción del lenguaje”, repasa la influencia de los *Cantos de Maldoror* en la trayectoria poética de la poeta. Rodríguez Francia afirma que la poética de Pizarnik, tal como ocurre con la de Lautréamont, está impulsada por la búsqueda de una palabra “que pueda dar expresión justa al poema” (125), búsqueda descendente porque conduce a la negación de la subjetividad del poeta y al “silencio como pérdida irremediable” (125). El quehacer poético es un juego en donde el hombre, que se debate entre ser ángel y ser demonio, busca llegar al sitio (que Rodríguez Francia define como “infernál”) en donde la poesía sea más esencial, juego que puede exigir “continuar hasta la muerte” (125). En Pizarnik este dilema, que responde al juego de alternancia entre ángel y demonio de Lautréamont, cifra la dinámica “oscilación-fractura, crisis sin salida, aunque con cierto dejo de una esperanza de amor-palabra que finalmente, y, siguiendo el fatalismo que signa esa Poética, fracasa” (125 y ss.). Rodríguez Francia apoya su consideración de la poética de Pizarnik como “destrucción por la palabra” en diversos ejemplos de *Extracción de la piedra de la locura*, de *El infierno musical* y de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. En este último texto, la desintegración se da, para esta analista, por la manifestación de lo caótico, por la oscilación entre lo paródico y lo poético, y por la legalización de la *hybris* “como signo específico” (130). Esta “poética de la disolución” deja, sin embargo, un resquicio hacia cierta esperanza contradictoria:



[ . . . ] la lírica pizarnikiana [ . . . ] nos inclina a pensar que aún puede haber una salida. Entre tantas opciones y quizás desde toda muerte, es posible suponer que en ese fondo puedan hallarse los orígenes; y nos sea dado entender -desde allí- el devenir humano y su expresividad en orden a la poesía (130).

Este resquicio, en la conclusión final del trabajo de Rodríguez Francia, pierde ese probable vector liberador dado por el encuentro de lo primario por la vía negativa. Rodríguez Francia concluye que es el tránsito por la inseguridad de lo nocturno (como espacio del hacer y vivir lírico en Pizarnik) lo que impide expresar la vivencia poética, y es esta imposibilidad lo que habilita “la destrucción como categoría sustentadora” (138) de esta poética y el “vacío de la existencia”.

El artículo de Alexandra Fitts, “Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta* and the Lure of the Absolute”, es el único estudio detallado que hemos encontrado sobre este texto en prosa de Pizarnik. Aunque el ensayo tiene algunas imprecisiones biográficas, Fitts integra *La condesa sangrienta* a los temas recurrentes que estructuran la obra lírica de Pizarnik, tarea esta que repara, por primera vez, una ausencia reiterada en la literatura crítica sobre la obra de la poeta argentina. Fitts destaca como temas que encuentran su expresión en *La condesa sangrienta* y en la poesía de Pizarnik el conflicto entre las palabras y el silencio, el deseo de comunicarse directamente con el cuerpo, el sentido del doble o del reflejo, y el deseo sexual relacionado con la violencia y la muerte (25), y son precisamente estos temas los que analiza a lo largo de su estudio para lograr la integración que se propone.

También en 1998 aparecen en Argentina tres libros dedicados a la figura de Alejandra Pizarnik: *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, de Juan-Jacobo Bajarlía; *Alejandra Pizarnik*, de César Aira; y *Aportaciones para la extracción de la piedra de la locura: vida y obra de Alejandra Pizarnik*, de Gabriel Guibelalde.

El libro de Juan-Jacobo Bajarlía desmerece ampliamente no sólo la figura de Pizarnik, sino la suya como escritor y ensayista, y la del recuerdo que conserva de la poeta. Bajarlía fue un personaje de mucha importancia en los años de formación de Alejandra Pizarnik: fue quien la introdujo en ciertas lecturas que resultarían claves para el desarrollo de su poética y quien la acompañó en la corrección y publicación de sus dos primeros poemarios, *La tierra más ajena* y *La última inocencia*. Muy acertado hubiese sido que Bajarlía traspasara el plano anecdótico en estas cuestiones en vez de caer en los tópicos archisabidos del “mito Pizarnik” (su suicidio, su lesbianismo o bisexualidad, su adicción a los fármacos) y no adosara, con tono melifluido, episodios innecesarios de la historia que los vincula y que nada aportan a un conocimiento mayor de la biografía de Pizarnik<sup>18</sup>. Lo único que nos resulta de utilidad en los recuerdos de Bajarlía son las claves de lecturas que realizó Pizarnik en sus años de formación literaria, la publicación de dos poemas inéditos de la autora, y la revelación de que Pizarnik asistió muy poco y sin rutina al taller del pintor surrealista Batlle

---

<sup>18</sup> Por ejemplo, la “envidia” que despertaba Pizarnik en sus compañeras de universidad, o los anónimos que circulaban por la facultad acusando un posible romance entre el profesor Bajarlía y la alumna Pizarnik (37), o el acorralamiento de Pizarnik a Bajarlía con una propuesta marital al modo “ahora o nunca” (143), propuesta cuyo rechazo pone luctuoso fin a la historia, a la amistad, al recuerdo y al libro.

Planas. Este último acontecimiento, si confiamos en la memoria de Bajarlía<sup>19</sup>, revierte numerosas notas biográficas sobre Pizarnik que afirman que “estudió” pintura con Batlle Planas, hecho que ha reforzado en gran medida el posible vínculo de la poeta con el surrealismo.

El libro de César Aira compila cuatro conferencias sobre Alejandra Pizarnik que el autor dictó en mayo de 1996 en el Centro Cultural Ricardo Rojas (Argentina), conferencias que repasan posibles similitudes y diferencias de la poeta con el surrealismo. Estas conferencias fueron ampliadas con aspectos biográficos de Pizarnik y publicadas por Aira con idéntico título en Barcelona: Omega, 2001. El primer coloquio comienza denunciando la descompensada asociación entre la vida y la poesía de la autora: hay, para Aira, un uso

[...] habitual de algunas metáforas sentimentales para hablar de A.P. [...].

Lo cual no sería más que anecdótico si no apuntara, como siempre que se usa la metáfora, a una reificación, y como tal hace obstáculo a la visión del proceso. Reduce a un poeta a una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura, y clausura el proceso del que sale la poesía (9).

Para iniciar su estudio, Aira parte de una dialéctica inherente al arte entre proceso y resultado. El arte de tendencia clásica siempre ha cuidado lo segundo, en tanto que la vanguardia se ha concentrado en el proceso, y precisamente la “escritura automática” del surrealismo supone la consideración del proceso como resultado,

---

<sup>19</sup> Memoria un tanto sospechosa si tenemos en cuenta que, por ejemplo, por el hecho de ser un conocedor de Lautréamont, Enrique Pichon Rivière parece estar condenado en el recuerdo de Bajarlía a no hablar sino de Lautréamont.

conduciendo así el ejercicio creativo a un presente puro ya que nunca se hará pasado ni permitirá la contemplación de un resultado desde fuera. A este dilema entre proceso y resultado se suma, en Pizarnik, la bifurcación en dos direcciones ontológicas: la construcción de un yo-objeto poético, y otro yo-crítico que vigila la construcción y realización de este yo-objeto en el poema. Este yo-crítico cuida la realización de un “buen poema” y, a diferencia del surrealismo, el material poético “no viene del inconsciente sino de la conciencia crítica” (25). Para Aira, esta conciencia crítica, sobre todo a partir de *Árbol de Diana*, está guiada por el imperativo de “pureza” en el hacer. La pureza, traducida en la “brevedad”, es la condición necesaria para alcanzar “calidad” poética (24). La calidad se constituye, para este autor, en el elemento estructurador del “perfecto poema” que se consigue eliminando todo lo superfluo, conteniendo las diluciones y reconduciendo las repeticiones hacia el trabajo en torno al encuentro de lo esencial. Sin embargo, Aira advierte que subyace un peligro de base en esta tarea de carácter ascético, y es la consunción, porque una poesía que tiene a la brevedad como principio estructurante y que se construye en torno a fórmulas recurrentes, se colma de tabúes y discurre hacia un eventual agotamiento (39). El peligro también es ontológico porque, en la recurrencia y en las restricciones, la poesía puede ya no dirigirse hacia la palabra pura sino hacia la consunción (18). Así, al buscar la palabra perfecta, la poesía siempre es susceptible de alcanzar su anulación. Lo que aleja la poesía de Pizarnik de su eventual agotamiento es, para Aira, precisamente esta dislocación del sujeto poético que fluctúa entre el yo-temática-poética y el yo-crítico, el primero como “puro gesto de enunciación” (63) y el segundo como el que controla la “fijación de vértigos” (63): “la dislocación le servía [a Pizarnik] para quebrar el encierro de la metáfora” (70). Por

último, vamos a destacar un comentario acerca de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*: se trata, para este crítico, de un “experimento fracasado” de “novela”, que precisamente no resulta “buena” porque está escrita a base de “puras densidades” y, en Pizarnik, “la calidad [está] vinculada estructuralmente a la brevedad” (83).

El libro de Gabriel Guibelalde compila una conferencia que el autor pronunció en agosto de 1997 en el “Encuentro Argentino de Estudiantes de Psicología: Una mirada hacia fines de siglo”, celebrado en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Por su autor y por su recepción, el texto propone una lectura de la poética de Pizarnik desde el psicoanálisis. Esta línea de lectura de Pizarnik no es nueva; Cristina Piña acude, en algunos de sus trabajos, a una explicación de corte psicoanalítico; pero en el estudio de Guibelalde es la perspectiva psicoanalítica la única directriz de la lectura que realiza de Pizarnik.

Guibelalde comienza su análisis enunciando los temas que, según su criterio, organizan la poética de Pizarnik: el otro, la literatura, la piedra de la locura, la realidad, la sombra. Todos estos temas, aunque él no lo señala explícitamente, están integrados a lo largo de su ensayo en el conflicto vertebrador del universo poético de Pizarnik que él define en la relación entre el yo y el otro, foco de las tensiones y confusiones esenciales de Pizarnik. Esta dupla queda, además, referida en una malla de otras parejas que cifran el conflicto (8):

Ser / Ser-ahí

Sujeto / Objeto

Sujeto / Imagen de sí

yo [je] / yo [moi]

Sujeto / Significante

Interior / Exterior

Adentro / Afuera

Jaula / Pájaro

De mí / Barco

Acá / Ahí

A través, entonces, de estas duplas, Guibelalde analiza cada uno de los temas anunciados según un dilema de base en Pizarnik: la “incomodidad primordial” que conlleva el ser del otro y el ser para el otro (14 y ss.). Esta incomodidad sustancial de la poeta será la clave que de explicación a las tensiones continuas sobre las que se desenvolverá la creación de esta autora: los conflictos entre literatura y vida, entre su ser y su imagen, entre el yo y la realidad, entre el ser ahí y el ser aquí, entre el yo y su sombra. El juego que abren estas tensiones nunca es, para Guibelalde, monovalente ni unidireccional; por el contrario, se define por sus múltiples contradicciones y derivaciones, complicación alojada en las plurales funciones que asume la escritura en una autora como Pizarnik (la escritura como una forma de dar con el entendimiento de sí y del otro, como una vía de construcción de sí misma y de su mundo, pero también como tentativa de conjurar “los demonios” -la sombra, el ser-aquí, el otro, la realidad, etc.-, como una forma de devastación de la literatura), y en la dinámica siempre versátil y centrípeta de su búsqueda poética dada por la tendencia constante hacia el “ahí” (43). Esta consideración del ser-ahí y del ser-allá ya la había analizado Florinda Goldberg en su estudio, pero Guibelalde se extiende con más detalle en las implicaciones poéticas y metafísicas de este dilema.

Hasta aquí la revisión de los estudios críticos más relevantes sobre Pizarnik. Llegados a este punto, podemos decir que algo destaca en esta literatura crítica y es que conforma, en su totalidad, una estructura de interpretación cohesionada y coherente. Esta afinidad, que se da incluso a pesar de existir algunas propuestas encontradas dentro del campo de la crítica, está definida por el sentido que se otorga a la búsqueda poética en Pizarnik. Para empezar, toda su obra transita por un horizonte de negación. Esto es muy probable, como ya mencionamos, en una poética como la de Pizarnik siempre signada por el permanente desplazamiento hacia “lo otro”, y regulada por una tensión, tensión que la crítica destaca bajo diversos motivos<sup>20</sup>. Sin embargo, ese horizonte de negación se carga, en los estudios sobre Pizarnik, de una semántica perniciosa signada por la muerte, por la pérdida, por la ausencia, por el sufrimiento, por la esterilidad: la búsqueda poética, siempre trémula en Pizarnik por la presencia de un “temor” más que por la de un “deseo”, está, para la literatura crítica sobre su obra, signada por un fracaso cuyas formas ulteriores son la muerte y el silencio<sup>21</sup>. Este fracaso es paulatino y se da de forma evolutiva: todos coinciden en destacar que hay un cambio en la poética de Pizarnik a partir de *Extracción de la piedra de la locura*, cambio que supone la pérdida de la posibilidad de poetizar<sup>22</sup>. El esquema básico de esta evolución es el siguiente: Pizarnik pasa de la

---

<sup>20</sup> Para la crítica, la tensión, en Pizarnik, es binaria, y comprende duplas pertenecientes a diferentes planos de lectura, tales como serenidad/ intranquilidad, huida de sí/ encuentro, vocación de muerte/ temor a la muerte, creación/ destrucción, vida/ escritura, posesión/ desposesión, deseo de silencio/ temor al silencio, apolíneo/ dionisiaco, justeza expresiva/ libertad expresiva, yo/ otro, anhelo de búsqueda/ temor a la incertidumbre de la búsqueda, etc.

<sup>21</sup> Aquí se hace necesario apuntar que el silencio, en esta línea de interpretación regulada por el fracaso poético, no siempre se da como vacío. En efecto, muchas veces es precisamente el “exceso de ruido” de los textos posteriores a *Extracción de la piedra de la locura* lo que lo refiere, es decir, los textos no signados por el principio de “brevedad” (cualidad que, por cierto, toda la crítica destaca).

<sup>22</sup> La crítica asimila esta pérdida a una crisis. La crisis puede, presumiblemente, deberse a una imposibilidad de crear una realidad poética con la palabra, o a una imposibilidad de volver a la

confianza en el hacer poético (confianza en la posibilidad de aprehender lo oculto en lo aparente, de indagar en lo oculto del lenguaje, de limpiar a las palabras de referencias establecidas y llevarlas así a la zona ulterior del lenguaje, confianza en el encuentro de un centro, en el control del lenguaje y en el buen hacer poético), a la pérdida de confianza en el hacer poético (imposibilidad de utilizar el lenguaje, descontrol del material poético y de la voz poética, pérdida de centro, silencio poético y muerte poética y real). La tensión que define la poética de Pizarnik (tensión cuya expresión más lúcida, a nuestro criterio, reside en el “oxímoron” de Soncini) se resuelve, entonces, en la caída en el costado negativo de la coyuntura.

También en otros dos motivos coinciden los estudios críticos: en no integrar la obra literaria completa de Pizarnik<sup>23</sup>, y en destacar el carácter individual y solitario de su creación.

Ahora bien, la conformación de un panorama crítico tan consistente frente a un objeto de crítica definido por su inestabilidad y por el constante vaivén de cada certeza, estimula algunas suspicacias. Si, por ejemplo, la poética de Pizarnik se define por este discurrir persistente por su horizonte de negación, ¿por qué no llegar a postular la negación de la negación? Y si se trata de una búsqueda, ¿por qué tiene necesariamente que culminar y por qué esa culminación se asimila a un fracaso? ¿Por qué el “descontrol” lingüístico debe, frente al control cifrado en la “brevedad”, indicar incapacidad poética? ¿Por qué la tensión en que se debate Pizarnik debe resolverse? ¿Qué es lo que hace pensar que esta tensión se resuelve? ¿Por qué la

---

instancia real por haber quedado atrapada en la poética, o al ejercicio de una poética de la destrucción, o a la pérdida de centro (ser y palabra), etc.

<sup>23</sup> Sabemos que la existencia de una *Obra Completa* de Pizarnik es inexacta. Tal conclusión no existe porque muchos textos están perdidos o inéditos. Nosotros, al referirnos a la consideración completa de su obra, queremos indicar que no sólo hace referencia al trabajo lírico de Pizarnik.



pérdida del sujeto lírico y el silencio cifran un “fin”? Todas estas preguntas parecen indicar que hay una hendidura, o tal vez muchas, por donde todavía no se ha intentado leer la obra de Pizarnik, y si es que la literatura crítica conforma un horizonte de interpretación, entonces, en este trabajo, procuraremos interpretar a Pizarnik contra ella misma.

### III. UNA PROPUESTA DE LECTURA

*La poésie se rapporte à l'inconnu comme inconnu. L'inconnu ne sera pas révélé, mais indiqué. Maurice Blanchot*

Volvamos a los héroes míticos y, entre todos, a Narciso. Como vimos en el prólogo, Narciso está definido por un conflicto, por una tensión entre la concentración y la deriva, entre la posesión y la desposesión. Hay, en Narciso, algo como una sobreimpresión contradictoria que puede exceder la lógica, una oposición si es que procuramos dejar reposar a Narciso de este *entre* en el que se sostiene su contrapuesta figura. Pero si nos quedamos en el *salto* junto con Narciso, percibiremos que él es esta realidad y también esta otra, sin que exista una elección, siquiera una coincidencia de opuestos, salvo en el marco que encierra la misma figura del héroe. Narciso rompe el principio de no contradicción porque es posible que él sea y no sea al mismo tiempo y bajo el mismo respecto<sup>24</sup>. Este es el motivo por el cual Narciso

---

<sup>24</sup> Se trata de una inversión del principio de contradicción tanto en su aspecto ontológico como lógico. Ferrater Mora, en *Diccionario de Filosofía*, establece de esta manera estos principios: “Es

resulta una referencia de suma utilidad en el comienzo de este estudio, ya que concentra en su figura la misma tensión que define la indagación poética de Alejandra Pizarnik. En efecto, creemos que la poética de Pizarnik está siempre sujeta a una búsqueda en dos niveles, poético y ontológico, y que la dinámica de esta indagación doble y complementaria está regulada por la tensión que concentra esta sobreimpresión de contrarios que define la figura de Narciso. Resulta, entonces, consustancial y no accidental a la búsqueda poética de Pizarnik seguir una dirección al menos doble. Entendemos que esta variabilidad entre dos opciones, a nivel tanto poético como ontológico, no es índice de una práctica poética signada por el fracaso, sino de un ejercicio poético extremo que recorre y reconoce, a través de la tensión en que se sostiene, los límites de su realización posible. Con objeto de demostrar esta hipótesis, vamos, primero, a integrar al análisis los textos siempre desalojados de Pizarnik, ya que entendemos que una lectura de su obra lírica en integridad con estos textos puede abrir una nueva dimensión significativa de la poética de esta autora. En segundo término, nos proponemos considerar a Pizarnik como lectora, lo que nos permitirá incorporar a su poética un campo de referencias literarias de fundamental importancia para comprender cómo concibió Pizarnik el fenómeno de creación literaria y la relación que existe entre literatura y ser.

Por último, el trabajo tendrá una organización binaria: en una primera parte, analizaremos la poética de Pizarnik desde los principios de concentración y posesión de una identidad ontológica y poética; en la segunda, desmontaremos esta lectura revelando su probable reverso merced a una poética sujeta a los principios de

---

imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo y bajo el mismo respecto". Lógicamente, se lo enuncia como "No a la vez *p* y no *p*" (683).

diferencia y despojamiento de la identidad en la alteridad.



PRIMERA PARTE



Recuperamos la primera premisa de nuestra hipótesis de trabajo: la poética de Alejandra Pizarnik no responde a una directriz estable y única sino a una tensión regulada por una sobreimpresión de contrarios. En esta sobreimpresión, el prefijo “sobre” no destaca ningún sentido de precedencia sino que coloca el ejercicio poético de Pizarnik en un espacio definido sólo por un movimiento entre, al menos, dos opciones posibles cuyas características, de momento, no podemos precisar. La dinámica de este ejercicio está regulada por el movimiento de una búsqueda que tiene lugar en dos planos, uno ontológico y otro poético. Es objeto de este trabajo comprender y explicar el sentido que esta búsqueda asume, la dirección que sigue y su probable desarrollo. No obstante, en este punto podemos arriesgar dos evidencias:

1) si la poética de Pizarnik se nos presenta a la lectura como una sobreimpresión de contrarios es porque existe una tensión, o un conflicto, que no resuelve su poética en una opción única. Esta tensión, como vimos, ha sido puesta de relieve por la crítica, aunque no la posibilidad de que sea constitutiva y no accidental.

2) Si la poética de Pizarnik se configura en un contrapunto de opciones en conflicto es porque existen al menos dos posibles direcciones o sentidos en esa poética.

La figura de Narciso nos es de utilidad para proponer, *a priori*, como modos poéticos en tensión, una poética pautada por la concentración y la posesión de una identidad ontológica y poética, y otra regulada por la derivación y el despojamiento. En esta parte del trabajo vamos a analizar la primera.





POÉTICA DE LO MISMO



*En el fondo, para contradecirse es necesario  
que las entidades actúen en la misma zona  
del ser. Gaston Bachelard*

La existencia, sostiene André Breton al final del primer *Manifeste du surréalisme*, está en otra parte. Esta categórica afirmación señala un desplazamiento necesario, un viaje desde lo propio hacia lo ajeno ya anunciado en la angustia existencial de Rimbaud: “nosotros no estamos en el mundo”. Rimbaud, y el surrealismo poco después, comparten la misma voluntad metafísica y poética de trascender los contornos de lo real de acuerdo a una razón profunda puesta por la evidencia de una *vraie vie absente*. Esta dramática certeza, esta íntima intranquilidad, es la que no pone fin al nomadismo y permanentemente desplaza al ser fuera de sí. Así, en una de sus facetas, el surrealismo es un prolongado ejercicio de errancia a través del sueño, de la infancia, del automatismo psíquico; Rimbaud, por su parte, precisa esta búsqueda, en *Lettres du voyant*, a través del desarreglo de los sentidos. No obstante, el encuentro de la “verdadera vida” es incierto, tal vez incluso imposible, porque la búsqueda de la verdadera vida ausente acontece desde el mundo. Dice Pizarnik: “He aquí lo difícil: caminar por las calles y señalar el cielo o la tierra” (OC 40). Buscar lo que no está en el mundo desde el mundo es el complicado punto impregnado de tensiones donde la poética se aproxima a la metafísica casi hasta la atadura<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Emmanuel Levinas, en *Totalidad e infinito*, define la metafísica como un movimiento desde lo Mismo hacia lo Otro (desde lo propio hacia lo extraño) coincidiendo con la premisa del surrealismo y de Rimbaud, es decir, la convicción de que la verdadera vida está ausente (57). Esta aproximación de la

La poesía de Alejandra Pizarnik refleja en toda su extensión una dramática intranquilidad tanto poética como metafísica. Esta agitación se refleja en un intrincado juego de anhelos y reproches que, en la base, responde al inmenso dilema de buscar lo Otro desde lo Mismo. Esta dirección de la búsqueda, vimos, era destacada por la literatura crítica sobre la obra de Pizarnik. Sin embargo, existe un repliegue en Pizarnik que torna a complicar lo complicado, y es que la búsqueda vuelve hacia sí misma para que lo Otro también procure lo Mismo. El movimiento de esta búsqueda metafísica y, más precisamente, ontológica, que cada vez más y de manera progresiva irá acoplándose con la poética en la escritura de Pizarnik, está definido por un tránsito continuo de ida y retorno incesantes. Y es esta dinámica reflexiva, como veremos en esta primera parte del trabajo, lo que asegura el ser y la palabra de esta poeta.

En la base, entendemos que el dilema en que Pizarnik se debate, tanto en el plano ontológico como poético, responde a una relación conflictiva entre lo Mismo y lo Otro. Entendemos por “lo Mismo” la categoría ontológica que afirma la igualdad de algo o alguien consigo mismo, unidad *de lo que es* consigo, singularidad, conveniencia de cada ser consigo mismo. Lo Mismo afirma la mismidad del ser, que el ser sea lo mismo respecto de sí mismo, que sea idéntico a sí, igualdad íntima donde se funda el principio de identidad. Dice Gabilondo en *La vuelta del otro*, que “la fórmula de la identidad [. . .] viene a ser el problema de la unidad de la identidad y la

---

poética a la metafísica no es casual en la poesía: en “Cinco poetas jóvenes argentinos”, Pizarnik afirma que “la verdadera poesía es siempre metafísica” (31).

cuestión de lo Mismo” (23). Lo Mismo, entonces, por ser idéntico a sí, no reconoce contradicción alguna porque no puede ser “*simultáneamente* [. . .] otra cosa” (Gabilondo, *La vuelta del otro* 73) y, por esto, afirma su carácter “verdadero”. La “cuestión de lo Mismo” abarca, como veremos a lo largo del trabajo, también la cuestión de la presencia, de la certeza y de la realidad<sup>26</sup>.

En su condición única, singular e idéntica, lo Mismo se opone a lo Otro. Entendemos “lo Otro” como lo que altera la mismidad del Mismo, lo que puede transformar sus cualidades y hacer del Mismo algo diferente. Lo Otro, entonces, despoja de identidad al Mismo y a sus formas, los transforma y los hace ser otros de sí (frente a la presencia, la ausencia y la desposesión; frente a la certeza, la variabilidad y la duda; frente a la realidad, la irrealidad y sus formas -la locura, la fantasía, el sueño, la poesía, etc.-). Lo Otro funda la alteridad y la diferencia respecto del orden de lo Mismo, pone la contradicción como “lo diferente” de la unidad, muda los valores centrados en la identidad, hace ser de otra manera: donde lo Mismo afirma lo que es, lo Otro atiende lo que no es. Entonces, lo Mismo como posesión y concentración de una singularidad e identidad, en oposición a lo Otro entendido como alteridad y diferencia que despoja de una identidad rotunda a lo Mismo y quiebra con su presencia sus estructuras idénticas. En el caso de Pizarnik, la relación entre lo Mismo

---

<sup>26</sup> Este es un problema sumamente intrincado y fecundo que ha ocupado y ocupa a la filosofía, complejidad que no es objeto de este trabajo y que, por este motivo, padece aquí una no merecida simplificación. Por ejemplo, ¿cómo afirmar que lo Mismo rehuye la contradicción si ya Heráclito pensaba el *pólemos* como lo que genera lo que es, si afirmaba que todo se genera por la vía del contraste en el mismo y único ser? (ver, por ejemplo, “Presocráticos y Sócrates” en Arturo García Estrada, *Introducción a la filosofía*)

y lo Otro se da, como anunciamos, de manera muy conflictiva. Creemos que este conflicto tiene lugar en lo que proponemos como “dinámica especular”<sup>27</sup>.

El espejo es un espacio de transferencia. Existe entre él y lo que refleja un movimiento de ida y retorno, una escisión en la coincidencia de lo Mismo consigo. “Especular” originalmente designaba la tarea de observar el cielo con ayuda de un espejo, el tránsito mágico de los astros hasta la tierra y a la inversa. El reflejo permite que lo que *es* lejos se acerque tanto que incluso llegue a ocluir la distancia que supone la transferencia. El reflejo escinde y confunde, y el espejo es el lugar donde ese divorcio de formas se agita. El espejo es disociación: lo Mismo llega hasta sí y se descubre Otro en la mirada. Pero también lo Otro proyecta identidad a lo Mismo desde el reflejo, y esta doble dirección que instala el espejo habilita su semántica contradictoria: lo Mismo es lo Otro en su reflejo y lo Otro muestra la mismidad del Mismo. Así, el espejo es tránsito hacia los contrarios de acuerdo a una inversión continua de lo que aparece. En efecto, a la capacidad de transferencia que condensa el espejo se suma la de invertir la imagen de lo que se refleja. Esta inversión inaugura dos posibilidades funcionales: el espejo como forma de amor, tal como lo concibe Breton, donde el reenvío de reflejos de lo Mismo y lo Otro cifra la relación de los amantes al contemplarse cada uno en el otro; y el espejo como espacio de contradicción lógica al modo de Lewis Carroll en *Through the Looking-Glass*, donde se invierten en una realidad-otra las coordenadas metafísicas, gramaticales, espaciales y temporales evidentes.

---

<sup>27</sup> También nos referiremos a esta dinámica especular como “dinámica reflexiva” o “dinámica dialógica”.

Hemos visto que, en los estudios críticos sobre Pizarnik, este tránsito de al menos dos posibilidades ontológicas (en este caso, lo Mismo y lo Otro) ha sido referido como una poética estructurada en torno al motivo del doble. Sin duda, esta zona de transferencia e inversión donde proponemos se desenvuelve la escritura de Pizarnik puede sugerir que el reflejo permite que el ser sea lo Otro y lo Otro sea el ser. Pero quisiéramos resaltar aquí un matiz en relación a este tema, y es que una poética del doble puede no preservar la contradicción en la que sostenemos se debate la escritura de esta poeta. Recordemos que las historias de dobles suelen resolverse con la muerte real o metafórica del original (Melchior-Bonnet 269; Rosset 77 y ss.). La poética del doble está muy fuertemente apoyada en el idealismo platónico y no puede desvincularse de un sentido de precedencia dado por la teoría de la reminiscencia. Por el contrario, la dinámica especular está sujeta a un rebote de reflejos constante sustentado en la transferencia y en la inversión, que no llega a proponer de manera definitiva que lo Otro sea el original y el original lo Otro, ni permite una sustitución de mundos o una opción definitiva, sino que va y viene de una a otra posibilidad haciendo que lo Mismo sea lo Otro y sea también lo Mismo y a la inversa.

Esta dinámica del reflejo que, entendemos, puede sernos de utilidad para comprender y explicar cómo se conforma la poética de Pizarnik, asume diversas formas dentro de un campo de conflicto que nunca escapa del ser de la poeta y de su palabra. En la base, responde a lo que Mijail Bajtín denomina, en *La poétique de Dostoievski*, “dialogismo”, es decir, una afirmación del yo del otro donde lo Mismo hace de lo Otro no un objeto sino otro sujeto (39). El punto clave, en esta primera parte del trabajo, es discernir si la oposición dialógica entre lo Mismo y lo Otro se

resuelve en la poética de Pizarnik o si, por el contrario, la dinámica especular propone una escritura de lo contradictorio.



## CAPÍTULO I

### ACERCA DEL SER: ONTOLOGÍA DE LA POETA

Dijimos, entonces, que existe un conflicto que conforma y regula la poética de Alejandra Pizarnik, y que se alimenta de una tensión entre lo Mismo y lo Otro. Comprender cómo es y cómo se da esa tensión es el objeto de la primera parte de este trabajo que hemos dado en titular “Poética de lo Mismo”. Para comenzar, vamos a analizar en este primer capítulo las formas de ser que asumen lo Mismo y lo Otro, cómo son, cómo se relacionan entre sí y por qué, y qué significa cada una en el universo semántico de Pizarnik.

“Y yo sola con mis voces, y tú tanto estás del otro lado que te confundo conmigo” (“Endechas” en OC 167). Este breve verso de *El infierno musical* tiene la forma de un diálogo: existe un yo que habla y dice su enunciado a un tú necesariamente designado por yo, y que sólo existe en el interior de la situación discursiva puesta por yo. Dentro de lo que es la gramática de los pronombres, al decir yo el sujeto que enuncia habla de sí a otro ser-ahí que existe merced a la designación de este *ego* eficaz. Aquí, yo se propone como clave de subjetividad y

tamiz de la realidad que propone el verso aunque, como sostiene Emile Benveniste en *Problemas de lingüística general*<sup>28</sup>, yo y tú son, en la situación del diálogo, reversibles. Así, yo refiere “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo” (Benveniste 173), en tanto que tú designa “el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *tú*” (Benveniste 173); pero lo que yo define como tú puede invertirse a yo en la situación de diálogo, y yo devenir tú. La primera persona concentra la autoridad, en su enunciación, de definir la deixis, ya que ésta es contemporánea a la enunciación, por lo que al decir yo la primera persona pone el *aquí* y el *ahora* en la instancia de discurso que su enunciación inaugura.

Desde su primer libro no publicado en las *Obras Completas*, *La tierra más ajena*, Pizamik conforma su poesía en torno a una disposición dialógica sustentada en cuatro modos discursivos: la invocación, el sermón, el homenaje y el reproche. En la invocación, el sí mismo llama al otro apelando una comunión (“Del comate de las palabras ocúltame / y apaga el furor de mi cuerpo elemental”, OC 92). En este sentido, supone una ausencia del sí mismo de yo en el otro. La invocación tiene su inverso en el reproche, donde el yo repele al otro y se concentra en la mismidad de ser en sí mismo (“La noche soy y hemos perdido. / Así hablo yo, cobardes / La noche ha caído y ya se ha pensado en todo”, OC 255). En el sermón, es el otro el que reprende al sí mismo (“Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo

---

<sup>28</sup> “La naturaleza de los pronombres” y “De la subjetividad en el lenguaje” en *Problemas de lingüística general*.

predije [. . .]”, OC 139), y su inverso es el homenaje, donde el yo se consagra al otro (“si yo me atrevo / a mirar y a decir / es por su sombra / unida tan suave / a mi nombre [. . .]”, OC 99). La doble dirección que siguen las cuatro maneras discursivas que utiliza Pizarnik no permite agotar la combinación dialógica en la gramática de los pronombres. Esta dificultad ya se advierte en el verso de “Endechas” que citamos: a pesar de existir una relación de diálogo entre yo y tú, la singularidad de yo se muestra matizada por una pluralidad incierta dada por las “voces”, y el ser-ahí de tú se enreda en una alteridad engañosa (por reflexiva) dada en el “conmigo”.

Hay, todavía, un escalón más en la complicación que supone la trama dialógica que propone Pizarnik:

[. . .] algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa  
dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo,  
indeciblemente distinta de ella (“Piedra fundamental” en OC 152).

En este punto inicial del análisis, el sentido de este verso constituye un auténtico enigma. Sin embargo, más allá de su carácter sibilino, lo que nos interesa destacar es la aparición, dentro de la dinámica dialógica que ya señalábamos en el verso anterior, de la tercera persona pronominal. La tercera persona condensa una serie de acotaciones problemáticas<sup>29</sup>. Para comenzar, no es homogénea con la primera y segunda personas porque puede existir fuera de la relación dialógica por la que yo y tú se especifican; los gramáticos árabes la designaban como “el que está ausente”. Además, la tercera persona concentra la capacidad de ser la única forma

---

<sup>29</sup> Seguimos los capítulos citados de Benveniste.

pronominal por la que una cosa puede ser predicada, lo que más o menos viene a decir que expresa tanto una persona como una no-persona, y que en sí, él o ella designa a nada o a nadie. Así, la tercera persona compendia tanto una adición (ser persona y cosa) como una resta (ser nada o nadie). Para Benveniste, característico de la no-persona son las siguientes propiedades:

- 1) [. . .] combinarse con no importa qué referencia de objeto; 2) [. . .] no ser jamás reflexiva de la instancia de discurso; 3) [. . .] disponer de un número a veces bastante grande de variantes pronominales o demostrativas; 4) [. . .] no ser compatible con el paradigma de los términos referenciales tales como *aquí, ahora*, etc. (177).

Es este último punto el que puede abrir la referencia déictica definida por la enunciación de yo a objetos, tiempos y lugares que existen fuera de la instancia de enunciación. Así, oponer yo a él necesariamente invita a otras dos oposiciones de orden espacial (*aquí y allá*) y temporal (*ahora y entonces*).

En el verso citado de "Piedra fundamental", Pizarnik sobrepone una instancia pronominal a otra entretejiendo la tercera persona con la primera, lo que parece forzar las estrictas funciones gramaticales de los pronombres y confundir sus atributos. Vamos, entonces, a despejar los hilos más evidentes de esta madeja para llegar al centro de la confusión.

## I. LAS COMUNIDADES, LA POETA Y EL AMADO

Antes de ser intrínsecas a la poeta, la tercera y segunda personas señalan, en Pizarnik, a un otro fuera de sí misma. En primer lugar, la poeta descubre la existencia de un ser-ahí en “ellos” o “los demás” que refieren “la comunidad”. En segundo término, descubre a “el amado” en la forma pronominal de tú.

El poema “Noche”, de *La última inocencia*, comienza con un conflicto cifrado en un epígrafe (el único del libro) de Gérard de Nerval: “Quoi, toujours? Entre moi sans cesse et le bonheur!” (OC 26). Este interrogante abre un arco de indagación cuya solución regula la búsqueda poética de Pizarnik en casi toda su producción, porque constantemente la poeta intenta precisar no sólo qué es lo que se interpone entre ella y la felicidad, sino, y sobre todo, procura fijar su propia entidad y la del bienestar. Si bien en *La tierra más ajena*, primer libro publicado por Pizarnik, ya existe un orden dialógico de la escritura, es a partir de *La última inocencia* cuando la definición de esta disyuntiva cifrada en el epígrafe de Nerval comienza a ser inherente al poetizar.

En *La última inocencia*, el contrapunto reflexivo del diálogo tiene lugar entre la poeta “sola” y “ellos” que están en reunión y que, desde su agrupación, conforman un espacio vital común (por humano) que la poeta asimila al mundo<sup>30</sup>. Estos polos de relación están recorridos por una serie de valores contrastados que, precisamente por

---

<sup>30</sup> Como veremos a lo largo del trabajo, el “mundo” es, en el universo semántico de Pizarnik, sinónimo de “realidad” y de “vida”.

ser objetos de la indagación de la poeta, son variables. Vamos, entonces, a destacarlos.

La relación entre la poeta y la comunidad integrada por “los otros” se ajusta a una dinámica de distanciamiento y acercamiento: la poeta se asimila a los otros (se integra a los otros dentro de la comunidad en el mundo), o se retira de los otros hacia sí misma (se ausenta como integrante de la comunidad fuera del mundo). Sin embargo, este movimiento de dirección contraria está definido por un momento de enunciación pautado por el distanciamiento: la poeta habla desde la lejanía de la comunidad, distancia que se define en la soledad (“mi sola y aterida sangre”, “mujer solitaria”, “estabas sola”, etc.). Así, arrimarse a o apartarse de la comunidad es para la poeta una disyuntiva que se define, en la base, en una alternativa más rotunda dada por volver o no a ser parte de la comunidad en detrimento de su soledad<sup>31</sup>.

El distanciamiento de la poeta en relación a lo comunitario no es producto de una opción asumida sino de un pulsión descontrolada (“furia ciega”) que parte de lo más interior de sí misma (“la sangre”, “los huesos”) y que deriva en una “lúgubre manía de vivir” (OC 22). Hay “algo” que Pizarnik refiere pero que todavía no define en este libro, que la “arrastra” hacia lo sombrío y lo fúnebre: “esta lúgubre manía de vivir / esta recóndita humorada de vivir / te arrastra alejandra no lo niegues” (OC 22). La reacción de la poeta ante la imposición de este “algo” poderoso e indefinido es de temor y duda, máxime porque este “algo” se presenta a su soledad de una forma tan contundente que se establece como la única certeza posible para la poeta:

ya comprendo la verdad

---

<sup>31</sup> Se trata, como veremos más adelante, de una posibilidad doble que continuamente sacude a la poeta en su relación con lo Otro, y que se reduce a un movimiento de dirección opuesta: volver o irse.

estalla en mis deseos  
  
y en mis desdichas  
  
en mis desencuentros  
  
en mis desequilibrios  
  
en mis delirios (“Solamente” en OC 27).

Así, la asimilación de la vida a lo luctuoso por efecto de una soledad invadida por un otro desconocido (“algo”) y pérdida por inercia, se impone con estatuto de veracidad. Esta verdad, para la poeta, se define en la inversión de los valores asimilados a la dicha, al equilibrio, al encuentro y a la cordura. Por otra parte, si recordamos el momento de enunciación desde donde yo habla, veremos que la inversión que opera en estos versos de “Solamente” se apoya en una instancia primitiva dada por un tiempo pretérito asimilado a la comunidad donde la poeta ahora no está y debe volver. Los valores de la comunidad, entonces, se definen por una oposición necesaria: si el presente define a un yo arrojado por “algo” en su soledad e interioridad<sup>32</sup>, y si ese asalto va asociado a la muerte, a la duda, al temor, a la falta de equilibrio y dominio, al desencuentro, a la intranquilidad e incoherencia, a la ilusión y al desvarío, el tiempo anterior a la enunciación refiere una comunidad asociada a la vida, a la certeza, a la felicidad, al equilibrio y control, al encuentro, a la

---

<sup>32</sup> Decimos que la poeta es “arrojada” por “algo” evocando el sentido de “Geworfenheit” en Heidegger (“el hombre es arrojado por el Ser”). El “algo” irrumpe en la poeta del mismo modo que el Ser irrumpe en el hombre para que sea, de allí que tanto la poeta en nuestro estudio como el hombre para Heidegger estén necesariamente “arrojados” a ser.

tranquilidad y coherencia, a la realidad (o mundo), a la sensatez, al cobijo y seguridad (ver en este libro, por ejemplo, “La de los ojos abiertos” y “Noche”).

Sin embargo, la contundencia de una verdad irrevocable que se define por el estado de arrojo de la poeta, y una intencionalidad conciente anulada por la pulsión de “el deseo”, logran cambiar de signo la semántica de la comunidad, aunque no de manera constante: la comunidad también es impositiva (“deshacerse de las miradas, piedras opresoras”). La poeta, entonces, invadida por “algo” y vigilada por “los otros” se sacude entre dos éticas muy contrastadas. El yo se debate ahora entre su ser-solo-arrojado o su ser-con-los-otros-contenido, entre una verdad inapelable o la vida, e ingresa así en un rebote especular por el que no puede saber si el resguardo está en la comunidad o en la soledad, si debe ir más hacia dentro de sí o salir, si lo genuino reside en la vida o en la muerte, si “la lúgubre manía de vivir” es una dádiva o una culpa.

Las opciones que inaugura este dilema se precisan en *Las aventuras perdidas*. En este libro, Pizarnik escinde al otro en dos entidades de signo antagónico: una que, en la base, condensa los valores positivos que tenía la comunidad en *La última inocencia*, y otra de valores opuestos que da forma a ese “algo” impreciso del libro anterior. Aquí es importante aclarar que la estructura dialógica que proponemos para definir la dinámica pética de Alejandra Pizarnik necesita de, al menos, dos valores antinómicos en tensión. Como la antinomia requiere de una polaridad de valores, y esta polaridad supone la doble consideración de lo valente en su aspecto positivo y negativo, proponemos para la opción de carga semántica positiva el “valor” y para la opción de carga semántica negativa el “disvalor”. “Positivo” y “negativo” procuran, en nuestro



estudio, no referir una preferencia valorativa ni una preterición (de hecho, en Pizarnik, el esquema de valores es intercambiable y con frecuencia reversible); la negatividad del “disvalor” sólo cifra la discordancia de los valores designados como “positivos”.

En *Las aventuras perdidas*, la poeta vuelve a hablar desde su distanciamiento de la comunidad y desde su soledad invadida. Precisa a la comunidad positiva como solar (“Afuera hay sol / [. . .] / los hombres lo miran / y después cantan”, OC 36), y a la que da forma a ese “algo”, y que ahora proponemos como disvalor, la define como nocturna (“mensajeros de la noche”). Si la primera está asociada al canto, la segunda supone el grito, el llanto, la muerte, también la carencia. Sin embargo, esta comunidad negativa asimilada a la noche es, para el yo invadido, un motivo doble de miedo y tentación, y es precisamente la capacidad abisal de la comunidad nocturna lo que explica la indolencia de la poeta ante su actividad dominante.

Esta pasividad de la poeta ante la constante irrupción de lo otro negativo encuentra también otra explicación en la continua alusión a la vampirización de la que es objeto: “Han venido / invaden mi sangre” (OC 39); “¿Qué bestia caída de pasmo / se arrastra por mi sangre / y quiere salvarse?” (OC 40); “Arroja los féretros de mi sangre” (OC 54), etc. Pizarnik constantemente proclama que es víctima de una actividad hematófaga (irrupción del otro en su sangre y en sus huesos) cuyo agente va cambiando de signo a lo largo de sus libros para precisarse paulatinamente en la muerte. Es la muerte como otro lo que se interna en la poeta merced a una fatalidad vampirizante que refuerza la doble dirección que asume este vínculo entre el otro negativo y el yo:

1) por una parte, se genera entre la poeta como yo y la muerte como otro la dialéctica del devorador-devorado. Al ser vampirizada por la muerte, la poeta es tanto vaciada de su sangre como invadida, lo que da lugar a una retroalimentación por la que al ser devorada por la muerte la poeta es la que devora y viceversa, vale decir, cada una comienza a existir por su víctima. Esto motiva una importante paradoja: la anulación del otro antagonista es el robo de la propia existencia de yo.

2) Este último punto da lugar a otra dicotomía: el yo vampirizado desea y teme al otro porque de él deriva su supervivencia y su anulación.

Pizarnik asimila este vínculo vampirizante a un tiempo presente signado por una soledad arrebatada (soledad como prisión y mudez), por la inconsistencia (la duda, el no saber reiterado, la pérdida de la propia identidad), por la desmotivación (decir sin motivo ni control, dejarse invadir por los otros ligados a la muerte), por el desalojo del mundo (el delirio, la noche). Ante la doble posibilidad de lo abisal y sus formas (lo vampírico y la noche), predomina todavía, en *Las aventuras perdidas*, el miedo frente al deseo (este último sólo cifrado, de momento, en la pulsión)<sup>33</sup>:

Es el miedo,  
el miedo con sombrero negro  
escondiendo ratas en mi sangre,  
o el miedo con labios muertos  
bebiendo mis deseos ("El miedo" en OC 47).

---

<sup>33</sup> El tema del deseo es crucial en el dilema poético de Pizarnik. Como veremos, la dinámica especular que regula su poética está sujeta a un ir y venir entre el deseo y el temor.

Frente a la asimilación del disvalor a un tiempo presente, Pizarnik precisa también la relación que existe entre el valor y un tiempo pretérito que refiere la memoria ancestral, un pasado fundacional feliz. El “allá pretérito” donde la poeta ha dejado lo comunitario se constituye en objeto de ansia y añoranza (“Alguna vez volveremos a ser”). El libro termina reforzando este anhelo: “me levanto de mi cadáver / [. . .] / voy al encuentro del sol” (OC 58). La asimilación de la comunidad negativa a una actividad vampirizante y de la comunidad positiva a un tiempo pretérito tiene, como veremos en el capítulo siguiente, importantes consecuencias a nivel poético. De momento podemos sólo decir que, en este libro, el acercamiento de la poeta a la comunidad “solar” cifra más precisamente una opción por la vida, en tanto que un alejamiento supone *dejarse nacer en la muerte* (ver “La caída”).

Esta trama de valores semánticos que, a primera vista, podría parecer estable y bien definida, destapa su inestabilidad en la enunciación. La poeta deriva hacia dos modos de alocución: el lamento asimilado a una culpa (la culpa de dejarse arrastrar fuera de la vida), y un discurso de fuerte acento sedicioso (el reproche) que se sustenta precisamente en la rebelión de adentrarse en una zona prohibida, sedición que soporta la comunidad negativa. Este desdoblamiento discursivo es lo que permite que la escisión entre una comunidad solar y una nocturna habilite una nueva refracción en la dinámica especular porque, en *Las aventuras perdidas*, si la poeta escapa de la comunidad primera cae invariablemente en la segunda y a la inversa, dinámica que redundará en una soledad anudada. Este repliegue de la soledad se apoya tanto en el desdoblamiento discursivo como en la acentuación de la capacidad abisal que condensa la comunidad vampirizante.

Esta concentración de contrarios es intrínseca a la poeta en *Árbol de Diana*. Prácticamente en este libro no hay una confrontación de la poeta con un otro ajeno a ella (sea este referente de valor o disvalor), sino que la tensión en la que el yo se debate frente a las dos posibilidades que suponen las entidades de signo antinómico se apoya ahora en un desdoblamiento inmanente: “he nacido tanto / y doblemente sufrido / en la memoria de aquí y de allá” (OC 79). Este desdoblamiento genera un conflicto ontológico y poético que veremos con detalle más adelante; sólo apuntaremos aquí que, poéticamente, el dilema se centra en la escasez lingüística para referir este desdoblamiento inmanente (“explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome”, OC 75), y en el orden ontológico la doble posibilidad de ser señala un temor a quedar atrapada en un falso dilema porque, desdoblarse dentro de yo cifra, en realidad, una percusión de lo mismo.

En *Los trabajos y las noches* vuelve la poeta a estar en relación con un otro exterior al sí mismo que, en este libro, asume la forma de un tú amado. La relación de la poeta con el amado retoma el problema de poder ser con otro. En los cuatro libros anteriores, el amado aparece como un intercesor, un “ángel” que promueve la conexión de la poeta con el amor, y no es tanto en su figura como en la instancia ulterior del amor -entendido como factor supremo de asilo y redención- donde cae el acento. Como mediador, el amado porta la buena nueva de una comunión con y en el amor.

Hasta *Los trabajos y las noches*, el amado es más un anhelo que una realización porque el amor, en relación a la poeta, se define por ser inconstante, escurridizo y lejano. Por otra parte, el modo discursivo que define el vínculo posible entre el yo

poético y el tú amado es la invocación: existe una relación espacial entre uno y otro por la que, mediante la invocación, la poeta debe “llamar” al amado que está lejos y “esperar” su venida. El yo está, en relación al amado, signado por una carestía esencial:

Sin ti  
el sol cae como un muerto abandonado.

Sin ti  
me tomo en mis brazos  
y me llevo a la vida  
a mendigar fervor (“El ausente II” en OC 57).

Esta carencia define la relación entre la poeta y el amado en torno a una nueva dicotomía que tiene a lo vacío y a lo colmado como posibilidades. Como se ve por contraste en el poema “El ausente II”, cabe a la figura del amado asimilar la semántica de la comunidad positiva a la certeza, a la compañía, a la felicidad, a la luz. Cada uno de estos términos refiere semánticamente una adición; en contraste, el espectro de significaciones que cifra la noche deriva de una ausencia (la duda, la oscuridad, la soledad, la muerte), de ahí que, como primera medida en este punto del análisis, propongamos para la gama semántica que abre lo luminoso el valor de lo pleno y, para lo que refiere la oscuridad, lo vacío.

No obstante, en *Los trabajos y las noches* existe una diferencia con los cuatro poemarios anteriores. En este libro, por primera vez, el amor deja de ser un anhelo

para ser realizado, y el amado ya no está *allá* lejos en relación al yo poético, sino que se acerca hasta ser *casi yo*: la presencia del amado no diluye la soledad de la poeta sino que la asiste (“Ahora la soledad no está sola”, OC 95); su voz no anula el silencio sino que lo realiza (“Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio. / Tú haces de mi vida / esta ceremonia demasiado pura”, OC 91); su llegada es la celebración de una epifanía. El amado convoca una serie de valores que son definidos desde la poeta: es purificación, revelación, es control de las pulsiones ontológicas y poéticas; es, por lo mismo, posibilidad de ser del yo y de hacer poesía, es inversión de las “tragedias” en “ceremonias adorables”, es restitución de lo perdido, es presencia y protección. Hay un tono litúrgico en este libro: la invocación deriva en un homenaje que asume la forma de la ofrenda. La poeta se entrega al amado, y este gesto convoca al menos dos posibilidades semánticas: de una parte, la ofrenda puede señalar un sacrificio de sí misma, una entrega o resignación de yo en el otro; por otro lado, entregarse en una ofrenda puede indicar la secreta realización de un deseo propio. La primera posibilidad señala una renuncia del sí mismo en el otro, es vaciamiento de yo. Por el contrario, la segunda posibilidad asegura un repliegue hacia el sí mismo dado por la dirección del deseo, es colmadura de yo.

Este doble juego dado por la dirección de la ofrenda se quiebra con la partida del amado. La poeta retoma la invocación y con ella restituye el orden semántico establecido en los libros anteriores. Aquí opera una inversión por la cual “el ángel” ya no es portador de la bonanza sino emblema de las aspiraciones imposibles. El amor vuelve a ser constante indicación de una privación fundamental dada en el emblema de “la sed” (ver “Los trabajos y las noches”), la poeta reclama la venida del amado pero, en este caso, ya no para estar con el *yo aquí* sino para que la lleve *fuera de sí hacia*

*allá* (ver “El olvido”). Ausentada del amor, la poeta vuelve a colmarse de vacío. El vacío restituido deja, como antes, espacio para la invasión de las pulsiones hematófagas, de ahí la necesaria invocación del amado para que ahora vuelva no a colmarla sino a sacarla fuera de sí. Implícitamente, esta demanda refuerza la veracidad de las opciones temibles (la muerte, la noche, la soledad), tal como quedaba sugerido en *La última inocencia*. El libro termina con una afirmación de la negación, y la poeta comienza a asimilar la certidumbre de que la carestía esencial es efectivamente posible: “En mi mirada lo he perdido todo. / Es tan lejos pedir. / Tan cerca saber que no hay” (“Mendiga voz” en OC 114).

*Extracción de la piedra de la locura* es el libro de la escisión del sí mismo desde sí. A diferencia de *Árbol de Diana*, donde apuntamos la inmanencia de la separación de yo en un otro interno, en este libro el sí mismo de la poeta incorpora diferentes voces y personas que no solamente suponen el contrapunto dialógico de un tú inseparable de yo, sino la posibilidad de que yo y tú hablen de sí mismos como otro a partir de ella. Esta difracción del sí mismo, que genera una dinámica de rebote por la que yo señala en sí al otro como otro y como sí mismo, merece de por sí un análisis aparte que abordaremos en el punto siguiente.

En este libro operan algunas inversiones muy importantes en relación a la trama semántica que Pizarnik despliega en sus libros anteriores, y creemos que este cambio responde, en la base, a la implosión centrífuga del sí mismo. Hay, en relación al otro, una doble dirección discursiva dada por el reproche y el sermón: la poeta acusa a los otros (“Todas las pestes y todas las plagas para los que duermen en paz”,

OC 136) y se culpa. La primera opción permite trocar el anhelo de las posibilidades que encierra la comunidad positiva para la poeta en un franco antagonismo:

Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban (OC 136).

La inversión reside, como vemos, en la atribución de las capacidades vampirizantes propias de las entidades negativas a las entidades positivas. Los otros, además, consiguen romper la liturgia que supone la ofrenda del yo. La ofrenda pasa a ser ahora una imposición desde el afuera: “Te excomulgan de ti” (OC 138). Lo que existe aquí no es una huida de yo sino un desalojo impuesto por los demás.

También se quiebra la constante apelación al amado: “Si no vino es porque no vino” (OC 138). La llegada del amado referida en pasado clausura irrevocablemente la posibilidad de su realización y define, al mismo tiempo y por contraste, la imposible apertura del sí mismo al otro: “en el amor yo me abría” (OC 138). No obstante, en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, aparece un otro en la figura de la muerte que repite la relación de la poeta con el amado, e invierte la semántica que vinculaba a la poeta con la muerte y con el amado en los libros anteriores dando lugar a toda una reestructuración significativa<sup>34</sup>. La

---

<sup>34</sup> Este vínculo de la muerte con el amado que se define en *Extracción de la piedra de la locura* está ya anunciado 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 (OC 78).



muerte aparece ahora como el amante (“la muerte era mi amante y mi amante era la muerte”, OC 142), con la diferencia de que no es la poeta la que invoca sino la muerte la que convoca. Como vemos, la muerte roba la carga sémica del amado para afianzar una nueva posibilidad semántica: ahora es la muerte el emblema de alegría, pureza y posibilidad de poetizar. Esta asimilación del amor a la muerte genera una resemantización de lo que hasta ahora hemos entendido por valores positivos y negativos, pero esto lo veremos con detalle en el capítulo tercero de esta primera parte. Sólo vamos a apuntar aquí que este enroque semántico sugiere un distanciamiento definitivo de la poeta en relación al otro en tanto valor e, inversamente, un acercamiento al otro en tanto disvalor. Y si es el yo de la poeta el que, hasta ahora, asume la realidad enunciativa, este cambio puede señalar una opción y un replanteo: tal vez a partir de este libro, la luz sea la oscuridad y la muerte sea la vida.

Cabe por último señalar que, aunque en *Extracción de la piedra de la locura* tienen lugar estos cambios semánticos fundamentales para la conformación del dilema ontológico y poético en Pizarnik, quedan resquicios de significaciones configuradas en los libros anteriores que no dejan descansar la dinámica especular en una opción definitiva. Así, si los otros comienzan a cifrar un cambio de valores en la apreciación del yo, también es cierto que el fragmento “Extracción de la piedra de la locura” cierra con una demanda imperiosa de presencia del otro (“¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?”, OC 139); y que las entidades negativas no abandonan definitivamente su acción invasora:

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interior de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón [. . .] las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora viene a beber de mí [. . .] (OC 124).

En *El infierno musical*, el yo de la poeta está “aprisionado” en sí mismo, pero este sí de yo se define ahora en su multiplicidad: “Los tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos un es ni un estoy” (OC 164). Hay un encapsulamiento del yo de la poeta (“Ya no soy más que un adentro”, OC 163) que traslada la dinámica dialógica a un ámbito sellado en una interioridad definida por su agitación inmanente y por desdoblamientos de desdoblamientos: la poeta habla de un “doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso” (OC 158). Ocurre que hay una incorporación definitiva del otro al sí mismo: “y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí [. . .]” (OC 152). No obstante, esta pluralidad también deriva, como veremos en detalle en el punto siguiente, hacia una consideración múltiple del sí mismo, hacia una difracción de la identidad en una extraña primera persona plural del singular que señala en el sí mismo la presencia de un *sí mismo otro*. Así, el yo es otro tanto como el otro es yo de acuerdo a una vivencia heautoscópica replegada: el sí mismo se percibe otro dentro de sí, pero también el otro se hace sí mismo. La imbricación sellada en la actividad vampirizante parece haber encontrado su anudamiento máximo.

Esta dinámica que tiene lugar en la intimidad de yo no refiere ya la soledad; por el contrario, en *El infierno musical* la soledad deja de apuntar un dilema ontológico para señalar un problema poético ligado a la escasez referencial de las palabras. Sin embargo, la poeta habla desde una certeza derivada, muy probablemente, del uso del pretérito en *Extracción de la piedra de la locura*. La certeza se asienta en la conciencia de un ser plural que es contrario desde sí (“aquello que me es adverso desde mí”, OC 152) y que deja, por ello, siempre un resquicio hueco en el ser de la poeta: “yo ya no existo y lo sé, lo que no sé es qué vive en lugar mío” (OC 171). Hacia el final del libro Pizarnik invierte, apoyada en esta afirmación de la oquedad y la destitución de una confianza en la presencia, la identidad semántica básica de la entidad positiva para clausurar así la ansiada llegada redentora del otro:

¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?  
(OC 171).

No obstante, la densidad adverbial del último verso de *El infierno musical* que acentúa su carga interrogativa, restituye la dinámica reflexiva que proponemos como elemento estructurante de la poética de Pizarnik. Llegada a la certeza de que lo que antes era vida (plenitud) es ahora muerte (hueco), se abre un nuevo ciclo cuyo desarrollo veremos con detalle en la segunda parte de este trabajo. Adelantamos aquí que este nuevo ciclo poético y ontológico discurre en torno a lo que la poeta

denomina “soledad mortal”. En esta expresión, “mortal” puede, evidentemente, adjetivar la soledad, pero también puede ser un adjetivo sustantivado, una reificación de la muerte. En esta segunda opción semántica, la “soledad mortal” señalaría la pertenencia de la soledad a la muerte, por lo que esta difracción de yo en sí mismo se traduciría en una presencia plural de un *yo otro* en constante reenvío de identidades refractadas dentro de yo y de acuerdo a una nueva dimensión vital asociada a la muerte.

De lo visto hasta aquí podemos decir que la relación dialógica entre el sí mismo de la poeta y el otro refiere, de un lado, la opción de ser y, de otro, la recurrente anagnórisis ontológica de un ser determinado más allá de opciones posibles. La opción de ser, para la poeta, está constantemente definida por la elección que representa la comunidad positiva: la bondad de la vida requiere de la refutación de lo solo. El problema comienza cuando el vacío de otro que deriva de la soledad de la poeta es invadido por una nueva comunidad de signo antinómico. La posibilidad de ser de esta nueva comunidad requiere de una íntima soledad asistida por la noche y la muerte. De este modo, la poeta se debate entre dos éticas de signo contrario: un deber ser definido por la común unión con otros seres que tiene como estímulo la vida y que requiere del abandono de la soledad; y un ser “invadido” por lo lúgubre que necesita para ser de la preservación de la soledad. Estas dos éticas llevan una dirección contraria: cuanto más invade a la poeta la comunidad negativa, más es desalojada de la comunidad positiva, y a la inversa. La opción definitiva por uno de estos modos de ser es imposible, de manera que la poeta constantemente se debate entre el alejamiento del valor y su consecuente acercamiento al disvalor, entre un irse

de aquella comunidad que refiere por contraste un ingreso en la segunda, entre el vacío apuntalado en la soledad y la muerte que define la identidad de la comunidad negativa, y un ser colmado de otros seres en comunidad de vida.

No obstante, la opción entre estas dos éticas que sacude a la poeta se detiene por la condición infusa propia de la muerte en el universo semántico de Pizarnik. En primer lugar, esto sucede por la imposición fatal de la comunidad negativa en el doble movimiento de succión e invasión hematófaga. El patente ejercicio vampírico del que la poeta es objeto otorga a lo negativo el estatuto de veracidad y clausura, en enorme medida, la posibilidad real de una elección entre comunidades antagónicas. En segundo término, la opción por la comunidad ligada a lo nocturno se define en la asimilación de la muerte a la semántica del amado. La actividad vampirizante de la muerte opera también a nivel semántico y, al apropiarse de una trama referencial ajena, la muerte confunde los silogismos e invierte los atributos sémicos de las dos opciones deontológicas: así, si el amado es vida, y la muerte es el amado, la muerte es vida y la vida muerte. Esta inversión comienza a perfilarse en *Los trabajos y las noches* y se precisa en *Extracción de la piedra de la locura* y en *El infierno musical*, donde el trueque propone una escritura de lo contradictorio de acuerdo a un rebote semántico de valores: la plenitud vacía, la luminosa oscuridad, la vital muerte, la soledad acompañada. Así, la asimilación de la semántica de la muerte a la del amado desplaza la ética de la comunidad positiva a la dimensión nostálgica, e impone una nueva posibilidad de ser de la poeta en la muerte basada en el complicado juego semántico del oxímoron.

II. EL DENSO CONTRAPUNTO DEL SÍ MISMO: EL DESDOBLAMIENTO, EL ESPEJO Y LA SOMBRA

Hemos dicho al comienzo de esta primera parte, que la poética de Alejandra Pizarnik se conforma en torno a una dinámica de reflejos que responde, en la base, a la relación entre lo Mismo y lo Otro. Hemos visto cómo se conforma esta relación entre la poeta y un otro de valor variable exterior a ella. Adelantamos que la relación entre yo y otro también tiene lugar en un nivel diferente donde la difracción del sí mismo genera una dinámica de rebote de voces y personas interior a la poeta. Pero, ¿por qué se da esta difracción inmanente de voces?, ¿cómo se da este ser múltiple en el inmanencia del yo poético?, ¿se trata de un auténtico desdoblamiento o de la preservación del sí mismo?

La densidad interior de contrarios dada por la presencia del sí mismo y del otro en la poeta se hace evidente y, sobre todo, problemática, a partir de *Árbol de Diana*. Tanto en *La última inocencia* como en *Las aventuras perdidas*<sup>35</sup> se establece un diálogo desdoblado de una voz enunciativa única, pero este desdoblamiento sólo repite las funciones discursivas de lo que sucedía entre la poeta y un otro extrínseco:

1) el yo reitera la función admonitoria de la entidad positiva señalando la culpabilidad e inacción de un tú que se deja hacer por lo negativo (la soledad, la noche, la muerte y el miedo).

---

<sup>35</sup> En *La tierra más ajena* no hay un diálogo inmanente entre yo y tú. Existe, sin embargo, un contrapunto dialógico en la segunda parte del libro titulada "Un signo en tu sombra" entre el yo de la poeta y el tú del amado que anticipa la invocación de *Los trabajos y las noches*.

2) En la reversibilidad de la situación de diálogo, cuando tú deviene yo, es frecuente que la poeta se lamente de su situación ontológica. La forma discursiva recurrente es la endecha y, a veces, cuando se acentúa la imposibilidad de recuperar un estado de bienestar por la acentuación de lo luctuoso, la lamentación llega a ser elegíaca<sup>36</sup>. La endecha es el modo de enunciación que tiene el yo poético para referir la carga semántica negativa que conlleva, para su ser, la acción hematófaga de la muerte. Así, la lamentación de la poeta cifra un doble movimiento divergente: el rechazo de la posibilidad ontológica de la muerte y la aceptación de la posibilidad ontológica que acopia la vida. No obstante, la lamentación deriva, como ya vimos, del doble movimiento de succión e invasión vampírica en que se ven envueltas la poeta y la muerte. Lo que el yo acusa en su lamentación es, entonces, su ser “arrojado” por esta relación simbiótica.

Sin embargo, hay una diferencia en relación a la rutina dialógica que destacamos en el punto anterior entre la poeta y la comunidad positiva, y está dada por la evidencia de que yo y tú provienen ahora de una misma voz enunciativa que cambia en sí misma y se contrapone. Así, cuando yo reconviene a tú a través del sermón se asimila al valor, y cuando yo se lamenta porque anhela la ética del valor y no puede alcanzarla plenamente, genera en la inmanencia un contrapunto reflejo por el cual yo ingresa en un círculo asfixiante dado por la ausencia de una opción

---

<sup>36</sup> Creemos que, poéticamente, este es un registro discursivo bastante arriesgado en Alejandra Pizarnik porque es susceptible, con frecuencia, de derivar en la afectación. Este sin duda discutible acercamiento de la lamentación a la afectación que proponemos puede desprenderse precisamente de la reiteración de fórmulas y emblemas semánticos tan frecuentes en la poesía de Pizarnik, cuya insistente repetición puede acentuar el efectismo de ciertas fórmulas elegíacas.

ontológica real<sup>37</sup>. El diálogo propuesto está, entonces, falseado porque no existe un debate entre dos leyes ontológicas. El contrapunto es espurio, y el constante reverbero de reflejos que demanda la rutina ontológica y poética de Pizarnik para poder ser podría llegar, por esta vía, a su revocación. Sin embargo, Pizarnik pone, en un verso del poema “Caroline de Gunderode”, la cláusula fundamental para la restitución de una dinámica dialógica real: “la que fue devorada por el espejo” (OC 63). Poco después escribe *Árbol de Diana*, el primer libro del desdoblamiento.

La doble escisión del sí mismo es, en *Árbol de Diana*, la fórmula que estructura el libro. En un primer momento, el desdoblamiento está pautado por un distanciamiento espacial y temporal entre el yo de la poeta y su otro yo: “He dado el salto de mí al alba / He dejado mi cuerpo junto a la luz [. . .]” (OC 69); “yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (OC 74). En estos versos, hay dos yo posibles ubicados en tiempos y espacios diferentes que logran franquear estas distancias no para asimilarse, sino para encontrarse. Este encuentro de identidades refiere, por los rasgos semánticos que hemos puesto de relieve en lo visto, el reconocimiento por parte del sí mismo de la copresencia de dos identidades diferentes: saltar “de mí al alba” y sentarse en un espacio único “yo y la que fui”, instalan en el sí mismo de la poeta una doble posibilidad de ser fundada tanto en un yo asimilado al valor (dado por lo luminoso y por el pasado), como en un yo definido en el disvalor (dado por la referencia tácita a la noche sugerida en “el salto” hacia el alba, y por el presente). Frente al conflicto cifrado en la carga discursiva del sermón y

---

<sup>37</sup> Recordemos aquí que *lo real* del ser es tanto el anhelo del valor como el estar arrojado por el disvalor.



de la endecha en *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, esta doble posibilidad de ser que converge en la instancia única del sí mismo invita a un reconocimiento de una identidad doble.

La identidad doble del sí mismo se precisa en una totalización: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (OC 75); “me danzo y me lloro” (OC 77). El sí mismo asegura la doble función de ser tanto sujeto para sí como complemento, se colma en su ser entero y consigue tener la identidad de sí como contenido<sup>38</sup>. El sí mismo, en este ser tanto sujeto como objeto, se identifica y recompone así su identidad rotunda. Paradójicamente, Pizarnik se apoya en la consideración doble del sí mismo para procurar el cese de la dinámica especular y alcanzar una certeza de ser. La defensa de una integridad esencial del sí mismo se precisa en “Invocaciones”, de *Los trabajos y las noches*:

Insiste en tu abrazo,  
redobla tu furia,  
crea un espacio de injurias  
entre yo y el espejo  
crea un canto de leprosa  
entre yo y la que me creo (OC 109).

La asimilación de “la que me creo” a “el espejo” instala en el conflicto ontológico de Pizarnik un nuevo índice de búsqueda pautado por la sinceridad. Esto,

---

<sup>38</sup> Para precisar la escisión de yo, Gabriel Guibralde, en el libro citado, retoma la doble consideración lacaniana del yo en *je* y *moi*: “[. . .] mientras el *je* siempre cumple función de sujeto, el *moi* puede cumplir función de sujeto, pero también puede funcionar como atributo, y también como complemento, mientras que el *je* no acepta otra conjugación que la del sujeto” (10).

como veremos en lo que sigue, restituye la dinámica dialógica donde el yo y el otro inmanentes se preguntan ahora por el ser verdadero. Y en la búsqueda de la franqueza, la indagación ontológica referirá, a partir de *Extracción de la piedra de la locura*, la búsqueda poética. No obstante, en *Árbol de Diana* sucede exactamente lo inverso a lo que sucedía en la confrontación del yo de la poeta y un otro negativo, donde el juego de tensiones entre el sí mismo y el otro conformaba una primera persona plural del singular definida no en la convergencia sino en la difracción de ser un sí mismo otro. Por otra parte, ¿en qué polaridad de lo valente se instalan “yo” y “la que me creo”? El problema que pone este verso de “Invocaciones” es, evidentemente, el del ser y el parecer del yo poético, y la clave del conflicto se traslada al espacio de transferencia del espejo.

*Extracción de la piedra de la locura* es un prolongado ejercicio de la poeta por precisar dónde reside su autenticidad ontológica y en qué consiste. Para ello vuelve a la dinámica dialógica basada en el sermón y en el reproche, pero con la diferencia dada otra vez por la evidencia de una escisión inmanente. Esta escisión no se define por un desdoblamiento, tal como sucedía en *Árbol de Diana*, sino por el tránsito de identidades que habilita el espejo, el movimiento de ida y retorno del sí mismo y del otro, el eje calidoscópico donde el ser y el parecer se marcan y se contraponen en sus identidades y diferencias intercambiables. “He tenido muchos amores -dije- pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” (OC 125). La cuestión que Pizarnik se plantea en este libro es “¿quién soy?”, y para intentar responderla vuelve a la dinámica dialógica que ahora tiene lugar entre un yo y un tú inmanentes, y en el vertiginoso tránsito reflexivo del espejo:

-¿A quién ves en ellos [los espejos]?

-A la otra que soy. (En verdad, tengo cierto miedo de los espejos). En

algunas ocasiones nos reunimos [. . .] (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 250).

Este nuevo diálogo que Pizarnik coloca en sí misma será índice de una nueva posibilidad ontológica.

La dinámica dialógica que conforma *Extracción de la piedra de la locura* está sujeta, en la base, a dos voces: un yo vivo y un tú muerto. No obstante, por la constante transferencia y reversibilidad que supone dialogar en la reflexión del espejo, la inversión de yo en tú y de tú en yo que conlleva toda situación de diálogo sucede de una manera contrapuntística muy acelerada, lo que impone un ritmo frenético que no sólo complica los valores que cada voz pone en juego, sino, y sobre todo, confunde las opciones ontológicas por la velocidad con que se acoplan y se invierten las voces en la dinámica dialógica. Vamos a destacar, entonces, qué opción ontológica defiende cada voz, cómo se da este diálogo en la intensidad reflexiva del espejo, y qué nueva posibilidad ontológica cifra este tránsito contrapuntístico.

Hay, como dijimos, dos voces en tensión: una que habla desde la vida y otra que lo hace desde la muerte<sup>39</sup>. El yo asume los modos discursivos y la semántica de la comunidad positiva: reconviene a tú a través del sermón y la admonición por abandonarse a la muerte (“Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas”, *OC* 135), y continuamente evoca para tú la posibilidad de un retorno

---

<sup>39</sup> Oponer un “yo vivo” a un “tú muerto” para definir los valores que propone cada voz se contradice al tránsito en que sostenemos se relacionan las voces. Esta oposición es falsamente geométrica y responde sólo a fines de claridad expositiva.

al pasado referido, temporalmente, en la pureza de la infancia y, espacialmente, en la estancia en el jardín. Por el contrario, cuando, en la situación de diálogo, yo deviene tú y tú se coloca como agente de enunciación, habla siempre desde la muerte que se traduce, por un lado, en una embriaguez animal resguardada por la noche y, por el otro, en un no saber reiterado, en la pérdida de seguridad y carácter, y en el siempre derivado deseo de ser otra (ver “Extracción de la piedra de la locura”). La asimilación a la muerte condensa, otra vez, la doble carga semántica de lo abisal. Además, en este libro, el yo positivo “restaura” y “reconstruye” frente a la inevitable difracción de tú cifrada en un “despeñarse”, “desunirse”, “desposeerse”, “desnudarse”, “desgarrarse”, “desarmarse” (OC 137 y 139). Yo acopla, en el diálogo, el esfuerzo por reconstituir el ser del sí mismo, y tú, por el contrario, cercena esta posibilidad al separar, dividir, disgregar la unidad. La rotundidad de ser de la que parte yo en el diálogo, seguridad apuntalada a nivel lingüístico por la continua admonición a tú, recubre esta opción ontológica de un “saber”, en tanto tú se disgrega y se pierde en el “no saber”. Sin embargo, la cláusula discursiva de yo se confunde en una afirmación: “y luego está el espacio negro -déjate caer, déjate caer-, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura” (OC 137). Esta sutil invitación de yo a tú a asumir su condición negativa, ligada a la “fiesta delirante” derivada de la embriaguez animal, encierra una importante implicación a nivel poético:

Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y haces luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tu huesos,

habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición  
("Extracción de la piedra de la locura" en OC 135).

La incitación a una sinceridad poética de yo a tú parece sugerir que hay una dirección inversa entre un imperativo ontológico y uno poético, ya que, como se desprende de esta cita, para lograr hablar desde un saber la poeta debe poder hablar de su ser negativo caído en la duda y en el no saber. ¿Cómo abandonar, entonces, la dinámica dialógica desde donde la poeta ha hecho poesía y comenzar a poetizar desde la digresión del sí mismo y del no saber? "No, aún es demasiado desconocido, aún no sé reconocer estos sonidos nuevos que están iniciando un canto de queja diferente del mío" (OC 143). Como veremos en la segunda parte de este trabajo, esta probable incompatibilidad de los imperativos ontológico y poético, referida también por la vivencia del ejercicio poético como una "fiesta delirante", plantea una nueva posibilidad de hacer poético basada en el descenso, en el no saber y en la difracción del ser.

Pero recordemos que la cuestión en este libro es precisar la identidad de yo ("¿quién yo?"). Dijimos que para intentar responder a la pregunta, la poeta pone en diálogo dos opciones ontológicas (una positiva y una negativa) de acuerdo a una dinámica que responde a la intensidad reflexiva del espejo. El espejo concentra también dos posibilidades semánticas en la dicotomía realidad/ apariencia desde la asimilación platónica de lo aparente a lo irreal. En este sentido, el espejo es una de las formas de lo doble porque requiere de la precedencia de una forma *real* del ser que estipula toda un rejilla de valores donde el ser se equipara a lo veraz y el reflejo a no ser sino a parecer (y a la ilusión y todo aquello que dobla lo real, a lo falso o a la

mentira). Pizarnik, en la escisión de su ser en dos opciones ontológicas antinómicas, recoge esta tradición semántica, pero la confunde en la intensidad del diálogo y matiza esta significación con dos nuevas opciones significativas:

1) el espejo, además de mostrarnos nuestro ser, nos muestra el hecho inevitable de no poder vernos sin él, de no poder llegar hasta el sí mismo sino es a través del otro en el reflejo. Así, yo sólo llega hasta sí desde el otro.

2) El espejo invierte lo que refleja, por lo cual, en el tránsito de esta refracción repite la situación de reversibilidad del diálogo: el mismo es lo otro en la luna del espejo que devuelve, en su reflejo, la identidad al mismo. La reversibilidad que instala el espejo entre el sí mismo y el otro inaugura un espacio definido por la continua transferencia de identidades.

Aquí volvemos a la evidencia de que yo y tú dialogan dentro de un yo más amplio y abarcador<sup>40</sup>. Y si este diálogo dentro de yo se da de acuerdo a una dinámica reflexiva sujeta a la transferencia continua de identidades, ese yo abarcador de la poeta es el espacio de tránsito e inversión del espejo: “al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma” (OC 133); “hablo de mí conmigo” (OC 134); “yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy” (OC 133); “yo me llamo, yo me llamo toda la noche” (OC 136). La clave ontológica que da respuesta a la cuestión que Pizarnik plantea en *Extracción de la piedra de la locura* se define por el tránsito y la reversibilidad de identidades: “no (dije), para ser dos hay que ser distintos” (OC 136). Yo, entonces, soy yo y soy otra, yo soy yo y no soy yo en un mismo instante de transmisión.

---

<sup>40</sup> Guibelalde, en su estudio, identifica a este yo más abarcador con el Superyó freudiano (45).

La densidad de contrarios que asume el ser de la poeta por concentrar en sí la transferencia e inversión del espejo y del diálogo, generan una nueva identidad definida en la densa contradicción de ser un *sí mismo otro y un otro sí mismo*. Esta densidad es referida por Pizarnik en “Extracción de la piedra de la locura”: “haberse y no haberse dado vuelta como un cielo tormentoso y celeste al mismo tiempo” (OC 135). Sin embargo, el sistema poético de Pizarnik, regulado precisamente por este ir y volver que habilita el espejo, no consiente el cese de este movimiento de constante refracción: llegada a una identidad del ser, y aunque la identidad esté definida por una difracción e inversión de identidades, Pizarnik toma a desmontar las coincidencias para mantener la dinámica reflexiva que es, para ella, posibilidad de ser y de hacer poesía. Entonces, si yo necesita del otro para ser y a la inversa, en *El infierno musical*, el yo necesitará y no necesitará del otro para ser porque *yo es el otro, y es yo, y no lo es*<sup>41</sup>.

Así como en *Extracción de la piedra de la locura* la poeta habla desde los costados abisales de la muerte, en *El infierno musical* (y antes, en *Nombres y figuras*) la poeta lo hace desde la difracción de la unidad ontológica. Esta falta de acuerdo en el ser se percibe en una nueva escisión de yo que, aunque mantiene su diálogo con tú, se contrapone esencialmente a ella. La pregunta que dirige la indagación ontológica ya no es “¿quién soy?” sino “¿quién es yo?”<sup>42</sup>. Al trasladar el objeto del verbo de la

---

<sup>41</sup> La crítica literaria sobre la obra de Alejandra Pizarnik coloca, en *El infierno musical*, el punto final de esta tensión ontológica y poética referidas en la muerte y el silencio. Nosotros veremos que, efectivamente, Pizarnik llega en este libro a una trampa ontológica y a una trampa poética que puede ser indicativa de una clausura, pero también esta trampa puede ser indicio de un nuevo movimiento que propone una poética y una ontología ya no de lo Mismo sino de lo “absolutamente Otro”. En definitiva, la trampa ontológica en que cae Pizarnik puede ser la condición necesaria para ingresar a un nuevo orden poético y ontológico.

<sup>42</sup> Es en un poema fechado en 1972 y publicado en *Textos de Sombra y últimos poemas* donde Pizarnik define la fórmula de interrogación ontológica que ha motivado esta búsqueda:

primera persona a la tercera, Pizarnik condensa su búsqueda ontológica en la distancia especular necesaria para evitar la concentración que procura el sí mismo. Pero también esta fórmula puede ser un señuelo velado, porque poner al yo como otro concentra la huella secreta de preservar al sí mismo. Vamos a ver, entonces, qué es lo que propone esta nueva fórmula de búsqueda de una identidad.

Recuperamos el verso ya citado de "Piedra fundamental": "algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella" (OC 152). Y rescatemos también aquí las marcas que Benveniste atribuía a la tercera persona pronominal: ella expresa tanto una cosa como una persona y, en sí misma, designa a nada o a nadie; es "la que está ausente" y concentra la capacidad de abrir la referencialidad deíctica puesta en la enunciación de yo a objetos, lugares y tiempos que existen fuera de la enunciación y del enunciado. La fragmentación del yo poético en una tercera voz que ya no necesariamente asegura la existencia de yo, tal como sucede en la relación de diálogo entre yo y tú, arrima peligrosamente la identidad de la primera persona al vacío, porque esta nueva posibilidad ontológica puede adquirir existencia independiente, puede incluso no ser o ser en su ausencia, puede restar identidad a yo y quebrar las coordenadas de una deixis controlada por la realidad de yo, puede, en definitiva, dejar a yo en el vacío. A lo largo de *El infierno musical*, Pizarnik destaca la capacidad propia de la tercera persona de adquirir existencia

---

¿Quién es yo?  
¿Solamente un reclamo de huérfana?  
Por más que hable no encuentro silencio.  
Yo, que sólo conozco la noche de la orfandad  
Espera que no cesa,  
Pequeña casa de la esperanza (OC 246).



independiente del yo de la poeta, posibilidad que se corrobora en el reiterado temor de yo. El temor de la poeta tiene diferentes motivos:

1) la presencia amenazante del otro (ella) en el sí mismo: “y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, los fundamentos” (OC 152).

2) La pérdida de centro, y la consecuente posibilidad real de la existencia del vacío donde residía lo colmado (ver “Piedra fundamental” y “El infierno musical”).

3) El vacío del sí mismo en el otro, definido en el robo de la identidad y de la capacidad de poetizar.

4) La consecuente posibilidad de que lo otro sea vacío.

Pizarnik elige para designar esta identidad amenazante de la tercera persona el emblema de “la sombra”. En “Ojos primitivos” dice: “Vacío gris es mi nombre, mi pronombre” (OC 154), y es precisamente la sombra quien ocupa esta oquedad en los denominados “Textos de Sombra” (OC 230 y ss.), donde Sombra se escribe con mayúsculas en referencia a una nueva identidad<sup>43</sup>. Es la sombra, además, quien ocupa el espacio vacío que ha dejado el silencio de yo: “porque no cantó, su sombra canta” (OC 166). En asimilar la tercera persona a la sombra, Pizarnik recompone la dinámica dialógica presuntamente amenazada por la escisión de yo en ella: ella puede tener existencia independiente de yo, pero no sucede así con la sombra que siempre es sombra de algo o de alguien.

---

<sup>43</sup> Para Guibelalde, la sombra es el Superyó (46), pero, a nuestro criterio, esta posibilidad sólo refuerza una relación feudataria de lo Otro con lo Mismo.

Simbólicamente, esta habilidad usurpadora de la sombra recoge la capacidad vampirizante de la comunidad negativa porque puede sustraer la fuerza vital del que la proyecta<sup>44</sup>. Además, en aparecer como algo pero ser nada, la sombra se asemeja a un fantasma que es, como el vampiro, siempre en la oscuridad y siempre melancólico<sup>45</sup>. La sombra, en sí misma, es nada tal como sucede con la tercera persona gramatical, y sólo puede ser en relación a algo o a alguien, pero recordemos también que la sombra sustrae ser a su Ser. En esta imbricación reside la trampa ontológica en que cae Pizarnik. El sí mismo y el otro establecen una nueva relación pautaada por un doble juego ontológico cifrado en el enigmático verso ya citado de “Piedra fundamental” que ahora condensamos en la fórmula *yo es y no es ella, que es y no es yo*. Reemplazando a ella por sombra, resulta que yo es y no es sombra, que es y no es yo, porque sombra es *otro sí mismo* en ser sombra de yo, que es *sí mismo otro* en ser sombra. La densidad de antinomias llega, en este libro, a un enlazamiento extremo.

Llegados a este punto podemos decir que la escisión ontológica interior del sí mismo de la poeta es un prolongado ejercicio de reconocimiento de una identidad cierta<sup>46</sup>. Para ello, la poeta primero pone en tensión al sí mismo y al otro para retomar la dinámica de admonición y lamento que regía la relación entre la poeta y la comunidad de valores positivos. En sí misma, la poeta ahora impone un deber ser y

---

<sup>44</sup> Ver “El alma como sombra y como reflejo” en Frazer, *La rama dorada*, para una referencia a la sombra como fuente de peligro para el que la proyecta.

<sup>45</sup> La enorme carga melancólica que arrastra la sombra vagando en su parecer y sin poder ser puede verse en el diálogo que Zarathustra mantiene con su sombra en Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra* (275 y ss.).

<sup>46</sup> En una carta dirigida a Amelia Biagioni fechada en Buenos Aires el 18 de noviembre de 1967, Pizarnik establece, refiriéndose a algunos poemas del libro *El humo*, de Biagioni, la relación que existe entre la búsqueda ontológica de una identidad y lo doble: “Hay alguno [se refiere a los poemas] que alude al doble o a la sombra o al espejo o al quién soy [...]” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 81).

se lamenta por no poder ser en acuerdo con ese dictado. En *Árbol de Diana*, Pizarnik pretende resolver esta cuestión. En este libro la poeta reconoce en sí una identidad desdoblada por estar conformada tanto por el deber ser como por su transgresión. No obstante, en *Extracción de la piedra de la locura*, Pizarnik va más allá de una identidad doble a través del emblema del espejo: es en la dinámica reflexiva de identidades que pone en juego el espejo donde la poeta percibe que el sí mismo es otro, pero también que el otro es sí mismo, de acuerdo a una constante transferencia de opciones ontológicas posibles. En *El infierno musical*, esta transferencia de identidades que habilita la superficie del espejo se complica todavía más por la incorporación de una nueva posibilidad doble en la relación entre el sí mismo y el otro: el sí mismo es y no es el otro que es y no es el sí mismo. La probable identidad del sí mismo se encapsula en una tautología que, paradójicamente, abre nuevas posibilidades significativas al asimilar al otro con el emblema de la sombra y su espectro semántico. Así, la oquedad de ser en sí misma que acopla la sombra, y el repliegue tanto afirmativo como negativo de identidades, sugiere la probable existencia de una nueva identidad que se define por el continuo tránsito hacia su posible anulación y, a la inversa, una anulación en constante tránsito hacia la identidad. Si la sombra, que es el otro, es en sí misma nada, es probable que en la transferencia de identidades, el sí mismo sea nada y sea también sí mismo, y que la nada sea el sí mismo y sea también nada. El sí mismo cae en una tautología extrema que es al mismo tiempo bastión y deriva de una identidad. Si la escisión inmanente del sí mismo de la poeta procura precisar su identidad, ésta entonces se define por su no identidad, pero la no identidad se define, a su vez, por la identidad. Metafísicamente, es posibilidad de que el ser sea nada y que la nada sea ser. Pizarnik

llega, en su derrotero, a una trabazón esquizofrénica del sí mismo y del otro definida paradójicamente por un inquebrantable derivar hacia la disociación y hacia la asociación, hacia la concordancia y hacia la discordancia. Y es este nudo de valores ontológicos en permanente tensión, porque son y no son antinómicos en su identidad y relación, lo que entendemos como “trampa ontológica”. La expresión de esta trampa es contundente en una entrada de los diarios de Pizarnik fechada el 15 de noviembre de 1964: “Y ese sueño con la asesina y la víctima. Yo era las dos. Si salvas a la víctima tendrás que matar a la asesina” (Pizarnik, *Semblanza* 263).

### III. LA RESISTENCIA ENTRE EL ESPEJO Y EL MISMO

Para la literatura crítica sobre la obra de Pizarnik, tal como vimos en la introducción de este trabajo, el dilema ontológico clave de la poeta es la búsqueda de lo Otro desde lo Mismo. En estos estudios, lo Otro asume diversas formas: puede ser, por ejemplo, el amor, o la poesía, o ser la muerte, o la vida, o la realidad, o la humanidad. Cualquiera sea su manifestación, lo Otro es, para la crítica, índice de un origen o de un *telos*, de una dirección, de un centro, de una unidad; en definitiva, de un punto donde el mismo vuelve a sí. Este retorno es la irrevocable señal de un fracaso porque la conjunción con lo Otro o no tiene lugar (tal el caso del amor, de la vida, de la humanidad, de la realidad, incluso de la poesía), o, si ocurre, es en detrimento de lo Mismo por una opción negativa de lo Otro, tal como sucede con la muerte. Sea en su posibilidad o en su imposibilidad, Pizarnik parece condenada a no

encontrar desde sí al otro, y a perderse. Esto es así, en efecto, si lo que se intenta explicar es una opción de ser desde una ontología; si, en definitiva, se promueve una ratificación de determinado valor otorgado al ser. Pero si, por el contrario, se invierte la dirección y el ser se despoja de una valoración previa para conformar su ontología en *ir siendo*, se puede prácticamente hablar de una gestación. Y esto es lo que sucede con Pizarnik: se coloca como una identidad en gestación en su poesía, gestación que parte de una evidencia (yo soy) para, desde ahí y a través de un ritmo convulsionado de reconocimiento y pérdida, descubrir una determinación (qué soy) y un modo de ser y hacerse (cómo soy). No podemos afirmar, de momento, que esta gestación sea efectiva, de manera que, en esta parte del trabajo, más que llegar a definir cómo es el ser de la poeta pretendemos atender, fundamentalmente, a la manera en que se da la búsqueda de esa definición.

En esta conformación de una ontología, la poeta percibe que su ser convoca no sólo la identidad de lo Mismo sino también la diferencia y alteridad de lo Otro, y que estas dos parcelas de ser están en continua flexión cada una hacia la otra. Así, si bien es cierto que lo Mismo tiende a lo Otro, también es cierto que lo Otro procura al Mismo. Se trata, entonces, de una búsqueda pautada por la continua transferencia entre dos posibilidades de ser: la tensión entre el deseo y la inadecuación, entre el anhelo y el temor, entre un ir y volver infatigables de lo Mismo y de lo Otro en detrimento de cualquier totalización y unidad. Este tránsito regula la búsqueda ontológica de Pizarnik, y es lo que hemos propuesto como “dinámica especular”. En esta dinámica, la poeta siempre pone en conflicto estas dos opciones ontológicas sugeridas por lo Mismo y por lo Otro. Pero, ¿qué es lo Mismo y qué lo Otro en este derrotero ontológico de Pizarnik?

Definimos a lo Mismo como la identidad de lo uno consigo mismo. Una búsqueda de la identidad de lo Mismo no supone ser siempre idéntico, sino recobrar cada vez su identidad, retornar siempre en confluencia, en síntesis, hacia su identificación como unidad porque es propio de lo Mismo ser o procurar ser siempre idéntico, total, ser lo único asimilando o anulando lo distinto. Lo Mismo no admite una diferencia en su identidad porque, de suceder lo contrario, perdería su propiedad ontológica que es residir enteramente en su mismidad, y como quien lucha por defender su baluarte (sea este morada, centro, unidad, identidad, certeza, presencia, realidad), lo Mismo siempre procura resguardar su particularidad única y natural. En este sentido, lo Mismo es excluyente, y es egoísta; es el gran negador que repele cualquier perturbación extraña a su morada y que promueve la comodidad de su estar íntimamente en sí. La identidad de lo Mismo se manifiesta, entonces, en su *a priori* porque, en su movimiento hacia lo Otro, procura sólo recibir lo que está ya en sí mismo: ratifica su rasgo, refuerza su carácter, apuntala su suficiencia.

Dijimos que Pizarnik parte de la determinación del yo soy. En este sentido, su búsqueda ontológica intenta, al menos, redondear una idea de su ser y de su identidad tanto ontológica como poética, y por eso, en la tortuosa indagación acerca de su ser, necesita de la opción real de una posibilidad de ser sujeta a la reclusión de lo Mismo. Esta opción que, en el “yo soy” de Pizarnik es percibida como otro, se manifiesta en dos entidades: la comunidad positiva y el amado. Aun puestas como otro en la dinámica reflexiva, estas instancias son manifestaciones de lo Mismo porque siempre procuran despejar lo Otro y reconducir al yo de la poeta hacia su recogimiento. Este retorno a sí apuntala una identidad de yo, y con ella toda una gama semántica que señalamos como positiva y que reúne la posibilidad de ser en la

felicidad, en la luz, en la certeza, en la morada, en la contención, en la vida, en el centro, en la poesía. Curiosamente, proteger al ser en sí mismo para afianzar la evidencia del yo soy de la poeta, supone anular la soledad como valor de ser y, por el contrario, promover una comunicación con los otros (la humanidad, el amado). Pero esta inclinación hacia los otros no hace, en realidad, más que repetir el juego reductor de lo Mismo. No es, en Pizarnik, lo Mismo el que deja un resquicio para la intromisión de lo Otro, sino éste el que irrumpe en lo Mismo, porque sólo lo Otro reconoce que la alteridad es posible a través del yo de la poeta. Fue precisamente esto último lo que sugerimos al decir que el yo de la poeta estaba arrojado por lo Otro.

Lo Otro se presenta, entonces, como “lo demás” que, en su alteridad y diferencia, resta mismidad a lo Mismo. Pero también lo Otro completa a lo Mismo de acuerdo a un nuevo sentido de la ontología, que ya no se define por el *a priori* del ser sino por el resquicio del ser que lo Otro evidencia. Lo Otro no puede ser una limitación del Mismo porque dejaría de ser Otro: él depende del Mismo y en este gesto es, frente a la morada fija que define este último, un foráneo, un extranjero en continua peregrinación. Es en este derivar permanente y en su ser Otro donde reside la libertad de lo Otro, ya que nunca llega a colmar enteramente un lugar (sea éste ser, centro, unidad, presencia, certeza, realidad o cualquier totalización). Frente a la homogeneidad, la reducción, la concentración y la posesión que refiere lo Mismo, lo Otro es pura disociación, es desorden, pérdida, deriva, es inestabilidad, discordancia e inversión. Es en su relación con lo Mismo donde se instala la ontología de lo Otro, y es por ello que se define como una no identidad, y que sólo se identifica en su imprecisión y en su incesante transferencia hacia lo Mismo.

En la búsqueda ontológica que encara Pizarnik, lo Otro es la muerte (y sus formas diversas, la noche, la soledad, “ellos”, “el lobo gris”, “las damas rojas”, etc.). Vimos también que el yo de la poeta estaba arrojado por lo Otro en la forma de la muerte. Este poder que representa la muerte frente al yo de la poeta podría sugerir que lo Otro procura para sí la totalización del Mismo. Pero la muerte se mantiene en su ser Otro precisamente por su constante tránsito hacia lo Mismo. Esta transferencia resta comunión y resta también, y paradójicamente, a través de una semántica que hemos definido como negativa, negatividad al egoísmo de lo Mismo porque es siempre trascendente. En la relación dialógica con lo Mismo, lo Otro trasciende continuamente hacia lo desconocido, hacia lo incierto, hacia la oscuridad, hacia la duda<sup>47</sup>. Lo Otro y lo Mismo dialogan, en esta dimensión indefinida de lo Otro, sin *a priori* y sin mayéutica, en la tensión y el conflicto de una patristica sin cesura y en continuo derivar de las opciones de ser que cada uno representa. Tres maneras tiene Pizarnik para asegurar en su ser esta transferencia incesante: la vampirización, el espejo y la sombra. Estas tres manifestaciones de lo Otro instalan la dialéctica en el ser de la poeta: la primera por la superpuesta relación entre el devorador y el devorado; la segunda por la reversibilidad de identidades que habilita el reflejo; y la tercera por restar identidad al mismo en la doble posibilidad de ser en relación a algo y de ser nada. En estos casos, la presencia de lo Otro pone en suspenso la densidad ontológica de lo Mismo<sup>48</sup>. Como vemos, la transferencia que pone lo Otro en relación con lo Mismo requiere no de la inclusión, tal como sucedía

---

<sup>47</sup> “[. . .] recibir del Otro más allá de la capacidad del Yo; lo que significa exactamente: tener la idea de lo infinito” (Levinas 75). Este ir más allá de sí mismo que pone la presencia de lo Otro se corrobora, en Pizarnik, por la capacidad abisal que concentra la muerte y su espectro semántico.

<sup>48</sup> “[. . .] suspender el yo es siempre ingresar en esa alegría producida por la comunicación con lo diferente o con lo inhabitual o con lo otro” (Pizarnik, “Cinco poetas jóvenes argentinos” 32).



con la identidad del mismo, sino de la resistencia, de un doble juego en el ser de la poeta dado por la densidad conflictiva que aglutina tanto una fatalidad como una liberación sin agente preciso, un ir y volver sin saber de dónde ni hacia dónde, tanto un deseo como un temor sin causa constante. La búsqueda ontológica de Pizarnik repite, en enorme medida, el nudo ontológico de Fichte: el yo, para ser, necesita de la limitación de un no-yo puesta por yo, pero, al ser el no-yo un obstáculo que lo limita en su ser, yo tiende a su liberación del no-yo como meta última. La trampa reside en que yo necesita de la resistencia del obstáculo para liberarse de ese mismo obstáculo; su ser se define en la resistencia puesta por la coacción y la liberación. Y esto ocurre en Pizarnik: lo Mismo y lo Otro no existen complementariamente, sino en la resistencia que instala la semántica del oxímoron, donde la adición habilita una oposición que se define, en este caso, en la contrariedad lógica de ser un sí mismo otro y un otro sí mismo. No obstante, la dinámica reflexiva que define la búsqueda ontológica que Pizarnik encara debe mantener la constante transferencia de lo Mismo hacia lo Otro y de lo Otro hacia lo Mismo porque es, en esta densidad dada en el tender y el resistir, donde descubre la evidencia de su ser. Al buscar su identidad, la poeta retorna insistentemente a mirarse en el espejo porque, en su ontología, es el cómo el que da sentido al qué. Así, esta vuelta obstinada a la luna del espejo, que es reversibilidad perpetua de identidades y diferencias, vuelve el oxímoron sobre sí y lo repliega para sostener la anamorfosis que deriva de un ser definido por la transferencia. La identidad de la poeta se deslinda en el *entre* que pone el continuo movimiento de la contradicción donde lo Mismo es y no es lo Otro que es y no es lo Mismo<sup>49</sup>. César Aira afirma que, en Pizarnik, “el sujeto se constituye en su

---

<sup>49</sup> En “Un equilibrio difícil: ‘Zona Franca’”, Pizarnik define el “lugar de las contradicciones” como

dislocación” (Aira, *Alejandra Pizarnik* 1998, 17). El final de la búsqueda ontológica de la poeta en una coincidencia sólo será posible en su no realización. La ontología se define por esta trampa que pone la incesante resistencia entre el espejo y el mismo: la búsqueda siempre reversible de una identidad en una superposición de contrarios.

---

un espacio cercano a la “zona trágica o suicida”. Para mantener el “equilibrio difícil” de la contradicción sin caer en la zona de riesgo es necesario preservar un “saludable poder de mediación” (109).

## CAPÍTULO II

### ACERCA DEL ESPACIO: POÉTICA DEL TEMOR, DEL DESEO Y DEL SILENCIO

En el primer capítulo de nuestro trabajo hemos visto que la búsqueda de la identidad de la poeta requiere de un insistente retorno al espejo. A la pregunta “quién es yo”, Alejandra Pizarnik antepone el modo de ser a la cualidad, y ajusta su indagación ontológica a la transferencia entre el sí mismo y el otro que habilita el reflejo. En principio, esta identidad se define en la densa tensión de una trampa donde la afirmación ontológica de lo Mismo y de lo Otro coincide con su negación. En este movimiento de continuo tránsito pautado por una identidad *entre* posibilidades dialécticas, Pizarnik *es* tanto como *no es*. En la búsqueda de una identidad, no hay reconciliación posible entre el sí mismo y el otro porque, recordemos, Pizarnik, como Narciso, se define en su contrapuesta figura. Sin embargo, nunca deja de ser la poeta quien camina hacia el espejo, ni ella traslada la cláusula de su identidad (“quién es yo”) de manera definitiva al otro. No hay, entonces, en sentido estricto, una anulación de su ontología íntima; tampoco hay una

afirmación, de modo que el yo de la poeta se mueve y muta, pero en este movimiento se sostiene. Sostener la tensión, quedar atrapada en la trampa de lo irresoluble parece ser, entonces, la condición constitutiva de su ser.

Hemos también adelantado en diversas ocasiones que el conflicto en que se sostiene la literatura de Pizarnik es tanto ontológico como poético. En una carta a Rubén Vela fechada en los primeros meses de 1958, Pizarnik dice: “Y ya que dije vivir debo hablar de poesía, de la mía, de la que estoy haciendo, de la que está haciéndome...” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 42). En la entrevista realizada a Pizarnik por Martha Isabel Moia y publicada por primera vez en *La Nación* el 11 de febrero de 1973, vuelve sobre el mismo principio: “Trabajé arduamente en esos poemas [los poemas de *Los trabajos y las noches*] y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié” (Pizarnik; *El deseo de la palabra* 248). La relación, entonces, entre la poeta y la poesía es de implicación doble: la poeta *hace* poesía y *es* por la poesía. Si en el primer capítulo nos hemos detenido en una ontología pautada por una sobreimpresión continua de contrarios, y si, por otra parte, esta ontología está también sujeta a una poética, debemos analizar en lo que sigue si esta sobreimpresión de contrarios se sostiene o se resuelve a nivel poético.

I. PRIMER INDICIO ESPECULAR: EL POEMA EN PROSA

Apunta Alejandra Pizarnik en una entrada de su diario fechada el 1 de junio de 1967:

Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Además, está en mí desde mi libro primero.

Nunca leí nada al respecto.

Poemas en prosa abiertos (con silencios) y cerrados -compactos y casi sin puntos y apartes.

Poemas en prosa muy breves -breves como aforismos (*Rimbaud-Phrases*).

Leer alguna vez -o estudiar más que leer- los de Char, Eluard, Ungaretti, Michaux, Eliot (por Jiménez). Octavio (?). Borges (?). Libros de *Chumacel* -de los Muertos (Pizarnik, *Semblanza* 282).

Y en la entrada del 7 de junio de 1967 escribe:

Extraño es cómo y cuánto me obsesiona el aprendizaje de los poemas en prosa, o tal vez, simplemente, la prosa. ¿Y los poemas? No comprendo por qué no escribo poemas en verso (influencias del doctor P. R. seguramente)<sup>50</sup>. Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma

---

<sup>50</sup> Se refiere aquí a Enrique Pichon Rivière, quien fue psiquiatra de Pizarnik y que, como nos recuerda Bajaría en su *Anatomía de un recuerdo*, era especialista en Lautréamont.

imposible de prosa. (Y.B.<sup>51</sup> -nota en que decía que la prosa oculta a la muerte. En mi deseo es al revés) (Pizarnik, *Semblanza* 282).

Entre la anotación del 1 de junio y la que realiza seis días más tarde opera una sutil traslación: en la primera, existe una preocupación por comprender una forma propia de expresión; en la segunda, se suma a esta inquietud una mucho más enrevesada y compleja que atañe a la especificidad del hecho poético. En estas dos observaciones, Pizarnik pasa de preguntarse por qué utiliza el poema en prosa a cuestionarse por qué la poesía y por qué la prosa. Esta última preocupación, sumada a la primera, conforma el continuo de la indagación poética que encara Pizarnik en su escritura: cómo hacer poesía desde la poesía. No obstante, sólo aparece referida de manera explícita en sus diarios donde, curiosamente, no aborda una de las constantes poéticas más reiteradas de su obra como es el silencio.

Tal como afirma Ana María Rodríguez Francia en “Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo”, el problema para establecer lo que se entiende por “poesía en prosa” reside, básicamente, en la dificultad en definir qué es la poesía y, agregamos, en precisar qué es la prosa. La utilización de una forma expresiva como es la del “poema en prosa” pone, evidentemente, en relación dos modos diferentes de expresión, cada uno regulado por determinadas constantes propias que, desde una perspectiva clásica, se definen por su oposición: “la Poesía es siempre diferente a la Prosa” (Barthes 39). La poesía, desde esta óptica, se define por una serie de incrustaciones ornamentales (rima, metro, etc.) impuestas a una prosa tácitamente presente en cada poema. Esta

---

<sup>51</sup> Seguramente Yves Bonnefoy.

condición “ornamental” de la poesía frente a la “sencillez” de la prosa da lugar a una serie de asociaciones que, según Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, se extienden hasta la poesía moderna, no la de Baudelaire sino la de Rimbaud. En la carta fechada el 15 de mayo de 1871, dirigida a Paul Demeny, en *Lettres du voyant*<sup>52</sup> Rimbaud afirma que la poesía clásica es “prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d’innombrables générations idiotes [. . .]”<sup>53</sup> que acompaña “l’Action” (Rimbaud, *Illuminaciones* 110 y s.), en tanto que la poesía moderna, sujeta al desplazamiento que concentra la fórmula “JE est un autre”, pone como objeto al hombre mismo, al conocimiento profundo de su alma como medio para alcanzar lo desconocido (Rimbaud, *Illuminaciones* 114).

Básicamente, dice Barthes, la poesía clásica es tal porque se define por su *techné*, como arte en busca de la expresión bella a partir del enriquecimiento de la prosa, vínculo que se anula con Rimbaud, quien otorga especificidad al hecho poético en su “cualidad irreductible y sin herencia” (Barthes 40). Parece ser que, desde Rimbaud, poesía y prosa ya no se definen por su alteridad y “están suficientemente separadas” aunque, curiosamente (y esto Barthes no lo menciona), Rimbaud sea el primer poeta “verdaderamente moderno” que otorga a sus mejores composiciones, es decir *Illuminations* y *Une Saison en Enfer*, la forma del poema en prosa. Pero, más allá de que la poesía moderna gana para sí un estatuto propio, la perspectiva clásica define a la poesía como una adición ornamental frente a la virtual sustracción de la prosa, como un atributo, como una “fabricación” de un “protocolo

---

<sup>52</sup> En Rimbaud, *Illuminaciones (Illuminations)*.

<sup>53</sup> “prosa rimada, mero juego, apoltronamiento y gloria de innumerables generaciones idiotas [. . .]” Las traducciones de *Illuminations* citadas en el trabajo son de Juan Abeleira, en Arthur Rimbaud, *Illuminaciones (Illuminations)* (Madrid: Hiperión, 1995).

antiguo” que pone el acento en una capacidad relacional y expresiva “algebraica” o gramatical (Barthes 41 y s.).

Yuri Lotmán, en *Estructura del Texto Artístico*, amplía estas asociaciones:

En teoría de literatura se admite generalmente que el habla común de las gentes y el discurso en prosa son lo mismo y, como consecuencia de esto, que la prosa es, respecto a la poesía, un fenómeno primario, anterior (123).

Esta afirmación conlleva también, tal como sucede con Barthes, una ristra de asociaciones: la prosa es “natural” frente a la poesía que es “artificiosa”; la prosa es expresión “sincera” en tanto la poesía es “disimulo”; el discurso en prosa es “sencillo” porque es “primario” frente al poético que es “complejo” porque es “secundario”; la prosa es “semejante” a la realidad porque su discurso es referencial mientras que la poesía es “desemejante” porque su discurso es no mimético; la prosa es “verdadera” porque “reproduce la vida” en tanto la poesía es “falsa” porque es “autista” (Lotman 123 y ss.). “De este modo la oposición ‘prosa-poesía’ es la expresión particular de la oposición ‘no arte-arte’” (Lotman 127).

Esta rejilla de valores contrastados en lo que hace a la poesía y a la prosa que presentamos padece, sin duda, de una reducción simplista que no hace justicia a las derivaciones que de ella extraen Lotman y Barthes en sus estudios. No obstante, el cuestionamiento acerca de la razón de la poesía y de la prosa que refiere Pizarnik en sus diarios pone en juego, en la base, esta red dicotómica de valores aglutinados en lo que propondremos como una “poética del temor” (retórica, *mot juste*, unidad, exactitud, brevedad) frente a una “poética del deseo” (acento propio, fragmentación,



ambigüedad, dispersión, descontrol léxico): “En el fondo yo odio la poesía. Es para mí, una condena a la abstracción. Y además me recuerda esa condena. Y además me recuerda que no puedo ‘hincar el diente’ en lo concreto” (Pizarnik, *Semblanza* 271). La concepción que Pizarnik tiene de la poesía y de la prosa responde al esquema clásico que trazan Barthes y Lotman: la poesía está asociada a la “retórica” y a la “mentira”, en tanto que la prosa se asimila a la “sencillez” y a la expresión “esencial”:

Me horroriza mi lenguaje. Miento todo el tiempo. Si hablo miento. Hay que averiguar por qué. Hay que demorarse. Me gustaría escribir en forma muy simple y clara. Basta de retórica (Pizarnik, *Semblanza* 269).

El conflicto surge cuando Pizarnik apoya su proyecto poético en lo “simple” como valor fundamental (“Comienzo a tener conciencia de [la poesía], la quisiera lo más sencilla posible, desnuda, esencial, inocente”, Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 43). ¿Cómo hacer poesía, entonces, desde la poesía? El problema que ponen en juego poesía y prosa es extremo y, en enorme medida, el derrotero poético de Pizarnik está pautado por la posibilidad, incluso necesidad de acertar con una solución probable a este dilema. En este conflicto, Pizarnik parece incluso desplazar la poesía para escribir prosa, pero asimila finalmente una y otra forma en lo que percibe como una solución impracticable dada en la inefabilidad como punto extremo del conflicto: “¿Y por qué no me dedico a las prosas? Porque son poemas, pertenecen a lo inefable” (Pizarnik, *Semblanza* 278). De todas maneras, el verdadero alcance de este problema poético, y las posibilidades que pone en juego, las iremos viendo con detalle en el desarrollo de este capítulo. Lo que interesa señalar aquí es que la poética de Pizarnik

no se define por su pertenencia única a la prosa o a la poesía, sino que, por el contrario, estas dos posibilidades expresivas (que refieren dos posibilidades poéticas) se ponen en conflicto sin anularse; con la misma dinámica de la vampirización ontológica, cada una existe únicamente en su relación con su posibilidad dicotómica. Esta puesta en relación conflictiva tiene lugar, tal como sucedía en la relación entre el sí mismo y el otro, en un espacio -ya no ontológico sino poético- de transferencia reflexiva que, “sin saber por qué”, Pizarnik instala en el poema en prosa. Es precisamente en este espacio poético de cesión continua donde prosa y poesía se proyectan recíprocamente<sup>54</sup>.

El poema en prosa es, como todo género mixto, un espacio denso de contradicciones. Básicamente, se trata de un texto que traduce, en prosa, un efecto poético. Esta afirmación concentra dos rasgos posibles: el poema en prosa es un espacio de licencia tanto para la poesía como para la prosa, porque cada uno transgrede sus normas de género en la recepción de las normas del otro; pero también el poema en prosa preserva las cláusulas de género de sus dos formas constitutivas para que pueda ser efectivamente una forma artística mixta. Así, desde esta condensación de inversos que concentra el poema en prosa, puede ser definido como la forma de arte donde “le maximun d’effet poétique est obtenu par le maximun de procédés prosaïques” (Didier 2874)<sup>55</sup>. Baudelaire, en su dedicatoria a

---

<sup>54</sup> Rodríguez Francia, en el artículo citado, concluye que el poema en prosa es, en Pizarnik, la forma expresiva adecuada para “decir” el ser pautado por la *hybris*, tradición que la poeta recoge de las estéticas malditas que refieren, en el arte, esta desmesura a través de “la sospecha y la dispersión” (130). El poema en prosa, en definitiva, es para Rodríguez Francia, el modo adecuado de cuestionamiento del ser y de la palabra que dice.

<sup>55</sup> “el máximo de efecto poético es obtenido por el máximo de procedimientos prosaicos”. La traducción es nuestra.

Arsène Houssaye en *Petits Poèmes en Prose* (o *Le spleen de Paris*), concibe el poema en prosa como un significante nuevo y necesario para el, a su vez, nuevo significado de modernidad, y reconoce como antecedente inmediato el *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand (escrito en 1828, pero no publicado hasta 1842). Para Henri Monier, en *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, el romanticismo, del que Aloysius Bertrand es acólito, encuentra en el poema en prosa la forma adecuada para expresar sus aficiones. Para Monier, romanticismo y poema en prosa tienen en común “1° le goût pour l’harmonie; 2° le goût du mélange des genres; 3° le goût du nombre; 4° le goût du mouvement; 5° le goût de la liberté; 6° le goût de l’idealisation” (963)<sup>56</sup>. Esta densidad de “gustos” inspiró a Baudelaire en la elección del poema en prosa como posibilidad expresiva:

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (10)<sup>57</sup>.

Además de la referencia explícita al romanticismo a través de la figura de Aloysius Bertrand en la dedicatoria, Baudelaire sigue, en *Petits Poèmes en Prose*, la brecha abierta por la prosa poética de Jean-Jacques Rousseau, donde ya la forma de

---

<sup>56</sup> “1° el gusto por la armonía; 2° el gusto por la mezcla de géneros; 3° el gusto por lo diverso; 4° el gusto por el movimiento; 5° el gusto por la libertad; 6° el gusto por la idealización”. La traducción es nuestra.

<sup>57</sup> “¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?”. Traducción de Enrique Díez-Canedo en Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa* (Madrid: Espasa Calpe, 2000).

expresión está estrechamente ligada a un estado de ánimo<sup>58</sup>. Esto es, entonces, lo que destaca de las palabras de Baudelaire: la necesidad de una forma expresiva lo suficientemente flexible y dinámica para “ceñirse” a la variable tonicidad del alma, del ensueño y de la conciencia.

Una referencia más explícita a la armonía, a la idealización y a la libertad que encierra la forma del poema en prosa es la que meticulosamente estipula Des Esseintes en el capítulo XIV de *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans. La neurótica manía de Des Esseintes repasa con pulcro cuidado, en este capítulo, su biblioteca “contemporánea” y descubre “otro librito que había hecho imprimir para su uso: una antología del poema en prosa, una capillita erigida bajo la advocación de Baudelaire y abierta sobre el atrio de sus poemas” (Huysmans 272)<sup>59</sup>. En la antología estaban Aloysius Bertrand, Villiers de L’Isle-Adam, y Stéphane Mallarmé. De Bertrand subraya el haber “pintado cuadritos cuyos vivos colores se tornasolan cual los de los esmaltes lúcidos” (273); de Villiers destaca la delicadeza y la capacidad de sinestesia que condensan sus textos (273); y de Mallarmé el “lenguaje tan magníficamente ordenado” que une “pensamientos de una sugestión irresistibles” y que conmueve los nervios “con una acuidad que le penetra a uno hasta el entusiasmo, hasta el dolor” (273). Acto seguido, Des Esseintes dedica unos párrafos a definir lo que entiende por poema en prosa, definición que, aunque extensa, vamos a transcribir:

De todas las formas de la literatura, la del poema en prosa era la preferida de Des Esseintes. Manejada por un alquimista de genio, debía, según él,

---

<sup>58</sup> Para esta asimilación seguimos a Henri Monier en el libro citado.

<sup>59</sup> Dice Pizarnik en su diario el día 7 de junio de 1967: “Deseo de copiar, para mi uso, una antología del poema en prosa” (Pizarnik, *Semblanza* 283). Es probable que Pizarnik leyera a Huysmans y, en búsqueda de lecturas acerca del poema en prosa, la definición que sigue.

encerrar la potencia de la novela, cuyas longitudes analíticas y redundantes descripciones suprimía. Bien a menudo había meditado Des Esseintes sobre este inquietante problema: escribir una novela concentrada en algunas frases que contuvieran el jugo solidificado de los centenares de páginas empleadas siempre en establecer el medio, en bosquejar los caracteres, en acumular para su apoyo observaciones y hechos menudos. Entonces las palabras escogidas serían hasta tal punto inalterables, que suplirían a todas las demás; el adjetivo, colocado de una manera tan ingeniosa y tan definitiva que no podría ser legalmente desposeído de su sitio, abriría tales perspectivas que el lector podría soñar durante semanas enteras acerca de su sentido a la vez preciso y múltiple, comprobaría el presente, reconstruiría el pasado y adivinaría el porvenir de las almas de los personajes, revelados por los resplandores de ese epíteto único.

La novela concebida así, condensada así en una página o dos, resultaría una comunión de pensamiento entre un mágico escritor y un ideal lector, una colaboración espiritual consentida entre diez personas superiores dispersas en el universo, un deleite ofrecido a los delicados, accesible sólo a ellos.

En una palabra, el poema en prosa representaba para Des Esseintes el jugo concreto, el osmazomo de la literatura, el aceite esencial del arte (Huysmans 273 y ss.).

Después Des Esseintes cierra su privada antología y piensa que su biblioteca “interrumpida en este último libro, no aumentaría probablemente nunca más” (274), lo que más o menos viene a decir que, para él, la máxima y última expresión de la literatura está concentrada en el “aceite esencial” del poema en prosa. Esta es,

entonces, la forma básica del poema en prosa: ser un “osmazomo”, un concentrado dado por el orden exacto del lenguaje, por la brevedad expresiva, por estar despojado de digresiones, por el extremo cuidado de la forma en busca de una composición altamente armónica de arte. Por esta capacidad reductora, el poema en prosa es, además, fuertemente sugestivo, sugestión que, socialmente, se traduce en una comunicación “aristocrática”, reducida, entre autor y lector; y que estéticamente se concentra en el poder evocador de la sinestesia y de la imagen. Es, en definitiva, esta mezcla que supone superponer los principios inherentes a la poesía (cuidado de la armonía, búsqueda de la forma perfecta, capacidad sugestiva, concentración en la expresión de la imagen, delicadeza, exactitud, comunicación entre “entendidos”), a una forma expansiva y abierta de la prosa como es la novela.

En el *Manifeste du surréalisme* de 1924, Breton retoma esta cuestión y contrapone la capacidad descriptiva (y por lo tanto, constativa y derivativa) de la novela realista a la facultad de condensación de la poesía, facultad que atribuye al procedimiento poético utilizado por Rimbaud, y que el surrealismo finalmente precisará en “la imagen”. Dice Breton: “[. . .] Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m’assurait qu’en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures*” (Breton, *Manifestes du surréalisme* 16 y s.)<sup>60</sup>. El tema de la imagen, en Pizarnik, es, como veremos, de fundamental importancia y encierra la misma capacidad de concentración que le otorga el surrealismo.

Es la densidad y esencialidad expresiva que concentra la imagen lo que permite a Pizarnik limar narratividad y otorgar potencialidad poética a la prosa. En

---

<sup>60</sup> “[. . .] Paul Valéry, quien no hace mucho me aseguraba, en ocasión de hablarme del género novelístico, que siempre se negaría a escribir la siguiente frase: *la marquesa salió a las cinco*”. Todas las traducciones del *Manifiesto del surrealismo* corresponden a Andrés Bosch en André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (Barcelona: Labor, 1992).

“La conversadera”, define esta capacidad de manera implícita al recomponer poéticamente la escueta frase de Valéry: “la marquesa salió a las cinco y cinco” (OC 181), escribe Pizarnik. La aliteración resta fuerza desinencial, informativa y constativa a la frase y concentra, en la reiteración, la potencialidad de sugerencia que acopia una imagen poética. Este juego de inversión es, creemos, la mejor definición (aunque tácita) de lo que Pizarnik entiende por poema en prosa: un espacio de transferencia especular dado, en la base, por ser un concentrado derivado de una mezcla, y que refiere la copresencia necesaria de términos antinómicos como son la sencillez y la complicación, la flexibilidad y la exactitud, el movimiento y el orden. En definitiva, y como iremos explicando en lo que sigue, el poema en prosa es, para Pizarnik, el “jugo concreto” de los rasgos derivados de dos formas o leyes poéticas opuestas, cuyas posibilidades e implicaciones líricas y ontológicas minuciosamente recorrerá a lo largo de su escritura en lo que percibe como dos poéticas contrastadas y que proponemos denominar “poética del temor” y “poética del deseo”.

## II. POÉTICA DEL TEMOR Y POÉTICA DEL DESEO: EL JARDÍN Y EL BOSQUE

La primera relación que propone el título de este apartado refiere un contrasentido: asimilar, en Pizarnik, una poética basada en el temor a “el jardín”, emblema recurrente de contención y reparo en su poesía. En verdad, al hablar de una “poética del temor” estamos haciendo referencia a una doble posibilidad: el temor como sustrato de una escritura tendiente, justamente, a conjurarlo. Poética del temor,

entonces, como motor de su propia revocación: “Escribo contra el miedo”, dice Pizarnik en “Ojos primitivos” (OC 154). Más extensamente explica este concepto en la entrevista realizada por Martha Isabel Moia:

M. I. M. -Mientras contestabas a mi pregunta, tu voz en mi memoria me dijo desde un poema tuyo: *mi oficio es conjurar y exorcizar*.

A. P. -Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (*cf. Kafka*)<sup>61</sup>. Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 247).

El temor, en Pizarnik, tanto en su forma primera como puede ser el miedo, como en sus manifestaciones extremas como son el terror, el espanto, la pavora, tiene alcance a nivel ontológico y poético, ontología que en este punto ya no refiere al ser, sino la especificidad de ser poeta. ¿De dónde deriva el temor poético de Pizarnik y, sobre todo, cuáles son sus paliativos? Adelantamos que escribir contra el miedo supone no escribir el deseo. Así, delimitar una poética del temor lleva implícito precisar la poética del deseo, y a la inversa. Temor y deseo son las dos caras posibles de una dicotomía que Pizarnik pone entre lo decible y lo indecible, con lo cual, y por efecto de una relación refractante entre ambos, una poética del deseo será posible en la realización de una poética de lo que se teme, y una poética del temor

---

<sup>61</sup> También aquí podría aludir a Georges Bataille: “J’en parle afin de traduire un état de terreur”. Esta frase de *Le petit* la utiliza Pizarnik como epígrafe de “Casa de citas”(OC 219).



sólo será efectiva en la convocatoria del deseo. En su oposición, una y otra se implican.

Básicamente, Pizarnik teme perder el orden central y preciso de lo Mismo: “Nada más intenso que el terror de perder la identidad” (Pizarnik, *Poesía* 361). Esto supone no poder ser y decir en continuidad y coherencia, perder el control referencial y expresivo del lenguaje, perder la identidad de los nombres (incluido el suyo propio), no poder decir desde una certeza y precisión “gramatical”, no poder, en definitiva, decir. La poética del temor se define, entonces, como una práctica conjuradora de la fragmentación, de la ambigüedad, de la oquedad, del descontrol, de lo inefable, de la imprecisión y de la deriva. En definitiva, el temor responde al extrañamiento que supone “perder la identidad”, que es perder la axialidad de lo Mismo, perder la contención, perder el centro. Una poética conjuradora del temor al deseo desequilibrante, entonces, cifra un problema de orden “espacial” (perder el centro) que Pizarnik recoge en uno de los motivos más claros y sugerentes de su escritura: paliar la amenaza de un descontrol babélico con la arcádica estancia en el jardín. Repasar la significación del jardín en la poética de Pizarnik nos permitirá, así, esclarecer la forma que asume una escritura contra el miedo.

Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: -“*Sólo vine a ver el jardín*”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que

me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard<sup>62</sup>, que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero* (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 246).

En efecto, Pizarnik repite en sus últimos escritos una y otra vez la frase, algo distorsionada, de Alicia. No obstante, cabe precisar que la frase no es de *Alice's Adventures in Wonderland*, sino de *Through the Looking-Glass*: "I only wanted to see what the garden was like, your Majesty" (Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* 125)<sup>63</sup>. Señalar esta inexactitud es necesario, porque justamente Pizarnik recoge la semántica del jardín y de su opuesto espacial, el bosque, de los Capítulos III y IV, "The Garden of Live Flowers" y "Looking-Glass Insects", de este último libro. Esta cita de Pizarnik, tan esclarecedora, condensa dos premisas que, como veremos, entrarán en conflicto: el jardín *fenoménico*, lugar de encuentro efectivo en el centro; y el jardín *noúmeno*, *eidos* ancestral, real en su irrealidad, posible en su imposibilidad. Vamos, de momento, a despejar la primera premisa: aquélla que propone al jardín como espacio real de reunión, como espacio de junción, de centro.

¿Cómo es la topografía de este espacio? El jardín considerado como centro o núcleo comporta la idea y la necesidad de organizar los puntos extremos en la teleología humana: la idea del Jardín del Edén concentra tanto la noción de Paraíso Terrenal originario como la de la Tierra Prometida hacia donde dirigir el retorno. Es, por esto mismo, un espacio que evoca seguridad. Parece ser que "paraíso" designa,

---

<sup>62</sup> ¿Georges Bataille o Gaston Bachelard? El error lo corrige Florinda Goldberg en su trabajo (30) cuando opta, muy probablemente con acierto, por Gaston Bachelard.

<sup>63</sup> "Sólo quería ver cómo era el jardín, Su Majestad". Todas las traducciones citadas de Carroll son de Luis Maristany en Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (Barcelona: Plaza y Janés, 1986).

en persa, un recinto amurallado (Clark 17), y es justamente la muralla lo que otorga al jardín su condición protectora: los jardines encantados como el Edén, o las Hespérides, o los jardines privados como el vergel ferraresco de los Finzi-Contini<sup>64</sup>, son espacios donde la intimidad de lo propio encuentra cobijo, seguridad, reparación<sup>65</sup>. Cercar el espacio del jardín supone resguardar a lo Mismo de la intromisión perturbadora de lo Otro extraño, abrigar la identidad “perfecta” del *hortus conclusus* donde el orden está trazado en su expresión máxima<sup>66</sup>. Por lo mismo, en el jardín siempre trabaja el jardinero que poda los excesos de la naturaleza y sujeta la materia a determinados linderos trazados. Es por medio de la poda que el jardín conforma el referente en miniatura de un orden de mundo más abarcador, y es este orden el que posibilita una serie de dicotomías basadas en su oposición al desorden: cultura contra naturaleza, reflexión contra espontaneidad, conciencia contra inconciencia, arte contra naturaleza, etc.

La expulsión del jardín, como consecuencia de una transgresión al orden, habilita el paciente ejercicio de recuperación de lo Mismo, el “hermoso retorno” al *hortus deliciarum* para alcanzar la unión de los contrarios en la realización del amor, para volver a caminar junto a los dioses:

Entonces:

---

<sup>64</sup> En referencia a la novela de Giorgio Basani, *Il giardino dei Finzi-Contini*.

<sup>65</sup> Para Kenneth Clark, en el libro citado, el jardín constituye “uno de los mitos más constantes, generalizados y consoladores de la humanidad” (17).

<sup>66</sup> “El jardín renacentista es el mejor testimonio del arte racional y mensurable. Los diversos elementos que componen el jardín se sitúan matemáticamente a lo largo de un eje principal de simetría, lográndose una composición unitaria, ordenada y equilibrada. Los caminos son siempre rectos y las intersecciones perpendiculares. Es un jardín construido según las leyes de la perspectiva, en el que todo está medido y concordado. Siempre hay un punto de vista privilegiado desde el que se visualiza la totalidad de la composición. El jardín reproduce, mediante el sistema proporcionado de sus partes, el orden universal que rige en la naturaleza. Es una obra unitaria y completa” (Roquero 18).

adiós sujeto y objeto,  
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para  
niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,  
ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto  
tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del  
encuentro (Pizarnik, *Poesía* 414).

Salir del jardín es el paso necesario para volver a recuperar el orden original, revierte el decurso temporal del presente hacia un pasado primario, nos conduce a recordar nuestra procedencia, nuestro origen, punto de encuentro y directriz, eje medular del ser y de lo que es. El jardín es un lugar de preciso enclave donde la identidad de lo Mismo indica que lo que hay es lo que es. En este orden vegetal, tal como sucede en los monasterios, en los viveros y en los jardines botánicos, cada presencia tiene su referencia etiquetada: la poda del jardinero se traslada al poder de la nominación; la palabra “funda” en el jardín porque “toma posesión allí donde cae” (Zambrano, *De la aurora* 113). En el jardín, entonces, se recupera el gesto adánico de bautizar cada cosa con un nombre. Dice Pizarnik en “Dominios ilícitos”:

La extrema concentración de estos cuentos -algunos de una página y media- manifiesta el designio de abolir radicalmente las partes serviles del relato.

Excluidos los intercesores de sentido nulo, todo aparece en primer lugar o, más precisamente, *es* el primer lugar (91).

Hay, por último, otra asociación que habilita el jardín como lugar de fundación por medio del orden de las palabras, y está dada por la luz solar y el ver.

En el jardín se pasea y se contempla, y la mirada está sujeta a los focos de sombra y luminosidad que define el sol. Lo que hay, que es lo que es, es lo que se ve. La luz del sol que cae sobre el jardín afirma lo que es dejando al resto en la nada. La asimilación de la imagen a una ontología deriva del poder “divino” de la luz solar: la luz es un don, aceptarlo es ver lo que hay y afirmar lo que es. “¿Qué hice del don de la mirada?”, se pregunta Pizarnik en “Los poseídos entre lilas” (OC 169). La asimilación de la mirada a la nominación reconoce el mismo origen adánico, relación que Pizarnik recoge para entrelazar la capacidad de nominación a la capacidad de visión a través del vínculo que establece entre el jardín y la luz<sup>67</sup>.

¿Cuál es, entonces, la palabra que se dice en el jardín? Es la palabra de la presencia y del carácter, la palabra segura que funda significaciones para identificar la verdad con lo que es, y lo que es con lo que hay y se ve. Es afirmativa, constativa y fuertemente referencial, transmite un contenido seguro, señala su propio significado y su propia realidad, “ nombra las cosas por sus nombres”. Es, parafraseando a Pizarnik en “Piedra fundamental”, la palabra que es “punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar”, la palabra que “funda una estación”, un “centro, lugar de la fusión y del encuentro” (OC 153). Es, por todo esto, la palabra originaria<sup>68</sup> que, al nombrar, pone la esencia: “yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales”, dice Pizarnik en “Los poseídos entre lilas” (OC 171). La palabra del jardín, entonces, es la palabra de lo Mismo porque sólo es nombrada en aquello que es su rasgo inalterable, es únicamente dicha en lo que es permanente y necesario en

---

<sup>67</sup> Ya hemos visto cómo la búsqueda de una identidad requiere, para Pizarnik, de una vuelta incesante a la mirada del espejo.

<sup>68</sup> Recordemos aquí que para Heidegger, en *Caminos de bosque*, el origen es “aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es” (11).

ella para que exista concordancia precisa entre lo que la palabra es y lo que es la idea o la cosa que ella comporta.

Esta palabra del jardín que es, entonces, la palabra de lo Mismo, funda una poética acorde basada en la exactitud, en la concentración y en la brevedad:

Me gusta el lenguaje exacto, le mot juste, las cosas correctas, terriblemente visibles y que se levantan como se levantan del papel las letras del poema de Quevedo que acabo de leer [. . .]. El sueño, sí, pero dotado de las calidades del teorema. La metáfora, sí, pero exacta (Carta a Rafael Squirru fechada en 1970, en Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 151).

El modelo poético en que Pizarnik se apoya para condensar exactitud, fijación y brevedad es el aforismo, tal como lo concibe Antonio Porchia en su libro *Voces*<sup>69</sup>. Hay evidencia de dos cartas que Alejandra Pizarnik dirigió a Porchia presumiblemente en 1963: en la fechada el 22 de febrero, Pizarnik comenta lo “terriblemente importante [que] ha sido -es- haber conocido su voz, sus voces” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 129); la carta fechada el 20 de abril, probablemente del mismo año, es importante casi en su totalidad:

¿Cómo hablar de lo indecible? Sólo por medio de las Voces. Sólo ellas han logrado hacer pleno este lenguaje, sólo ellas han sabido llenar de sangre las palabras y transformarlas en la Palabra, la única valedera [. . .]. No es

---

<sup>69</sup> Es importante señalar que este libro de Porchia fue traducido al francés por Roger Caillois en 1949 y contó con la celebración de André Breton.

posible -por lo menos en mi caso- explicarlas o comentarlas [a las *Voces*]; sólo puedo decirle que mientras las leía, ellas -que contienen todas las respuestas- suscitaron en mí un eco silencioso que asentía dulcemente. Un eco como proveniente de tiempos inmemoriales, como si se refiriera a nuestros orígenes, a lo más hondo de la vida. Me sucedió uno de esos procesos reminiscentes que sólo pueden llevar a los grandes y buenos encuentros (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 131).

Como se desprende de las múltiples referencias de esta carta, lo que Pizarnik admira de los aforismos de Porchia es que están conformados en torno a la palabra que ella coloca en el jardín, la que colma el lenguaje con su presencia y concentra en sí todas las respuestas porque es la única valedera, es la originaria. Dice Aldo Pellegrini en “La soledad vencida”:

Porchia escribe porque tiene necesidad de decir, y dice solamente lo necesario en un lenguaje absolutamente despojado y estricto. Exige de las palabras su capacidad máxima de condensación y para ello las utiliza del modo más simple, menos rebuscado, menos literario y por ese camino obtiene de pronto expresiones de extraordinaria belleza, imágenes de insospechada originalidad.

Porchia, utilizando los elementos primarios del lenguaje, descubre en ellas su calidad de revelación (citado en Benarós 82).

Etimológicamente, el aforismo señala una limitación, una separación (*aphorismós*: “definición”; que a su vez deriva de “separar”, “definir”). Los aforismos

son, desde la antigüedad, la forma de expresión de “pensamientos”<sup>70</sup>. Tienen, por esto mismo, un acento fuertemente subjetivo pero con pretensiones de universalidad, ya que, como se desprende de la junción de la “delimitación” y del “pensamiento” que confluyen en el aforismo, éste está compuesto por la paradójica necesidad de expresar la extensión del pensamiento a través de la brevedad y concisión de la forma. La brevedad es un principio estructural básico del aforismo, porque al traducirse en una forma cerrada, certera y concentrada, genera la ilusión de poner una verdad que se funda en sí misma. Es por esto que el aforismo aísla cualquier incidencia contextual al pensamiento que expresa, y no puede fundarse en la ficcionalidad sino en pseudodefiniciones. Por último, diremos que la brevedad del aforismo se vale, para su expresión, de juegos de palabras sujetos a paradojas, palalelismos y antítesis.

César Aira, en *Alejandra Pizarnik* (1998), sostiene que, en Pizarnik, es la “brevedad” la cláusula poética necesaria para asegurar la “calidad”. Hemos visto que Pizarnik procura acertar con la palabra exacta, reducida, pura. La pureza, entonces, se traduce formalmente en la brevedad, que es condición necesaria para alcanzar alta calidad poética. La calidad es el elemento estructurante del poema perfecto, que sólo se consigue eliminando todo lo superfluo, conteniendo las diluciones y digresiones, y reconduciendo siempre la expresión hacia el encuentro de lo esencial. Esta necesidad de contención de lo esencial que requiere la calidad poética no responde a la inspiración poética ni hay en la concepción poética de Pizarnik posibilidad de una

---

<sup>70</sup> Hoy en día ocurre lo mismo, sólo que parece haber cambiado la noción de “pensamiento” a juzgar por los títulos que responden a la consulta del término “aforismo” en la Biblioteca Nacional de España: *Pensamientos positivos*, *Vivencias y elevación*, *Perlas de sabiduría*, *Reglas de la vida con humor*, *El gran libro del chiste y del buen humor*, *Libro de oro de la vida*, *Mañana*, etc.



genialidad suficiente; la calidad está sostenida por el trabajo conciente de la poeta sobre la materia poética:

Cuando yo corrijo, explico y traduzco (para ganarme la calificación, quizás, de criatura racional o intelectual). Sin embargo, mi manera de corregir me parece un gran hallazgo [. . .]. Gracias a ella, separo la *imagen* de las fantasías ocasionales o escoria o distracción (Pizarnik, *Semblanza* 281).

Es en la imagen poética donde convergen el ver, lo existente y el ser: como ya mencionamos, en el jardín lo que se ve es lo que hay y es lo que es. “Lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido”, dice Maurice Blanchot en *El espacio literario* (243). Pero no es la idea de Blanchot en “Las dos versiones de lo imaginario” la que sigue Pizarnik<sup>71</sup>, sino la surrealista. En el surrealismo, la imagen como resultado de un proceso creativo deriva de la capacidad de condensación en la expresión<sup>72</sup>: “La vertu de la parole (de l’écriture: bien davantage) me paraissait tenir à la faculté de recourir de façon raisissante l’exposé” (Breton, *Manifestes du surréalisme* 30)<sup>73</sup>. Buscar la precisión de la imagen, sondear en su esencialidad, es para Pizarnik, como lo fue para el surrealismo, una guía, un carril por donde dirigir el esclarecimiento de la expresión poética perfecta que tiene a la imagen como punto último; en ella convergen palabras y formas que no tienen una conexión evidente.

---

<sup>71</sup> Blanchot sostiene que “la *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo [. . .]” (*El espacio literario* 249).

<sup>72</sup> Aquí es necesario apuntar que la “imagen” en Pizarnik es, efectivamente, el resultado de un proceso creativo pero que nada tiene que ver con la escritura automática surrealista, relación que fue sugerida por algunos estudios críticos sobre la autora.

<sup>73</sup> “La perfección en la palabra hablada (y en la palabra escrita mucho más) me parecía estar en función de la capacidad de condensar de manera emocionante la exposición” (Breton, *Manifestos del surrealismo* 36 y s.).

En esta insistente y conciente asimilación de la brevedad, exactitud y contención de la expresión, que tiene a la imagen como guía y resultado y a la calidad poética como objetivo, subyace, no obstante, un peligro, y es la consunción, porque una poesía sustentada en el límite y en la sustracción puede colmarse de tabúes y discurrir hacia un eventual agotamiento. Entonces, una poética que instala la brevedad y la contención como elementos constitutivos de una poesía tendiente a reducir el temor posible que abre la ambigüedad, la fragmentación y la imprecisión, puede ya no encaminarse hacia la palabra perfecta sino hacia un agotamiento léxico. En la búsqueda de la palabra poética perfecta, la poesía de Pizarnik siempre es susceptible de alcanzar su anulación. Y en una poética estrechamente ligada a la condición ontológica de ser poeta subyace, en la probable revocación de la palabra, la anulación de quien la dice. Entonces, para poder hacer poesía, se hace necesario abrir otra vía poética dada, en el caso de Pizarnik, por la realización de lo que se teme. Como adelantamos, la realización del temor lleva inscrita la realización del deseo en un espacio diferente al jardín. El jardín cae en su costado *ideal*, y es en este punto que recogemos la segunda premisa que dejamos pendiente en la cita extraída de la entrevista de Moia:

Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero*” (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 246).

El jardín deja de ser un lugar efectivo de realización poética para designar el “jardín prohibido”, sólo posible en su idealidad y en su imposibilidad: “Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél” (“Rescate” en OC 126)<sup>74</sup>. El “jardín prohibido” lucha con, y al mismo tiempo se acopla a la demandante afirmación de Pizarnik de que “hay un jardín”. En efecto, hay un jardín al que la poeta tiende pero no llega, porque siempre deriva en su realidad, porque siempre esfuma su lugar, porque es *prohibido*: “el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines”, dice Pizarnik en “Inminencia”, poema de *Extracción de la piedra de la locura* (OC 128). *Tender* al centro siempre pero *sin llegar* es, entonces, el movimiento necesario para preservar la poesía y el ser de la poeta. Este es el ciclo siniestro de la búsqueda de la perfección porque, ¿qué resta después de encontrarla sino su revocación y la de quien la busca? Y esta es también la cláusula esencial de una nueva posibilidad poética que ya no tiene como topografía el jardín sino el bosque, y que proponemos denominar “poética del deseo”.

¿Qué es el deseo? “Acción de desear o querer”<sup>75</sup>, desear como tender hacia lo deseado, ir hacia el deseo. Lyotard, en “¿Por qué desear?”<sup>76</sup>, denuncia la habitual

---

<sup>74</sup> Este poema está dedicado a Octavio Paz y es, en efecto, una variación de una estrofa de “El tiempo mismo”, poema de *Salamandra*.

En esta vida hay otra vida  
La higuera aquella volverá esta noche  
Esta noche regresan otras noches  
Mientras escribo oigo pasar el río  
No éste  
Aquel que es éste (Paz 44).

Pizarnik cita estos versos en “El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*” (200).

<sup>75</sup> Manuel Seco et al. *Diccionario del español actual* (Madrid: Aguilar, 1999).

costumbre de colocar al sujeto y al objeto como puntos extremos de este movimiento que supone “tender” o “ir hacia”, postulando así una regulación causal del desear. El deseo, sigue Lyotard, “no pone en relación una causa y un efecto [. . .] sino que es el movimiento de algo que va hacia lo otro como hacia lo que le falta a sí mismo” (81). Este movimiento que surge entre lo Otro y lo Mismo sugiere que el desear está regulado por una tensión contradictoria entre presencia y ausencia, entre dispersión y unificación, y que es necesario, para que el deseo sea, sostenerse en esta tirantez irresoluta:

Así, pues, por ambas partes existe la misma estructura contradictoria, pero simétrica: en el “sujeto”, la ausencia del deseo (su carencia) en el centro de su propia presencia, del no-ser en el ser que desea; y en el “objeto” una presencia, la presencia del que desea (el recuerdo, la esperanza) sobre un fondo de ausencia, porque el objeto está allí como deseado, por lo tanto como poseído (Lyotard 82);

porque lo otro ya está presente en quien desea (por eso es deseado), pero también está necesariamente ausente para ser así deseado. Esta noción contradictoria del desear incide directamente en la consideración del deseo de Pizarnik: la continua “indigencia” del deseo, y su necesaria no realización. En “Una tradición de la ruptura”, Pizarnik recoge palabras de Octavio Paz acerca del deseo en los poemas de Cernuda: “Paz descubre que dicen algo terrible pues dicen que en tanto el deseo sea real, la realidad no lo es; pues dicen que *el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad*”

---

<sup>76</sup> En Lyotard, *¿Por qué filosofar?*

(3). Más reveladora es la siguiente cita extraída de “Relectura de *Nadja*, de André Breton”:

Si una noche, por la gracia de un azar maravilloso, hubiese encontrado a la bella desnuda del bosque (si se hubiese efectuado en tránsito del deseo a la realidad), Breton no se hallaría escribiendo *Nadja* (Pizarnik, “Relectura de *Nadja*” 16 y s.).

El deseo, dice Levinas en *Totalidad e infinito*, se alimenta de su hambre porque desea invariablemente lo otro sin poder satisfacerse. Este es el “deseo metafísico”, que “desea el más allá de todo lo que pueda simplemente colmarlo” (Levinas 58), desea incluso más allá de una entidad o pensamiento anticipable, desea el desear. La continua indigencia del desear, que en Pizarnik asume la forma de la sed y de la errancia, es lo que traba la incompatibilidad entre deseo y realidad que señala Octavio Paz en *Cernuda*, porque el deseo se aniquila en su realización real, y la realidad del deseo deja de ser posible en la realización de éste. El deseo, entonces, se sustenta en su continuo derivar y en su carestía, en su ausencia, porque tiene la carga siniestra (como la perfección, como el silencio, como el sueño) de concentrar un peso específico peligroso que lo vuelve hacia sí mismo en su probable aniquilación. Para no caer en sí mismo, el deseo debe siempre sustraerse, borrarse. Una poética, entonces, regulada por el deseo, lleva incrustado el sello de su improbabilidad. Es esta necesaria no realización de esta poética, sumada a la imposible realización de la poética “perfecta” del jardín, lo que conducirá a Pizarnik a la trampa que condensa

una poética del silencio y a la expresión extrema de esta imposibilidad, que es la trampa misma de la poesía.

Pero no olvidemos que, aunque imposible en su realización, el deseo se define también por un movimiento dado por el “tender hacia”. Este movimiento de *tender pero sin llegar* tiene lugar en una geografía de semántica esquivada que Pizarnik coloca en el bosque:

M. I. M. -Empecemos por entrar, pues, en los espacios más gratos: el jardín y el bosque.

.....

En cuanto al bosque, se aparece como sinónimo de silencio.

Más yo siento otros significados. Por ejemplo, tu bosque podría ser una alusión a lo prohibido, a lo oculto.

A. P. -¿Por qué no? Pero también sugeriría la infancia, el cuerpo, la noche (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 246 y s.).

Primero diremos que el bosque es el lugar imposible y, en este sentido, comparte significaciones con el “jardín prohibido”: en “El hombre del antifaz azul”, Pizarnik parafrasea a Lewis Carroll y vuelve una y otra vez a mostrar el impedimento de que la “pequeña A.” (Alice o Alejandra) ingrese en “el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado” (OC 177)<sup>77</sup>. El bosque es “un pequeño lugar perfecto aunque vedado” que Pizarnik asimila al centro, tal como sucedía con el

---

<sup>77</sup> En “Sala de psicopatología”, Pizarnik aporta otra posibilidad de referencia para “la pequeña A.”. Escribe:

“Freud:

‘la pequeña A. está embellecida por la desobediencia’, (Cartas...)” (*Poesía* 416).

jardín: “Sabía que los caminos que llevan al *centro* son variadamente arduos: rodeos, vueltas, peregrinaciones, extravíos de laberintos” (OC 178). El bosque, aunque repleto de accidentes, tiene efectivamente un centro (“la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos”, OC 135) que es el “espacio deseado”. No obstante, se define por su hermetismo. La pequeña A. de “El hombre del antifaz azul”, como Breton en *Nadja*, sólo pueden insistir en su deseo de entrar en el bosque, y ambos merodean los contornos de lo que se define como el lugar inalcanzable. Es el deseo de centro, en definitiva, lo que regula el tender sin poder llegar, es la imposibilidad de acceder al centro lo que alimenta el deseo de alcanzarlo:

A. P. -Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 247).

Pero en Pizarnik hay otro bosque de semántica contradictoria que, justamente, se define por la capacidad de sustracción de sí mismo que condensa el deseo. Retomamos lo que dice A. en “El hombre del antifaz azul”:

Y es un lugar perfecto aunque vedado. Y es un lugar peligroso. El peligro consistiría en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los

objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas (OC 178).

En efecto, este bosque es el lugar que recibe toda la oscuridad, la densidad, las sombras que han quedado fuera de la luz del jardín. Es un lugar sin ley y sin rasgo preciso. Es, por lo mismo, inhóspito, inseguro, peligroso, un laberinto desbordado por la presencia de una vegetación imbricada que confunde las esencias y las formas definidas. Es, además y sobre todo, el espacio donde se escamotean las presencias, donde todo se oculta en las sombras y en la oscuridad. Así, lejos del sol del jardín, las sombras del bosque quiebran la mirada como eje garante de lo existente, y habilitan una “conspiración de invisibilidades” de la que habla Pizarnik en el poema “En esta noche, en este mundo” (OC 239), que hurta constantemente las certezas como consecuencia de una intensa fluidez. Todo se escamotea en el bosque, todo es inestable y cambia rápidamente, de modo que las cosas y los seres alteran su entidad, su identidad, su nombre. En el bosque, en definitiva, lo Mismo está en vertiginosas metamorfosis hacia lo que no es: “En mi mirada lo he perdido todo. / Es tan lejos pedir / Tan cerca saber que no hay” (OC 114). En el bosque, lo que es se define por su ontología inestable.

Esta inestabilidad esencial sustentada en la fluidez y el cambio está, además, apuntalada por la asimilación que Pizarnik establece entre el bosque y la noche. Ingresar en la noche es adentrarse en el desorden (la Noche es hija del Caos), penetrar un espacio donde las presencias son apenas toleradas; es la confusión de no ver absolutamente nada, el momento de intensidad suprema del que va ciego y sin dimensión ni amparo, del que es susceptible de caer en el abismo, de morir, de ser



devorado por los monstruos, de descender hasta el infierno. “El día es bello, la noche es sublime” dice Kant en *Lo bello y lo sublime* (13), la noche conmueve, es decir, *mueve* de una manera extraña, mueve a través de una parálisis, del éxtasis, del asombro, mueve en agudos instantes de suspensión, mueve por el pasmo y el arrebató, mueve maravillando y aterrando, mueve en su intensidad esencial que sobredimensiona los miedos y los deseos: en la oscuridad de la noche, la soledad es más sola, el silencio más silencio. En el hueco y el hechizo de la noche, la poeta cae en la falta de dimensión y también en la sin razón porque, en la noche, no hay uniformidad, todo es inédito. La noche es el espacio absoluto, total, y a la vez vacío, el espacio de las privaciones, el lugar despojado de formas, de luz, de compañía. Curiosamente, repleta de oscuridad y ausente de imagen clara, para Pizarnik, la noche es el lugar de la poesía: “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (OC 118); y es en esta asimilación donde encuentra explicación el título del quinto poemario de Pizarnik, *Los trabajos y las noches*.

El bosque lleva en sí el deseo de noche, para poder anular la certeza del ver dada por la luz del jardín y abrir *lo que es* a la ambigüedad, al fragmento, incluso a la ausencia de *no ser* porque, en la noche, se esfuman todas las marcas. En el bosque, entonces, Pizarnik ya no quiere ver, sino que quiere *entrar* para “satisfacer” su deseo de noche (“está oscuro y quiero entrar”, OC 157), que es, justamente, la imposibilidad de satisfacerlo por la condición escurridiza, mercúrica que concentra la realidad de la noche. Es, entonces, el bosque en la noche lo que asegura la constante dirección irrealizable del deseo, porque borra y mezcla todas las presencias para que sea imposible llegar en el tender. El bosque en la noche, el bosque *de* la noche, es, en

este sentido, el lugar del perpetuo extravío, la errancia en su movimiento más depurado, peregrinar la peregrinación misma porque siempre disloca los accesos y las metas: es, en definitiva, el espacio efímero donde el temor a perder el orden central y preciso de lo Mismo se realiza por la escurridiza e insistente presencia-ausencia de lo Otro<sup>78</sup>.

¿Cómo es, entonces, esta poética del deseo en la noche? ¿Cómo es la palabra que se dice en el bosque? ¿Cómo es la poesía del deseo?

Volvamos al Capítulo IV de *Through the Looking-Glass*, “Looking-Glass Insects”: Alicia llega a un bosque “mucho más oscuro” que el anterior donde, le adelantan sus compañeros de viaje, las cosas carecen de nombres:

This must be the wood, she said thoughtfully to herself, where things have no names. I wonder what 'll become of *my* name when I go in?

.....

And now, who am I? (Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* 137)<sup>79</sup>.

Alicia no puede nombrar las cosas por sus nombres, sucesivamente se esfuman las referencias de su memoria. Tampoco puede nombrarse porque no logra sustraer su nombre del olvido y pierde así su identidad (“¿quién soy yo?”). El bosque oscuro borra la memoria de los nombres, sustrae las esencias puestas por la

---

<sup>78</sup> En una carta dirigida a Ivonne Bordelois fechada el 2 de febrero de 1970, Pizarnik aconseja enfáticamente a su amiga la lectura de la novela *Nightwood*, de Djuna Barnes. El énfasis de Pizarnik no es casual, ya que son muchos los elementos que circulan por esta novela cercanos a su universo poético. Entre tantos elementos comunes, *el bosque de la noche* de Barnes es, precisamente, la metáfora necesaria para referir la dirección irrealizable del deseo.

<sup>79</sup> “Este será el bosque -pensó ensimismadamente la muchacha-, donde las cosas no tienen nombre. ¿Qué será de *mi* nombre cuando me adentre en él?

.....

Y ahora, ¿quién soy yo?” (Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* 178 y s.).

nominación (la capacidad referencial del jardín) y, colocando la ausencia en lo presente, repliega una historia ontológica, siempre ligada al lenguaje, hacia el borroso pantano de todos los inicios. En efecto, todo está en ese bosque, y todo es, pero la ausencia de nombre abre un resquicio para que lo que es no sea o, lo que es equivalente, para que sea lo que no es. La ausencia de nombre en este bosque de Lewis Carroll siempre desvía el centro necesario de lo Mismo hacia la fluidez errante de lo Otro.

Alejandra Pizarnik, en el bosque oscuro, también escribe desde una ausencia dada por la continua derivación del deseo: “cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo” (Pizarnik, *Poesía* 360). Ese continuo decurso siempre está absorbiendo las certezas, lo que poéticamente se traduce en el mismo retroceso referencial de Carroll: “No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen nombres dentados, vegetación lujuriosa” (OC 129). La palabra dicha en el bosque se define por su oposición a la palabra dicha en el jardín y, como tal, es un factor de disolución del trabajo de condensación y concentración que procura la poética del temor. Poéticamente, la palabra del deseo enfrenta a la poeta a un desafío extremo, no dado ya por la necesidad de decir la palabra exacta, sino por decir lo “inadjetivable”, lo “indecible”, lo “inenarrable”<sup>80</sup>:

Si el escribir fuera lo mío no estaría siempre con la seguridad de que lo principal de cada uno es indecible. Ni siquiera separaría lo principal de lo accesorio. Me limitaría a escribir. O, al menos, a investigar por escrito por

---

<sup>80</sup> Como veremos, el deseo ulterior que recoge la tensión máxima de “decir lo indecible” es el deseo de silencio.

qué lo principal es indecible. Y en verdad, cuando digo principal me refiero al deseo [. . .] (Pizarnik, *Semblanza* 269).

Es este desafío, en definitiva, el que concentra la enorme dificultad de escribir desde la ausencia, ausencia dada por el uso de un lenguaje hecho de “oquedades movedizas” (OC 227) y por una poesía sujeta al movimiento errante del deseo. Escribir desde la ausencia es el nudo gordiano que señala el terrible dilema metafísico de la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik: ¿cómo escribir la ausencia desde la presencia?; ¿cómo, en definitiva, hacer poesía desde la poesía? Pero esto lo veremos en lo que sigue porque, como se infiere, acopla la doble tendencia poética de Pizarnik dada por una poética del temor y otra del deseo. De momento nos concentramos en cómo intenta Pizarnik escribir desde la ausencia.

Primero, define la escritura poética como una “espiral” que responde a un “acento”:

Creo que mi sufrimiento a escribir como escribo se debe a mi acento. [. . .]  
Por otra parte, así como me gusta el acento fluido y flexible de Rulfo o de Neruda, del mismo modo me atrae el lenguaje hierático y ceremonial. Pero siento que la expresión o el vuelco de sí mismo en la escritura se logra mediante una escritura “en espiral” como la de Kafka por ejemplo. Ahora, lo más difícil es unir esta escritura al rigor o a la exactitud. Acento y palabra justa en mí están escindidos. Si aspiro a la justeza de un texto debo matar su acento [. . .] (Pizarnik, *Semblanza* 289).

La espiral reúne la doble condición del deseo: está sujeta a un centro (el deseo es deseo de algo) pero se aleja continuamente de él de modo que jamás se cierra o converge en su eje. Hacer de una escritura “en espiral” su “acento”, y definir este acento en su inestabilidad, en su variabilidad, en su imprecisión, en su “disonancia” dirá después Pizarnik, supone poner el carácter de esta poética (el acento como expresión de sí mismo) en un centro sin centro que se traduce en ese merodear los contornos del bosque que ya mencionamos. Por otra parte, la idea de una poética signada por el doble movimiento de un centro que se anula, se refuerza en la infatigable tensión que Pizarnik destaca en la cita entre una poética del temor y una poética del deseo: al colocar una y otra en continua tensión dicotómica, la poeta refuerza la posibilidad de un espacio contradictorio, que es el rasgo de su escritura poética.

El acento tiene, además, estrecha relación con la condición musical de la poesía, condición que Pizarnik también refiere en sus escritos. La música es “únicamente para sí (intraducible) y sin embargo comprensible inmediatamente” (Steiner, *Lenguaje y silencio* 75), condensa en sí una doble posibilidad: pertenece al reino de lo nocturno (Orfeo desciende a los Infiernos) porque escapa al decir lógico, a la ley denotativa y a la designación que requiere el *logos*; pero también la música remite al Cielo cuando Orfeo vuelve del Infierno con los secretos necesarios para alcanzar la bienaventuranza. En esta segunda posibilidad, la música es la estética suprema, la formalidad pura. Entre el Cielo y el Infierno, la música señala tanto lo diferenciado como lo indiferenciado, lo articulado como lo ambiguo. Conducir la poesía hacia la música es una noción muy expandida desde el siglo XIX (romántica, simbolista y modernista), y parte del supuesto de que la música es la expresión

estética máxima, condición que la habilita para señalar a la poesía la búsqueda de su esencia, que es destapar en su forma la expresión de lo inexpresable. “¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia, reduciéndola a símbolo?”, se pregunta Nietzsche en “La visión dionisiaca del mundo”. Y se contesta: “Es la *música*”<sup>81</sup>.

En segundo término, a partir de *El infierno musical*, la poeta abandona el control del lenguaje y traslada el “acento” hacia la palabra misma. La poeta se ausenta y es el lenguaje el que hace poesía:

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

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

A. P. -Es cierto; busco que el poema se escriba como quiera escribirse (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 249).

Al habilitar una escritura autónoma del poema, Pizarnik procura una vez más escribir desde la ausencia, en este caso, quebrando la íntima relación entre ser y poesía que sustenta su poética: la poeta es menos que una función, es un espectro sometido al capricho escriturario de un poema independiente que se define por una

---

<sup>81</sup> Para Nietzsche, Richard Wagner es el supremo artífice de esta cualidad “penetrante” de la música. La cita de Nietzsche corresponde a *El nacimiento de la tragedia* 249.

“falta de exactitud”. Hasta aquí no habría problemas, ya que en esta liberación del poema donde la exactitud y la poeta ya no pueden poder, también habría una liberación de la poeta. De hecho, esto es exactamente lo que ocurre con lo que, en la segunda parte de nuestro trabajo, denominaremos “poética del cuerpo”, única posibilidad de liberación tanto de la poeta como del poema a través de una imbricación de índole festiva. Pero en *El infierno musical* el lenguaje configura tanto la plenitud del poema como la evanescencia de la poeta, lo que suma al ejercicio de errancia en torno al bosque una cláusula de signo trágico que podría, eventualmente, ligar la ausencia de centro a la muerte. No obstante, aunque en este libro Pizarnik anuncia que la escritura está “naufregando en sí misma” (OC 155) y que conduce a “lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (OC 153) y bordea, en este sentido, la asimilación peligrosa que puede tener la ausencia de la poeta con la muerte (ver, por ejemplo, “Tangible ausencia”), la posibilidad de escribir desde la ausencia total se detiene en la espectralidad de la poeta. El poema que se escribe solo retoma la dinámica del deseo y de la escritura en espiral que promueve la paradójica condensación que supone esta estructuración espacial en torno a un centro que se sustrae desde sí:

Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma [ . . . ]. Uno de los *trabajos forzados* de este fantasma podría consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el bosque fuera un lugar vedado (Pizarnik, “Relectura de *Nadja*” 16 y s.).

Como sostiene Florinda Goldberg en su estudio, la labor poética de Pizarnik puede leerse como una aspiración de centro. Nosotros añadimos a esta aspiración la otra cara de la tensión especular que regula la dinámica poética de Pizarnik, es decir, el alejamiento. Esta tensión entre anhelo y postergación de centro encuentra referencia en la misma condición antinómica de centro que refiere Goldberg: “el centro es el núcleo que estructura el espacio, pero en sí mismo carece de dimensiones; fenomenológicamente, el centro es metaespacial” (Goldberg 114). Ausencia y presencia de centro, que se traduce en abandono y certeza de nombre, de poesía, de ser, es, en definitiva, lo que ponen en juego una poética del temor y una poética del deseo, y cada una refiere para la otra una contrariedad y un horizonte: centro necesario para no perderse en la ausencia ulterior de la muerte, y centro siempre derivado para no llegar a la consunción. Pero, tal como anuncia Pizarnik, “acento” y “exactitud” parecen incompatibles, y es esta rivalidad la que, en principio, podría traducir el ejercicio poético de Pizarnik en un eventual fracaso. Veremos, en lo que sigue, si es esto lo que ocurre o si cabe una nueva opción de lectura. Para ello analizaremos una tercera posibilidad poética donde convergen tanto la poética del temor cifrada en la presencia, como la ausencia constitutiva de la poética del deseo.

### III. ÚLTIMO INDICIO ESPECULAR: POÉTICA DEL SILENCIO

Hemos visto, entonces, cómo existen al menos dos opciones poéticas en Pizarnik, y cómo una y otra se definen en oposición a su contrario: cada una



condensa alternativas de sentido antinómico; básicamente, contención y presencia por un lado, derivación y ausencia por otro. No obstante, estas cláusulas poéticas se oponen *necesariamente*, vale decir, tienen la oposición como constitutiva: poéticas del temor y del deseo requieren tanto de su posibilidad como de su imposibilidad; así, contención de la derivación y derivación de la contención, hacer presente en la ausencia y ausentar lo presente. Son numerosos los indicios que Pizarnik coloca en sus escritos sobre la necesaria e inevitable condición dialéctica de su poética, muchos de ellos los hemos destacado. El punto es, como venimos diciendo, si esta dialéctica cesa o si, por el contrario, el rebote dialógico de opciones de ser y de hacer se sostiene en una sobreimpresión de contrarios.

En el artículo “El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*”, publicado el 10 de diciembre de 1963 en el suplemento literario de *Novedades*, de México, Alejandra Pizarnik sostiene que es propio del poeta moderno estar sujeto a la tensión de “no poder decir, no poder no decir” (197). El poeta moderno es, dice Pizarnik, un “poeta-Sísifo”, ejemplarmente condenado al deslizamiento perpetuo, a marchar siempre sin llegar jamás. En *Extracción de la piedra de la locura*, publicado en 1968, retoma este principio poético: “Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo” (“Fragmentos para dominar el silencio” en *OC* 123). Decir y no decir sin solución de continuidad (decir lo indecible y desdecir lo dicho), poética del temor y poética del deseo en un mismo instante que la poeta coloca en una zona de convergencia y difracción, “puerta” y “punto” (Pizarnik, “Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*” 200). Es en esta zona de infatigable tensión donde reside el silencio.

La presencia de la palabra “silencio” comienza a ser constante en la poesía de Pizarnik después de *Árbol de Diana*<sup>82</sup> y, a lo largo de sus escritos, nunca deja de referir valores contrastados. En la base, lo que el silencio pone en tensión es, como dijimos, los valores propios de la poética del temor y de la poética del deseo: el silencio es pureza, es certeza, es lugar de reposo y unión, es promesa, es orientación; también es siniestro, es ausencia, oscuridad, deslizamiento, es desconocimiento, es tentación, es un lugar peligroso de vértigo y posible anulación. Veamos algunos ejemplos alternados para apoyar estos rasgos semánticos destacados:

-De *Los trabajos y las noches*: “extraña que fui / cuando vecina de lejanas luces / atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios” (OC 100); “Y cuando es de noche, siempre, / una tribu de palabras mutiladas / busca asilo en mi garganta, / para que no canten ellos, / los funestos, los dueños del silencio” (OC 101); “Arpa de silencio / en donde anida el miedo. / Gemido lunar de las cosas / significando ausencia” (OC 111); “No conozco. / No reconozco. / Oscuro. / Silencio.” (OC 112), etc.

-De *Extracción de la piedra de la locura*: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante” (OC 123); “Al negro sol del silencio las palabras se doraban” (OC 132); “Pero el silencio es cierto. Por eso escribo” (OC 132); “¿Y qué deseaba yo? / Deseaba un silencio perfecto / Por eso hablo” (OC 132); “Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa” (OC 133); “No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que

---

<sup>82</sup> Aunque es en *Árbol de Diana* donde Pizarnik formula, por primera vez, la problemática que condensa la poética del silencio: “ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe” (OC 71).

encuentran en el bosque los niños perdidos” (OC 135); “¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?” (OC 139); “mi zona de silencio virgen, mi lugar de reposo donde me estoy esperando” (OC 143); etc.

-De *El infierno musical*: “¿Y por qué hablaba como si el silencio fuera un muro y las palabras colores destinados a cubrirlo?” (OC 148); “En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar noche” (OC 152); “Todo hace el amor con el silencio” (OC 159); “El silencio es tentación y promesa” (OC 160); “ El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego” (OC 166); “A exceso de sufrimiento exceso de noche y de silencio” (OC 167); etc.

-De *Textos de Sombra y últimos poemas*: “En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio [. . .] Mi orientación más profunda: la orilla del silencio” (OC 191); “De mí debo decir que estoy impaciente porque se me de un desenlace menos trágico que el silencio [. . .] que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio” (OC 194); “Estoy muriendo porque alguien ha creado un silencio para mí” (OC 213); “(todo lo que se puede decir es mentira) / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe” (OC 239), etc.

Lo que despunta primero en este muestrario de citas es que el silencio nunca tiene una carga semántica constante; muy por el contrario, salta de concentrar determinada unidad sémica en un poema a referir su opuesto. Así, el silencio es, en Pizarnik, la instancia donde lo Mismo y lo Otro se señalan en constante correspondencia y oposición: es tentación y es promesa, es horizonte y es ausencia, es unión y es fragmentación, es unidad y es ambigüedad, es plenitud y es vacío, es refugio y es abandono, es temor y es deseo en continuo tránsito especular, “zona de

tensión perpetua” (Pizarnik, *Poesía* 326). Georges Bataille, en *Método de meditación*, hace referencia a esta tensión constitutiva del silencio:

¡La idea de silencio (es lo inaccesible) es desazonante! No puedo hablar de una ausencia de sentido más que dándole un sentido que no tiene.

El silencio se ha roto, puesto que he dicho... (en Bataille, *La experiencia interior* 179).

En una carta a Antonio Porchia, Alejandra Pizarnik recoge esta misma idea: “En verdad, no hay más que pensar en el silencio. Y he terminado preguntándome si el silencio existe. Pero si lo pregunto ya no hay silencio” (Pizarnik, *Semblanza* 130).

¿Cómo es, entonces, la palabra silencio? Es una palabra “glissant”, “deslizante” (Bataille, *L’expérience intérieure* 28), como lo son el deseo y la perfección; es una palabra que se deshace, que se hurta en su intensidad paradójal: es un oxímoron vuelto sobre sí mismo porque es palabra en no ser silencio y es silencio en no ser palabra, y en este rebote es “la plus pervers, ou le plus poétique: il est lui-même gage de sa mort” (Bataille, *L’expérience intérieure* 28)<sup>83</sup>. El silencio, en su ser palabra, lucha contra sí mismo porque al decirse se disipa, y es esta capacidad deslizante de condensar la posibilidad de toda imposibilidad y la imposibilidad de toda posibilidad lo que despierta la incertidumbre en la poeta:

A. P. -El silencio: única tentación y la más alta promesa. Pero siento que el *inagotable murmullo* nunca cesa de manar (*Que bien sé yo do mana la fuente del*

---

<sup>83</sup> “la más perversa o la más poética: ella misma es prenda de su muerte”. La traducción de *L’expérience intérieure* que utilizamos es de Fernando Savater en Georges Bataille, *La experiencia interior* (Madrid: Taurus, 1981) 26.

lenguaje errante). Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe

(Pizarnik, *El deseo de la palabra* 248).

El silencio sólo existe en ese deslizamiento en que se desbarranca Sísifo, porque no puede mantenerse, en la poesía, como palabra, pero tampoco puede hacerlo como silencio. No refiere la exactitud ni la fragmentación, sino lo *indecible* que borra el lugar del fundamento y también el paradójico lugar del centro sin centro:

Pero la poesía no debe describir simplemente la ausencia -sólo entonces sería un relato. Debe ejecutar un *acto* -el único acto valedero: desprender la presencia de la ausencia, hacer de lo irremediable y del límite nuestra verdadera reencarnación (Yves Bonnefoy citado en Pizarnik y Bordelois, “El poeta desinteresado” 7).

Es en la extraña naturaleza del silencio donde Pizarnik encuentra la topografía necesaria para “ejecutar el acto” de “decir el silencio”. Este lugar no es lo vacío ni es lo pleno, sino la misma pendiente de la colina de Sísifo, lo que Pizarnik bautiza en la densa paradoja de ser “el móvil punto fijo”, un lugar que es espeso y es lábil, donde nada encuentra un reposo concluyente, donde se pone en juego el carácter de la presencia y la huella de la ausencia en un diferir continuo. En el móvil punto fijo, presencia y ausencia tienden invariablemente a un cumplimiento que se despoja. Es el espacio que se sustrae, el espacio “reversible” que Octavio Paz funda en *Salamandra*<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> En el espacio

Estoy

“Decir el silencio”, entonces, es la acertada fórmula que acuña Anna Soncini en “Itinerario de la palabra en el silencio” para dar nombre a una poética regulada por este deslizamiento, una poética que dice precisamente desde el umbral donde el ser y el no ser se confunden, decir la palabra que es todas las palabras porque está en todas y es ninguna, porque al decirse se desdice, y al ausentarse se dice. En ese espacio deslizante del móvil punto fijo, el acto de decir el silencio sólo redunda en el oxímoron del silencio y no encuentra siquiera el eje aglutinante de la escritura en espiral; por eso es un lugar total, porque es centro como el jardín y no centro como el bosque, porque en la rutina errante de Pizarnik de tender sin llegar erradica toda teleología (tender-llegar) y sólo queda volviendo sobre sí mismo en la pendiente. Esta es, evidentemente, una poética extrema, tan extrema que funde su posibilidad con su imposibilidad, su realización con su anulación. Y es en esta zona de tensión poética extrema que conforma el silencio donde se abre la trampa que condensa esta poética (decir el silencio):

Claude Vigée comenta el martirio del poeta moderno queriendo hablar de lo que no es, de lo que no existe (es decir, de la ausencia) y emplea para este quehacer el lenguaje de las cosas: “Es mortal para la palabra humana

---

Dentro de mí  
El espacio  
Fuera de mí  
El espacio  
En ningún lado  
Estoy  
Fuera de mí  
En el espacio  
Fuera de sí  
En ningún lado  
Estoy  
En el espacio  
Etcétera (Paz, *Salamandra* 20).

quererse transformar en música del silencio” (Pizarnik, “El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*” 198).

“Decir el silencio” es la densa fórmula que señala el dilema de cómo nombrar la ausencia desde la presencia, cómo saber nombrar lo que no existe, cómo decir las ausencias. La trampa refiere el escurridizo ejercicio poético de “decir lo indecible” que es, dice Pizarnik, como la “salamandra”, perturbadora porque es “indecible cuando se intenta hablar de ella” (Pizarnik, “El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*” 196). Pizarnik se apoya en Octavio Paz y asegura que la poesía, bajo la forma deslizante de la salamandra, “es inasible. Es indecible” (Paz citado en Pizarnik, “El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*” 196). No obstante, aun sumida en la tragicidad de tener que hablar de la ausencia desde la presencia, la poeta continuamente se dirige a traspasar lo inexpresable para decir lo indecible:

Escribes poemas

porque necesitas

un lugar

en donde sea lo que no es (Pizarnik, *Poesía* 318).

Una poética del silencio, entonces, refiere tanto la fatalidad de tener que decir el silencio desde la palabra como la convicción de que la paradoja que encierra es la esencia de la palabra poética. Poética abisal, poética del borde mismo del abismo, la poética del silencio es la zona de tensión extrema e irresoluta entre el temor y el deseo, es la víspera constante de una sublimación que no va a ocurrir: “Y yo no diré

mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (“Fragmentos para dominar el silencio” en OC 123). La dramática trampa que converge en la poética del silencio es la sospecha de que “lo esencial es indecible”, pero decirlo es la única dirección poética posible. La trampa poética de “decir el silencio” concentra la condición necesaria del fracaso.

“J’échoue, quoi que j’écrive, en ceci que je devrais lier, à la précision du sens, la richesse infinie -insensée- des possibles”, confiesa Georges Bataille en *L’expérience intérieure* (51)<sup>85</sup>. ¿Cómo hacer presente lo ausente? ¿Cómo nombrar la ausencia desde la presencia? ¿Cómo poder nombrar lo que no existe? ¿Cómo, en definitiva, hacer poesía desde la poesía? El fracaso de Alejandra Pizarnik repite el de Bataille: el ejercicio poético confirma la imposibilidad de nombrar lo que no existe porque “la riqueza infinita de los posibles” es indecible. Pero este fracaso es matizado por el mismo ejercicio de la escritura: Pizarnik (y Bataille) *efectivamente* escribe bajo la estela de imposibilidad. Dice Pizarnik en “Silencios en movimiento”, nota bibliográfica sobre *El demonio de la armonía*, de H. A. Murena, publicada en *Sur* en 1965:

[. . .] ¿cómo llamar a lo que *no tiene nombre* y nos llama de un modo tan misterioso e imprevisto? En otro poema [Murena] dice: *contra el negro jardín / terrenal / resplandece / el último secreto*. Descubrir -nombrándolo- ese secreto, parece ser lo propio de la poesía. Y ni siquiera descubrir ese secreto sino intentar descubrirlo. Aún si es imposible. Sobre todo si es imposible.

---

<sup>85</sup> “Yo fracaso, escriba lo que escriba, en que debería unir, a la precisión del sentido, la riqueza infinita -insensata- de los posibles” (Bataille, *La experiencia interior* 47).



Consciente del magnífico fracaso que implica esta tentativa, Murena no cesa de querer nombrar al otro ciprés, ni de recordar a *la olvidada / canción del todo* (Pizarnik, “Silencios en movimiento” 105).

La clave de realización de este ejercicio desbaratado arrima a la poeta a los infatigables tormentos de los héroes condenados. El ejercicio poético, cercado en la tautología infatigable de *tender sin poder llegar*, es el árbol cargado de frutas jugosas de donde cuelga Tántalo muerto de sed, es la rueda ardiente de Ixión, el hígado de Prometeo, la resbalosa pendiente de Sísifo. Entonces, la escritura es un ejercicio regulado por el recelo que pone el tormento perenne, pero también por una secreta confianza en la superación de esta situación límite. Al colocar al ejercicio poético en esta franja de tensión extrema entre el recelo y la confianza, la poesía señala la posibilidad de lo imposible y la imposibilidad de lo posible, y es esta concentración de lo inherente y de la distinción en un mismo punto lo que la define.

Hemos visto que Alejandra Pizarnik ubica esta zona de tensión máxima donde convergen los contrarios en el móvil punto fijo del silencio. Funda, entonces, una poética del silencio en el rebote especular de, al menos, dos posibilidades antinómicas (poética del temor y poética del deseo) que se define en el oxímoron de *decir el silencio*, fórmula que repite el mismo carácter deslizante de la palabra silencio. La poética del silencio es la única instancia suficientemente flexible y escurridiza para poder recoger la densidad de valores contrapuestos que Pizarnik continuamente pone en juego en su escritura, y su forma más adecuada de expresión es la del “osmazomo” del poema en prosa. Así, podemos decir ahora que cuando Pizarnik se pregunta por el uso del poema en prosa está, en realidad, formulando una cuestión

fundamental en su poesía, porque el poema en prosa aparece como la forma expresiva consustancial de una poética del silencio. El denso concentrado de contrarios que conforma el poema en prosa es, en definitiva, la única forma de poder poetizar en la zona de tensión límite del silencio, es el impulso y también el lugar donde poder hacer poesía desde la poesía. Es, entonces, la tensión que instala la poética del silencio y su forma expresiva, el poema en prosa, lo que evita que los valores dicotómicos que la poeta pone en juego en su escritura caigan en la consunción. Sostener el fracaso es el necesario ejercicio para poder escribir. La trampa que concentra la poética del silencio consiste justamente en la necesidad de mantenerse.

### CAPÍTULO III

#### ACERCA DEL TIEMPO: MEMORIA Y MUERTE

“Yo creo en los espejos” (Pizarnik, *Poesía* 315). El espejo, transferencia e inversión de identidades donde Alejandra Pizarnik siempre retorna en busca de una mismidad ontológica y poética; Narciso que vuelve inagotable al reflejo en el agua dentro de la tensión entre identidad y alteridad que pone su espejo, amor y lucha entre lo Mismo y lo Otro. Algo nos queda claro de momento, y es que lo Mismo y lo Otro, en la conflictiva relación que pone el reflejo del espejo, son hipóstasis de la poeta. Desear y temer, amar y combatir, ir y volver son los contrapuestos movimientos de lo Mismo y lo Otro en la búsqueda de una identidad ontológica y poética que acomete Pizarnik. Este rebote reversible e infatigable de opciones conduce, a la poeta, a un punto de densidad extrema de contrarios que definimos como “trampa”. La trampa ontológica suspende la indagación en torno a una identidad (“quién soy”) en la tensión máxima de un *sí mismo que es y no es el otro que es y no es el sí mismo*; la trampa poética, a su vez, se detiene en la tensión puesta por el impulso y la imposibilidad de *decir el silencio*. Anna Soncini, en el artículo citado, define esta rutina de búsqueda de una identidad ontológica y de una esencia poética como

un “ir hacia atrás y hacia abajo”, negación necesaria que prepara una “verdadera subida mística” (9):

Con esto queremos decir que toda la poesía de Alejandra Pizarnik se funda en una especie de obstinada desmentida de lo que, por así decirlo, existe y se manifiesta como una presencia, a fin de que se afirme en ella exactamente lo contrario, lo que falta y está ausente (Soncini 9).

Esta rutina órfica a la que alude Soncini, que niega para afirmar, o más precisamente, que desmonta lo Mismo para afirmar lo Otro, destaca, por lo que se desprende de lo que venimos tratando, sólo una dirección en la búsqueda porque afirma que, en caer y retroceder, Pizarnik agota la diferencia y afirma la identidad, aunque una identidad negativa fundada en lo ausente. “Querer quedarse queriendo irse” (Pizarnik, *Poesía* 312), este es el enorme dilema, la tensión extrema que suspende la vida y la muerte de los héroes condenados, y es en esta tensión, de momento, donde hemos visto que se sostiene la contrapuesta figura de la poeta. Al caer en las trampas, Pizarnik no repite los gestos victoriosos de Orfeo sino los otros, los que señalan el dramático deseo de una búsqueda siempre insatisfecha. Pizarnik, en su errancia persistente, es extranjera tanto de lo propio como de lo ajeno, y este exilio de la identidad y de la alteridad de momento parece no tener fin. Nos toca, en lo que sigue, ver si efectivamente el exilio aleja a Pizarnik de una identidad imposible o si, en esta condición de perpetua extranjería se funda, en definitiva, una identidad.

I. LA MEMORIA COMO IDENTIDAD

Francisco Lasarte, en “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, afirma que existe, en el decurso poético de Pizarnik, una constante separación entre ser y palabra. En un plano más abarcador, esta distancia refiere, para la crítica, una dicotomía mayor dada por la tensión entre literatura y vida. Esta separación se define a través del motivo de la muerte: es la asimilación de la palabra poética a la muerte lo que enfrenta a la literatura y a la vida, lo que aleja definitivamente al ser de la palabra (cfr. Brill, Rodríguez Francia, Graziano, Cobo Borda). Es cierto que en Pizarnik, y como se desprende de lo que venimos trabajando, existe una relación muy conflictiva, a veces incluso dramáticamente tensa, entre ser y palabra, porque es a través de la palabra poética que el ser de la poeta recorre sus límites existenciales hasta alcanzar una tensión extrema, dramática precisamente por su irresolución, dada por la trampa ontológica y por la trampa poética. Pero si efectivamente existe una separación categórica entre ser y palabra, entre literatura y vida, es porque preexiste el supuesto de la muerte como fin. Si la muerte es el punto último del ser y de la palabra poética (en su forma de silencio definitivo), y si el ser de la poeta se sostiene en decir poesía porque es allí el lugar de realización de su ser poeta, es evidente que ser y palabra van hacia una progresiva separación. Esta separación propone una tácita línea temporal, vectorial en su discurrir, pautada por un ir hacia la muerte. No obstante, si algo destaca de forma contundente en lo que venimos trabajando, es que el tránsito espacial en Pizarnik (y con él, o en él, su ser y su palabra) está regulado por un constante ir y volver, dado

por la dirección del deseo y del temor, de lo que ella insistentemente refiere como “la otra orilla” o “el otro lado” de una perpetua errancia, orillas que arriesgamos asimilar al espectro semántico inherente a lo Mismo y a lo Otro. Si hay, entonces, una separación entre palabra y ser, es probable que esa separación se apoye cada vez, y no de forma horizontal sino cíclica, en un retorno al punto de unión. Esta posibilidad que instala el péndulo de ir y volver, ya no en el espacio sino en el tiempo, también pone en tela de juicio el carácter terminal de la muerte. La muerte *real* de Pizarnik pone, efectivamente, fin al ejercicio real de la escritura<sup>86</sup>, pero justamente esta tensión que la crítica destaca entre literatura y vida habilita la sospecha de que una muerte *poética* de Pizarnik tal vez acople un campo de referencias y significaciones diferente de una muerte efectiva. Vamos, entonces, a indagar en este difícil problema para ver si la muerte de la poeta pone fin a las tensiones ontológica y poética, de momento irresolutas, de las trampas.

Para poder *ir* tiene que haber, primero, un punto de partida. Debería existir también un punto de llegada, tal como lo sugiere el viaje ejemplar de Ulises. No obstante, puede haber una dirección sin meta, viajes de sueño o de locura como los de Nerval en *Aurélia*. Vimos, al referirnos a la relación entre la poeta y la comunidad, que Pizarnik hablaba de los otros desde una distancia pautada por la añoranza de retorno. La misma nostalgia mide el trecho que la separa de la instancia poética primaria del jardín. La poeta quiere, ontológica y poéticamente, volver de su irse, y es

---

<sup>86</sup> No se puede decir lo mismo de su literatura. Muchas obras inéditas de Pizarnik se han dado a conocer después de su muerte, tal como sucedió con la edición de *El deseo de la palabra, Textos de Sombra y últimos poemas* o la reciente edición a cargo de Ana Becciu de su *Poesía*, esta última incluso, a la fecha, pendiente de completarse con dos nuevos volúmenes, uno de *Prosa completa* y otro de los diarios (¿completos?) de Pizarnik.

en el presente de la enunciación poética donde este deseo tiene lugar. Pero, en Pizarnik, el presente no es inmediato, ni es pleno, ni está ligado a la certeza del *aquí* y *ahora*: su condición es ser iterativo, en dirección y al mismo tiempo desfasado de un pasado y de un futuro. El presente es el catalizador de la experiencia temporal, ontológica y espacial de la poeta, el punto de flexión donde confluyen el deseo y el temor de volver y de partir, donde se encuentran sin solución dos opciones antinómicas. Hemos visto que estas opciones se ubican básicamente en la dicotomía lo Mismo/ lo Otro referidas ontológicamente por la dupla yo/ otro, y poéticamente por la pareja jardín/ bosque. En este tercer capítulo nos toca ver una nueva referencia dicotómica puesta por la tensión entre el pasado de la memoria y el futuro de la muerte.

En el primer capítulo de nuestro trabajo adelantamos que el tiempo presente estaba pautado por la soledad, por la inconsistencia que habilita la pérdida de la identidad, por el despojamiento de voluntad, por ausentarse del mundo. El presente quedaba así asimilado a un disvalor, frente al valor que Pizarnik ubicaba en un pasado inicial feliz. El pasado se constituye así en objeto de añoranza de una vida posible en comunidad y comunicación con los otros desde la identidad del ser, desde una certeza fundacional. Un motivo recurrente señala este deseo de retorno: la infancia.

En Pizarnik, el esquema semántico básico de la infancia asimilada a un pasado feliz, definido por el deseo de retorno, lo conforma ejemplarmente el derrotero de la pequeña A. en "El hombre del antifaz azul", itinerario que repite el esquema de la expulsión de los primeros hombres del Paraíso: haber sido y no ser ya en el Paraíso, centro de todo centro, jardín perenne y feliz, posible por ser

continuamente recordado, siempre deseado en la insistente búsqueda de la llave que pueda abrir la puerta que conduce al lugar pleno. El deseo de volver a ser lo ya sido hace de la infancia un anhelo superlativo que Pizarnik continuamente asimila a una edad de oro de candor, sonrisa, inocencia, delicia, amor, y que define como el espacio y tiempo de la verdad y de la certeza: la nostalgia de la infancia es, entonces, nostalgia de una “verdadera vida”. ¿Cómo es la verdadera vida asimilada a la infancia? Es el momento y el espacio utópicos. Desde el presente, espacio y tiempo de realidad, Pizarnik se dirige hacia un pasado ideal, por lo mismo anhelado, que refiere un regreso al origen, al Paraíso Perdido, al Jardín Prohibido, espacio y tiempo primarios y centrales desde donde volver a fundar *lo que es*. Este tiempo y espacio utópicos, que Pizarnik ubica en el pasado, es la imagen *otra* de una realidad presente que la poeta quiere modificar.

Esta carga ideal del pasado tiene una consecuencia inmediata: la exaltación de la inocencia pretérita. En el pasado de la infancia inocente es donde permanece intacta la felicidad y armonía del tiempo “dorado” de los orígenes, condición adánica, primaria, esencial del ser. La verdadera vida es, entonces, la “orilla de nostalgia”, la dirección de un deseo de plenitud tanto ontológica como poética. Por lo mismo, es deseo de retorno a una morada donde el nombre funda en el decir, donde las cosas nacen por primera vez a la inocencia, donde el ser es, donde la identidad está ligada al ser del mismo modo que las cosas quedaban fundadas por la palabra dicha en el jardín.

Pero ante todo, y esto no es una obviedad, la verdadera vida es “vida” y es “verdadera”. ¿Qué es lo que asegura, en Pizarnik, el valor de lo pretérito a lo verdadero y a la certidumbre de la vida? No es la mera reiteración de un arquetipo,



sino la asimilación de la infancia a la complicada funcionalidad de la memoria. ¿Por qué quiere entrar la pequeña A. en el bosque?, ¿por qué se esfuerza en alcanzar la llave?, ¿por qué la insistente dirección de realizar este deseo de “entrar” en una morada pretérita? Porque la poeta tiene memoria de haber estado alguna vez allí, porque tiene recuerdo de haber visto desde el otro lado, porque tiene recuerdo de pasado. La pequeña A. y Pizarnik, al desear la verdadera vida, hablan desde un momento signado por la pérdida, momento que deben remontar *hacia atrás* por medio de la memoria para reparar la ausencia. La dinámica y dirección de la memoria se funda, antes de hacerlo en una certeza, en el deseo de traer de nuevo a presencia lo que está ausente, presentar lo perdido. Es un deseo marcado por la nostalgia y por el ejercicio de una utopía efectiva, diferente del deseo que siempre deriva de su posible realización. Los expulsados tienen memoria de la morada y es la dirección de este recuerdo lo que mueve el deseo de volver y su concreción. Platón funda el conocimiento “verdadero” en este juego de ausencia y presencia dado por un olvido y una reminiscencia. Heidegger, en “Agustín y el neoplatonismo”<sup>87</sup>, repasa la aporía que recubre la memoria: “la *memoria* es como el estómago: los manjares consumidos, dulces y amargos, aún están ahí, pero ya no pueden saborearse” (Heidegger, *Estudios sobre mística medieval* 56). San Agustín, a través de Heidegger, repasa la contradicción entre memoria y olvido que subyace en el conocimiento (de Dios en este caso): el olvido, frente al traer presente de la memoria, es no tener presente, es ausencia de memoria, por lo que donde hay olvido no puede haber memoria, y viceversa. Pero es necesario que haya olvido para que haya reminiscencia. Y se pregunta Agustín: “¿cómo está presente para recordarlo, cuando no puedo recordar si está presente?”

---

<sup>87</sup> En Heidegger, *Estudios sobre la mística medieval*.

(en Heidegger, *Estudios sobre mística medieval* 60). La antinomia no queda en paradoja; a pesar de esta aporía, es con todo la memoria donde se funda el conocimiento porque el recuerdo puede recordar haber olvidado: “recuerdo con todas mis vidas / por qué olvido”, dice Pizarnik en un poema emblemáticamente titulado “Desmemoria” (*Poesía* 197). ¿Qué es, entonces, lo que indica este ejercicio de conocimiento fundado en la memoria? De lo visto nos interesa destacar dos cosas:

- 1) la memoria hace presente lo ausente;
- 2) la memoria es fundación del carácter propio que hace al Mismo igual a sí mismo.

muerte.

La memoria, ya lo dijimos, tiene la facultad de recordarnos justamente lo que ya no está o lo que ya no es pero, al mismo tiempo, al apuntalar la posibilidad presente de una ausencia, afianza el carácter ausente de la segunda, porque, como afirma Aristóteles, “recordamos sin las cosas”<sup>88</sup>, la ausencia de lo que es en presente es constitutiva de la memoria. No obstante, en tanto exista la memoria, el pasado no se pierde definitivamente, sino que se adhiere a la presencia del presente y afirma el movimiento sustancial en Pizarnik de ir y volver entre “las orillas” o “los lados”. Sólo la posibilidad de la pérdida puede ratificar el pasado como algo cumplido; ya no volver a ser lo sido. Esta posibilidad propia de la pérdida, como veremos más adelante, ya no se sustenta en un movimiento horizontal y pendular de ir y volver, sino en uno vertical pautado por la caída. No obstante, la dirección utópica que sigue la memoria atenta contra la “inmunda cueva del sacrosanto presente” porque,

---

<sup>88</sup> Citado en Ricœur 28.

justamente, el presente desmiente la efectividad utópica del “pretendido pasado” (“La uniones posibles” en OC 195). El ir y volver entre pasado y presente no es inconcluso: la memoria utópica está conducida por la intención de presentar lo ausente y detener ahí su movimiento; un retorno continuo de la memoria sería suicida. Entonces, una poética sustentada en la memoria como móvil para poder hacer presente lo ausente pondría solución al dilema poético y ontológico de Pizarnik que vimos en los capítulos anteriores, porque en la anulación de la dirección del presente, la memoria reduce la alteridad.

Hacer presente lo ausente encierra una cláusula tácita pero esencial en el ejercicio de la memoria: no basta con recordar lo que no está y reconstruir así el pasado, sino que en este ejercicio de memoria es fundamental hacerlo con la mayor exactitud y fidelidad posibles. Se trata de un conocimiento, o más precisamente, de un reconocimiento:

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar  
y de mi ser confusos y difusos  
mi cuerpo vibraba y respiraba  
según un canto ahora olvidado  
yo no era aún la fugitiva de la música  
yo sabía el lugar del tiempo  
y el tiempo del lugar (“Extracción de la piedra de la locura” en OC 138).

En hacer presente lo ausente, la memoria está regulada por la construcción o reconstrucción de una verdad y una certeza fundadas en el “carácter propio” de la

identidad del objeto recordado. La memoria, entonces, fija una identidad que da respuesta a la insistente pregunta ontológica de Pizarnik (“quién soy”). Así, la memoria asegura la continuidad del carácter propio de la poeta: a través de la memoria, Pizarnik restituye su ser ontológico y poético, restauración que la conduce a afirmar que “alguna vez volveremos a ser” (OC 46), afianzando así lo pretérito como instancia donde radica la verdad de ser y la certeza de la esencia del ser, y consolidando la esperanza de la restauración de la verdadera vida en el presente y en el futuro. La memoria asegura lo Mismo: lo Mismo y sus formas (yo, palabra denotativa y centro) como origen, contenido y morada.

El pasado, entonces, a través de la memoria, se define como la instancia temporal donde la poeta está en unidad primordial con sí misma, y cada vez que Pizarnik vuelve al pasado por el tránsito que abre la memoria, retorna de su diferencia y permite que lo Otro sea de la misma naturaleza de lo Mismo para poder afirmar su identidad y la de las cosas del mundo<sup>89</sup>.

El pasado, entonces, es donde tiene lugar la ceremonia de *lo propio*, ahí el nombre es “pura sustancia”, es la concreción de lo real por la nominación y la existencia, es la afirmación de la esencia poética y ontológica de la poeta. El lenguaje poético afirma en el pasado *lo que es*, hace *nacer* (en la jardín, dijimos, la palabra *funda*) y afirma la identidad de la poeta y de su palabra como idéntica y segura. En *nacer*, palabra y ser se unen: el ser vuelve al origen donde es y dice lo colmado, vuelve a la morada primera donde el yo afirma su *en sí* y cada palabra su sentido, y se totaliza porque es comienzo, contenido y fin. En el pasado, el ser y la palabra alcanzan el

---

<sup>89</sup> Fernando Ainsa, en *De la Edad de Oro a El Dorado*, explica, apoyándose en una definición acuñada por Rosalba Campra en “Scoperta dell’America e invenzione dell’altro”, que lo “Otro, etimológicamente, es algo diferente ‘pero de la misma naturaleza o categoría de lo ya dicho’ (otro hombre, otra mujer, otra tierra) [ . . . ]” (61).

peso de la sustancia y reducen posibles diferencias o mutaciones que trae la presencia perturbadora de lo Otro. La identidad que asegura la memoria es la unidad de lo Mismo consigo y la disolución de la contradicción que siempre abre en Pizarnik la presencia de lo Otro. La esencia que señala la memoria es la posesión de una unidad de existencia poética y ontológica asentada en la identidad de lo Mismo consigo, centro metafísico y poético donde Pizarnik afirma no sólo que es, sino lo que es y lo que hace. La palabra poética que evoca en la certidumbre de ser en el pasado es fundación y presencia, la morada segura siempre adecuada a este estado del carácter y de lo propio. En resumen, la memoria afianza la identidad como origen, contenido y destino del yo poético y reduce la continua amenaza de diferencia que pone en juego la llegada de lo Otro.

Esta poderosa capacidad de aseveración y fundación de *lo que es* en su sustancia idéntica que concentra la memoria es, además, confirmada por el ejercicio de una memoria colectiva, ancestral, de la que la poeta forma parte:

Hemos dicho palabras,  
palabras para despertar muertos,  
palabras para hacer un fuego,  
palabras donde poder sentarnos  
y sonreír.

Hemos creado el sermón  
del pájaro y del mar,

.....

Hemos inventado nuevos nombres

para el vino y para la risa,  
para las miradas y sus terribles  
caminos ("Cenizas" en OC 44).

La memoria es, para Pizarnik, la única senda para volver a ser lo ya sido y ahora añorado, es encontrar la llave que abre los caminos hacia el centro cálido y seguro de la "verdadera vida", es reconocimiento del rasgo propio, del carácter de la poderosa sustancia de lo Mismo en el ser y en la palabra que afirman la unidad de la identidad, certeza que restaura el bache de la ausencia y, sobre todo, que cubre el hueco de todo hueco que es la nada. Por la memoria, la poeta y su palabra *son*, y son en su identidad única e inalterable. La memoria, entonces, desmantela los espejos, difumina la presencia de lo Otro que siempre desestabiliza y perturba el orden de lo Mismo.

¿A dónde vuelve, entonces, Pizarnik, narcisista empeñada que siempre retorna a buscarse en su reflejo? Si cree en los espejos, ¿dónde queda el necesario retorno que pone el ir y que anula el ejercicio de la memoria en su sobrevaloración de lo pretérito? Porque, recordemos, el ejercicio de la memoria ocurre en el tiempo pero procura, en el reconocimiento de lo ya ocurrido, hacer presente lo ausente, y presentarlo justamente en un presente que deja de ser tal porque se colma de pasado. Pizarnik promueve además este vaciamiento: frente a la arcádica inocencia de lo pasado, el presente es "carcelario", es "tormento", "desesperación", "tristeza". Al traer al presente lo pasado, la poeta pretende suplantar una situación por otra y anquilosar la dinámica especular que conforma su confrontada figura en favor de una

identidad quieta y única. Pero el presente, como vimos, desmiente la utopía, pone el olvido necesario para poder recordar. La memoria se define por traer a presencia la ausencia para así poder alcanzar la identidad como contenido, pero anulando el presente anula su misma posibilidad en la densa aporía que subrayaba Agustín a través de Heidegger. Pizarnik, entonces, no se detiene aquí: en *Árbol de Diana*, de 1962, habla de una “memoria de aquí y de allá” (OC 79), y en “Niña entre azucenas”, de 1970 o 1971, reitera la idea de una “doble memoria” (OC 218). Va incluso más lejos: “cierra la memoria” (OC 195) e invierte la dirección del tiempo. Vamos a ver, en lo que sigue, cómo practica este desdoblamiento y esta inversión, y las implicaciones que este cambio tiene en lo que venimos trabajando.

## II. LA MUERTE COMO IDENTIDAD: EL CICLO DE SCHEHERAZADE

El tiempo presente, dijimos, carece en Pizarnik de la certidumbre del aquí y ahora que instala la suficiencia discursiva de la primera persona del singular. Al ser el yo de la poeta iterativo, continuamente incompleto y suspendido, el presente de la enunciación, y también del enunciado, es el punto donde confluyen sin solución las opciones antinómicas que Pizarnik continuamente pone en juego en su escritura. Si hasta el presente llega la evidencia de la presencia de identidades únicas desde un tiempo pretérito, es dable pensar la existencia de otra evidencia de valores opuestos que también tendría que llegar hasta el presente, pero ya no desde el pasado sino desde el futuro y que, frente a la concentración y posesión que instala la memoria,

propondría la derivación y el despojamiento. Esta desposesión, frente a la identidad de lo Mismo en la memoria, sólo puede venir de la intromisión de lo Otro, único agente perturbador de la identidad resguardada. Vimos en el primer capítulo de este estudio que el gran invasor de la identidad de la poeta era la muerte. La muerte, entonces, vinculada al futuro frente a la verdadera vida pretérita; la muerte como la resta de identidad única y de presencia; la muerte como el contrapunto necesario a la ley de vida de la memoria. Esta afirmación no es sólo el resultado de una inferencia: hemos mencionado en nuestra introducción la insistente importancia que la crítica otorga al motivo de la muerte en Pizarnik y, más allá de la aseveración de este metadiscurso, la misma Pizarnik conforma un enorme espectro de su poesía en torno a este motivo. Repasemos la semántica de la muerte destacada en el primer capítulo:

1) la muerte, como otro, se impone a la poeta como una verdad; la poeta es “arrojada” por la muerte.

2) La muerte y la poeta establecen una relación simbiótica dada por la rutina devorador-devorado que impone la dinámica vampirizante; cada una existe por su víctima, cada una es y no es la otra.

3) La muerte concentra en sí misma la semántica ambivalente del abismo. Frente a la actividad hematófaga de la muerte, la poeta siente deseo y temor porque de ella depende su fin y también su supervivencia.

4) La muerte tiene capacidad usurpadora, roba la semántica de lo que le es contrapuesto e invierte así las cargas semánticas establecidas. La muerte concentra la capacidad de inversión del espejo y la habilidad usurpadora de la sombra.



5) Al trocar los valores semánticos establecidos, la muerte invita a la duda, a la falta de equilibrio, a la incoherencia, a la falta de identidad y unidad, al desvarío, a la errancia.

Entonces, frente al orden de mundo perfecto y cerrado en sí mismo que define la memoria, la muerte impone la apertura hacia la diferencia; frente a la inmovilidad de lo que ha sido fijado *illo tempore*, la muerte instala la dinámica perpetua del ciclo; frente al orden incuestionable del ser y de las cosas, la muerte pone la duda, el no saber, el cambio posible; frente al ser definido por la identidad limitada que habilita la memoria, la muerte condensa la ausencia de límites; frente al aislamiento y la autosuficiencia de un ser único, la muerte impone la continua relación con lo Otro; frente a un punto de vista vectorial y exclusivo, la muerte invita a la errancia de acuerdo a un movimiento que sugiere una perspectiva variable. Hasta aquí, entonces, las duplas contrastadas. Pero la relación entre memoria y muerte no se agota en esta confrontación simple. El problema surge precisamente cuando memoria y muerte confluyen en el presente acusando cada una su indiscutible veracidad. ¿Qué significa exactamente esto en el sistema poético de Pizarnik? ¿Cómo se resuelve este dilema? Debemos volver a la evidencia de que memoria y muerte confluyen en el tiempo presente y que, en esta dirección, ponen en juego dos direcciones temporales, una que señala lo pretérito y la otra que indica lo por venir.

Diremos, para empezar, que la dirección temporal futura propia de la muerte encierra dos posibilidades: una primera que se define en relación a la memoria de acuerdo a un decurso temporal vectorial, y que afirma la finitud del fin; y una

segunda que quiebra la vectorialidad temporal que pretende la memoria, anuda el fin a un principio y afirma la posibilidad de ser siempre distinto. La primera ratifica la dirección temporal que lanza la memoria, se ajusta al dictado inevitable del nacimiento como principio y de la muerte como fin en consonancia con una línea temporal progresiva, en dirección a lo venidero. Esta dirección en el tiempo se ajusta al futuro del indicativo. La segunda, en cambio, contradice la directriz temporal pasado-presente-futuro según un transcurrir cíclico sujeto al morir-renacer. Se trata de una temporalidad circular donde el futuro asume la doble dirección de remitir a una memoria pasada y de remitir a un futuro por venir.

El futuro del indicativo responde, en Pizarnik, a la realización efectiva de las prevenciones anunciadas en el sermón. Recordemos que el sermón es uno de los cuatro modos discursivos en torno a los que Pizarnik conforma su poesía, y que responde a una reconvención del sí mismo enunciada por el otro. Así, el futuro del indicativo cifra, en Pizarnik, la concreción de lo anunciado y, en este sentido, es, a partir de lo analizado en el primer capítulo, el pago de la culpa de dejarse invadir por lo Otro. Esta dirección temporal se define por la imposibilidad de volver a ser lo ya sido, por la pérdida definitiva de lo pretérito, por la irrealizable proyección de lo pasado en lo futuro y, a la inversa, por la imposible recuperación futura del pasado. Sin retorno y sin proyección, el futuro es la densidad de un tiempo hierático y muerto marcado por la pérdida.

La imposibilidad de recuperar la memoria y proyectarla hacia un futuro “mejor” asume el emblema de la “infancia muerta”: “Pero ellos y yo sabemos / que el cielo tiene el color de la infancia muerta” (OC 37). Al anular el motivo de la

infancia como momento adánico inherente a la memoria, Pizarnik esclerosa no sólo una posibilidad de realización futura, sino la misma memoria como morada segura: la niña ha sido “engañada” por la memoria (OC 153), la memoria ya no es índice de plenitud sino la prolongada extensión vacía de una estepa (“pura estepa tu memoria”, OC 153). Poéticamente, la palabra de la memoria pierde su capacidad fundacional al caer geoméricamente en su opuesto: las palabras son “féretros” (OC 42), índices huecos que sólo señalan lo obvio:

¿Y qué haré si todo esto lo sé de memoria sin haberlo comprendido nunca?  
Repiten las palabras de siempre, erigen las mismas palabras, las evaporan, las  
desangran. No quiero saber. No quiero saberme saber. Entonces cerrar la  
memoria: sus jardines mentales, su canto de veladora al alba (“Las uniones  
posibles” en OC 195).

Cualquier proyección utópica, tanto pretérita como futura, se derrumba ante la destrucción cifrada en las “ruinas”: “este recinto lleno de mis poemas atestigua que la niña abandonada en una casa en ruinas soy yo” (OC 361). Pasado y futuro se definen en la modalidad absoluta del indicativo: *yo fui y ya no seré*, fórmula que señala que el tránsito del tiempo se detiene fatalmente en un pretérito y futuro simples. Esta es la realización escatológica extrema resultante del discurso admonitorio y del lamento: todas las advertencias y las predicciones acerca del “peligroso juego” con el gran Otro que es la muerte se cumplirán en un futuro aterrador que concentra la fatalidad inexorable de un oráculo. Repitamos aquí los versos finales de “Extracción de la piedra de la locura”:

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: *ningún nacimiento* (OC 139)<sup>90</sup>.

de una aurora

Pasado y futuro, a través del presente como centro de referencia enunciativa, son dos momentos puntuales que siguen una línea temporal monovalente orientada hacia un fin. Esta dirección teleológica que se despliega evolutivamente hacia un último momento poético y existencial, dirección que han destacado continuamente muchos estudios sobre la obra de Pizarnik como índice de fracaso poético y de *indecisión* positiva, es rotunda: en la realización futura de lo predicho no hay vuelta atrás. El pasado no es recuperable ni el futuro conjetural o posible, sino índices singulares estrictos de una escatología. Esta vectorialidad temporal de un pasado de nacimiento e identidad, de un presente de conflicto y admonición, y de un futuro de desaparición y muerte anula, evidentemente, el movimiento pendular de ir y volver dado por la continua deriva de orilla en orilla y por el perpetuo acceso al “otro lado”:

Palabra por palabra  
tuve que aprender  
las imágenes  
del último otro lado (OC 253).

---

<sup>90</sup> Las cursivas son nuestras.

Por lo mismo, alcanzar el “último otro lado” pone fin a la dinámica especular que define la conflictiva búsqueda ontológica y poética en Pizarnik, trunca la posibilidad de recuperar la memoria y sella la directriz definitiva hacia lo último y definitivo, fin de todo fin. Esta ruptura del ciclo del conflicto, que siempre había recuperado la huida y el retorno, es atravesada por una línea vertical de “caída hacia el fondo”. Caer hacia el fondo tiene una inmediata referencia abisal, pero en este movimiento vectorial que habilita el futuro del indicativo, el fondo concluye en la muerte y no invita a la trascendencia de lo ignorado sino que condensa la opacidad de lo obvio. El fondo último es el fin de la existencia poética y ontológica de Pizarnik en una muerte irrefutable y evidente.

Ahora bien, Pizarnik insistentemente reitera la necesidad de caer hasta el fondo, incluso habla de “mi caída sin fin a mi caída sin fin” (OC 133). Caer de su misma caída y sin término en señal de una trascendencia opuesta al sentido escatológico que pone el futuro del indicativo. Esta caída sin fin recupera otra vez en “El hombre del antifaz azul” el motivo de la caída de Alice por la madriguera en *Alice's Adventures in Wonderland*, y, como en el libro de Carroll, esta caída es un tránsito hacia lo incierto. El primer indicio de esta tergiversación de lo conocido opera a nivel de lenguaje: la pequeña A. y Alice no pueden decir con sentido, la semántica se trastoca; pero en el caso de Pizarnik, la pequeña A. asimila lo desconocido a la muerte: “La caída sin fin de muerte en muerte” (OC 176). Y, acto seguido, se pregunta: “-¿Y qué pasa si uno no se muere?” (OC 176). En un escrito de 1971 Pizarnik repite esta idea: “las caídas de muerte en muerte, no tienen fin” (OC 245). La pregunta por la muerte bajo el emblema del “fondo” se reitera en numerosos escritos

de Pizarnik, y suscita una serie de afirmaciones contrastadas, porque la poeta pasa de aseverar la existencia del fondo a negarla. No obstante, la caída hasta el fondo reitera la rutina poética de “decir el silencio” porque siempre tiende hacia él incluso, o sobre todo, en la imposibilidad de alcanzarlo. El fondo, nos dice Pizarnik en uno de sus últimos poemas, no existe (OC 230) pero, ¿no existe porque no es, o no existe porque siempre deriva de “caída en caída”? En uno de sus últimos versos, tal vez el último escrito en vida, encontrado después de su presunto suicidio en la pizarra donde Pizarnik solía trabajar algunos de sus poemas, se lee: “no quiero ir / nada más / que hasta el fondo” (OC 255). ¿Qué sentido encierra esta anfibología? ¿qué es lo que quiere Pizarnik, morir definitivamente o morir para poder ir más allá? ¿qué sentido de muerte deriva de este equívoco semántico?

Para comenzar a desenredar esta cuestión tenemos que volver a *Extracción de la piedra de la locura*, el libro en donde, como vimos, Pizarnik desestabiliza todas sus certezas. A partir de este libro la poeta comienza a hablar y a ser *desde la muerte*: “Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba” (OC 134). En el artículo publicado en *Sur* sobre *La motocicleta* de André Pieyre de Mandiargues, Pizarnik afirma que la constante presencia de la muerte sustituye el tiempo medido por el tiempo vivido, en definitiva, que la muerte subjetiviza la temporalidad. No obstante, hemos visto que la muerte no se da sin restar presencia o certidumbre. Entonces, ¿cómo se puede vivir y hacer poesía póstumamente? Parece ser que para poder ser en la muerte es necesario que la muerte haya ocurrido antes. Es en este punto donde Pizarnik ingresa en el ciclo de Scheherazade, que es “relatar su víspera”, hablar y también vivir impulsada por la muerte. El ciclo de “caer de muerte en muerte” refiere la doble dirección de un

tiempo futuro que debe ser pasado y debe ser también futuro para ser porque, para ingresar en este ciclo, es necesario haber muerto para morir. “Un adiós es tu vida” (OC 39) dice en *Las aventuras perdidas*, despedida, separación constante porque, en sus libros, la poeta muere incontables muertes, e inversamente, nace numerosos nacimientos, retorna para volver a despedirse. Nacimiento y muerte en una apocatástasis agotadora pero inevitable. La muerte última, “la otra, la gran muerte” que es “dulce morada para tanto cansancio” (OC 30), parece no ser definitiva porque la “caída sin fin” habilita un ciclo póstumo de nacimiento y muerte:

No importa si cuando llame el amor  
yo estoy muerta  
Vendré.  
Siempre vendré  
si alguna vez  
llama el amor (Pizarnik, “Poesía” s/r número de página).

Es, en efecto, este ciclo el que comienza a tener lugar sobre todo a partir de *Extracción de la piedra de la locura*. La poeta vive ya muerta, vive muerta, pero también, y paradójicamente, muere muerta, muere ya muerta. Son numerosos los índices que Pizarnik da, a lo largo de su obra, de este carácter póstumo de su ontología y de su poesía. Vamos a destacar algunos:

-De *Las aventuras perdidas*: “¿Ya nunca volveré a abrazar / al que vendrá después del final?” (OC 43); “En el eco de mis muertes” (OC 47); “donde la muerte /

enseña a vivir a los muertos” (OC 52); “me levanto de mi cadáver [. . .] voy al encuentro del sol” (OC 58).

-De *Árbol de Diana*: “Muere de muerte lejana” (OC 72); “mis numerosos funerales” (OC 77); “He nacido tanto” (OC 79).

-De *Los trabajos y las noches*: “alguien entra en la muerte / con los ojos abiertos / como Alicia en el país de lo ya visto” (OC 100).

-De *Extracción de la piedra de la locura*: “yo me levanté de mi cadáver / yo fui en busca de quien soy” (OC 133); “no temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas” (OC 134); “el nacer, que es un acto lúgubre” (OC 141); “Golpes en la tumba [. . .] Quién vive, dije. Yo dije quién vive” (OC 143); “¿Y cuántos centenares de años hace que estoy muerta y te amo?” (OC 143); “Y eso fue cuando empecé a morirme, cuando golpearon en los cimientos y me recordé” (OC 143).

-De *El infierno musical*: “para mí que soy errante, que amo y muero” (OC 152); “Extranjera de muerte está muriéndose” (OC 156).

En estas citas, Pizarnik parece decir que, en este ciclo que inauguran los numerosos nacimientos y muertes, ella *ya habrá muerto al nacer y habrá muerto al morir*, es decir, la muerte y el nacimiento de la poeta sólo ocurrirán como ya sucedidos. Al mismo tiempo, hay una necesaria dirección temporal futura fundada en la dirección hacia la muerte. No existe aquí la mera vectorialidad prospectiva del futuro del indicativo, ni el índice pretérito de la memoria, sino que hay una superposición de valores temporales tanto futuros como pasados, un tiempo futuro compuesto de antes y después, un tiempo difícilmente medido pero de fuerte impronta subjetiva que expresa, de manera no absoluta como el futuro o pasado simples, sino relativa,



que la acción por venir está, aun en su prospección, terminada antes: cuando muera, entonces, la poeta ya habrá muerto, su muerte será sólo si ya ha sido. ¿Cómo puede, entonces, morir *efectivamente* la poeta si su muerte ya ha sucedido, si vive y escribe desde su fin? La muerte llega a Pizarnik, en esta mezcla extraña de tiempos, como algo ya pasado pero que, no obstante, ocurrirá en el futuro. Este, sostiene Derrida en “Fuera-de-libros”<sup>91</sup>, es el problema de los prefacios, donde la escritura que se anuncia ya ha sido escrita. Desde el presente de enunciación, este futuro extraño refiere tanto el carácter pasado de lo por venir como la proyección futura del pasado, disloca los tiempos para abrir la imprecisa brecha que condensa la probabilidad de un “habré” futuro, y también afirma la densa contradicción de una muerte que se precede y se concreta en consonancia con el ciclo de caída sin fin.

Una ontología y una poesía sujetas a la relatividad de este futuro, que indica que el futuro es pasado (ya ha sucedido) y es futuro (va a suceder), abren la posibilidad de un ser y un hacer siempre póstumos; la extraña presencia, en definitiva, de la muerte en la vida. En un ser y hacer póstumos no hay una memoria pretérita sino una memoria proyectada hacia lo por venir, hay una memoria de muerte, una memoria futura. La memoria se escinde, para Pizarnik, en la “doble memoria de aquí y de allá”. Una vez más, esta dirección inversa de la memoria que permite la presencia de la muerte en la vida remite a Lewis Carroll. En el Capítulo V de *Through the Looking-Glass*, Alicia vive la dirección invertida del tiempo que pauta el mundo al revés del espejo:

“That’s the effect of living backwards,” the Queen said kindly [ . . . ]

---

<sup>91</sup> Derrida, *La diseminación*.

“Living backwards!” Alice repeated in great astonishment [ . . . ]

“-but there’s one great advantage in it, that one’s memory works both ways.”

“I’m sure *mine* only works one way,” Alice remarked. “I can’t remember things before they happen.”

“It’s a poor sort of memory that only works backwards,” the Queen remarked.

“What sort of things do *you* remember best?” Alice ventured to ask.

“Oh, things that happened the week after next,” the Queen replied in a careless tone (Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland* 155)<sup>92</sup>.

En efecto, lo que nos interesa destacar de un tiempo de muerte regulado por este extraño futuro es la inversión de los valores simples de pasado y de futuro como principio y fin. La muerte trastoca el orden de los tiempos y consigue, en su derivación y en su concreción, proyectar lo por venir a lo pasado y dar, al mismo tiempo, dirección futura a la temporalidad porque cada muerte, a pesar de reiterarse en el ciclo, es procurada. Esta intención de muerte, referida por la dirección del futuro y por el emblema del “fondo”, la veremos con detalle en la segunda parte de nuestro trabajo. Sólo diremos aquí que la poeta no sólo hace poesía y es desde un futuro ya sucedido, sino que, al escribir desde la muerte va, por el ciclo dado en la

---

<sup>92</sup> “-Esto es lo que pasa cuando se vive a la inversa -dijo amablemente la Reina [ . . . ]  
-¡Cuando se vive a la inversa! -repitió muy asombrada, Alicia- [ . . . ]  
- ... pero esto tiene una gran ventaja, y es que se ejerce la memoria en ambos sentidos.  
-Estoy segura que la *mía* únicamente funciona en un sentido -observó Alicia-. Nunca puedo acordarme de las cosas que aún no han sucedido.  
-Pues es bien mala tu memoria, si sólo funciona hacia atrás -le aseguró la Reina.  
-¿De qué cosas se acuerda usted mejor? -se atrevió a preguntarle Alicia.  
-¡Oh! De lo ocurrido en las próximas semanas -contestó sin inmutarse la Reina” (Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* 198).

caída y por el doble carácter de derivación y concreción que aglomera la muerte, escribiendo su muerte; cada poema, cada salto a un nuevo verso, cada página vuelta es un poco más de muerte. En una poesía póstumamente agónica, la poeta escribe para poder morir la muerte, para *finalmente* morir la muerte desde la que escribe; la muerte, en definitiva, no como fracaso sino como *realización*.

Pero volvamos a la capacidad de inversión que condensa la muerte. La muerte, dijimos, altera la dirección simple del tiempo y de la memoria. Sin embargo, hablar de una “memoria de muerte” conociendo los valores confrontados de uno y otro término parece ser indicio, cuando menos, de una paradoja. Entonces, si la muerte invierte la dirección del tiempo y se coloca en la memoria al mismo tiempo que pone la memoria en la muerte, el sistema poético de Pizarnik tiene necesariamente que sufrir una convulsión en sus valores semánticos establecidos. La muerte, recordemos, tiene la doble capacidad de robar e invertir el orden semántico de sus opuestos y, consecuentemente, del propio. Esto es lo que ocurre con la memoria: la muerte se apropia de lo ajeno pero en una dimensión inversa, *negativa*. La muerte viene desde el futuro a despojar las semánticas y a derivarlas a un nivel *otro*, trastocado por esencia. Esta idea de la muerte como lo Otro que es inversión de lo Mismo la expone ejemplarmente Roberto Juarroz en un poema de su primera *Poesía vertical*:

Sí, hay un fondo.

Pero hay también un más allá del fondo,

Un lugar hecho con caras al revés

.....  
[ . . . ] es el lugar donde empieza el otro lado,  
simétrico a éste,  
tal vez éste repetido,  
tal vez éste y su doble,  
tal vez éste (Juarroz 19)<sup>93</sup>.

La muerte, entonces, roba la carga semántica de la memoria e invierte los valores. ¿Qué es, básicamente, lo que esto significa? Primero, que la muerte hace presente lo ausente; y segundo, que la muerte es fundación del carácter propio que hace al Mismo igual a sí mismo; pero ya no para restituir una presencia pretérita vinculada a la certeza de la vida, sino para recomponer una presencia asociada a la certeza de la muerte. Recordemos aquí que memoria y muerte tienen en común la certidumbre de ser ambas veraces.

La primera inversión que opera como indicio de que la muerte hace presente lo ausente recoge el emblema arquetípico de un pasado de plenitud: la infancia. En esta extraña temporalidad futura, el recuerdo de la infancia está proyectado hacia lo por venir: “Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana” (OC 54). El nacimiento, momento originario y fundacional, sufre una inversión sustancial al trasladarse en el tiempo: la infancia está en la muerte. “El nacer, que es un acto lúgubre” (OC 141), dice Pizarnik, afirmación que desde la dirección temporal del futuro del indicativo es índice de la infelicidad del presente, pero que desde la dirección anfibológica del *otro* futuro es indicio del trueque de la temporalidad, de un nacimiento no a la vida sino a

---

<sup>93</sup> Es muy probable que este poema, publicado en 1958, fuera conocido por Pizarnik. Ella y Juarroz compartían, además de una amistad y espacios de publicación comunes como la revista *Poesía=Poesía* de la que Juarroz era director, estrechas afinidades poéticas.

la muerte. La proyección de esta inversión que pone el nacimiento póstumo coloca el principio en el fin y el fin en el principio, ancianidad e infancia se confunden en un nuevo nivel ontológico donde la vida es muerte y la muerte es vida: “Me rememoro al sol de la infancia, infusa de muerte, de vida hermosa” (OC 222). La muerte, entonces, invierte el anhelo de lo pretérito y hurta la dirección utópica de la memoria: la muerte es el lugar de “la más pura alegría” (OC 140) donde el recuerdo recompone la memoria, donde se restituye la plenitud de lo ausente, pero en una extraña redención, porque la memoria de muerte hace presente lo ausente *en* lo ausente. ¿Qué clase de identidad, entonces, es esta que conforma una ausencia? ¿Cómo es la identidad que funda la muerte?

La muerte, sostiene Jacques Derrida en *Dar la muerte* (41 y ss.), es lo que funda el carácter, lo que hace al Mismo ser en su impenetrable unicato, lo que es irremplazable porque sólo se puede morir en sí mismo, por sí mismo. No se puede dar la muerte por otro; se puede tal vez aplazar la muerte de otro por el sacrificio de uno mismo, pero no se puede morir por otro: la muerte es el signo inapelable de *yo*, es la marca de singularidad intransferible. “Mi irremplazabilidad es conferida, liberada, se podría decir dada por la muerte” (Derrida, *Dar la muerte* 47). Cada vez, entonces, que Pizarnik muere, cada caída de muerte en muerte, es una afirmación del rasgo propio, el afianzamiento, la recuperación de una identidad. La muerte, como el gran Otro, roba aquí la carga semántica de lo Mismo, porque es lo Otro lo que conforma la mismidad de lo Mismo. Cada vez que Pizarnik muere asume la responsabilidad de su identidad, abandona la endecha y también el reproche y afirma su ser poeta. De ahí justamente la insistencia, en *Extracción de la piedra de la locura*, en

asimilar el poetizar a la muerte, de entender que es la muerte el lugar de fundación poética, “el lugar donde nacen los cuerpos poéticos” (OC 140 y ss.). Es la poeta en su mortandad, en su agonía donde deja de ser otro y se encuentra a sí misma y a su ser poeta.

Pero hemos visto también que la muerte, en esta dimensión temporal anfibológica del futuro, es concreción y derivación, es presencia y ausencia, presencia de la ausencia. La muerte da ser a la poeta pero también lo sustrae por efecto de la succión hematófaga, la hace ser sí misma en un resto, en una sustracción de identidad. Identidad extraña que se funda en su no identidad porque desde esta posición póstuma, la poeta afirma, tal como hacía en la intencionalidad utópica de la memoria, *yo fui y volveré a ser lo sido*, pero ya no será en la plenitud de la vida, sino en el resto de la muerte. *Yo fui y volveré a ser lo sido al no ser* es el denso oxímoron que establece la identidad fundada en la memoria del futuro, única garantía de seguridad. La muerte es la morada donde la poeta recoge su identidad contradictoria sujeta a la no identidad, a la ausente presencia, a la certeza de lo incierto. Identidad en negativo, pero una negatividad que funda un universo en paralelo como lo son los números negativos respecto de los positivos, como es el negativo de una foto, el otro lado del espejo, “el otro lado simétrico” de Juarroz que puede ser el mismo que éste, o su inverso, o su sombra.

### III. LA IDENTIDAD EN NEGATIVO: OPACIDAD Y TRANSPARENCIA

Enlazamos aquí con la conclusión del primer capítulo de este trabajo. Dijimos allí que, para la literatura crítica sobre Pizarnik, su conflicto ontológico y, agregamos ahora, poético se centra en la búsqueda de lo Otro desde lo Mismo con el único objeto de precisar una identidad. No obstante, esta búsqueda es, según la crítica, índice de un fracaso porque la conjunción de lo Mismo y lo Otro no sucede o, si ocurre, sólo es en detrimento de la unidad por la acción dispersiva que instala la alteridad propia de la muerte en la identidad. Para ver si esto era efectivamente así, nos decidimos a atender no tanto los rasgos de la identidad conformada o perdida, sino la dinámica en que esta relación entre lo Mismo y lo Otro se sostiene. En el primer capítulo vimos que, en efecto, lo Mismo y lo Otro representan, ontológicamente, dos éticas de rasgos opuestos: en la base, lo Mismo significa contención y posesión de una identidad única, y lo Otro altera esa singularidad a través de la desposesión, de la derivación y de la diferencia de las cualidades de lo Mismo. No obstante, aunque las éticas aparecen con valores bien diferenciados, Pizarnik no se decanta por ninguna y se mantiene en un vaivén entre estas deontologías, movimiento contrapuesto que responde al impulso de un deseo o de un temor, tanto ante la identidad como ante la diferencia. En el capítulo segundo, repasamos este esquema ya no en lo que hace a la búsqueda de una identidad, sino en la búsqueda de una identidad concreta de ser poeta, búsqueda que invariablemente condujo a Pizarnik, y consecuentemente a nosotros, a repasar los modos de su poesía. En efecto, el esquema confrontado de la búsqueda ontológica se repetía con

una geometría casi idéntica poéticamente: en este vaivén de opciones de ser y hacer, Pizarnik quedaba finalmente suspendida en el *entre* densamente contradictorio de las trampas: ontológicamente, recuperación y pérdida de una identidad en ser y no ser tanto idéntica como diferente; poéticamente, en la posibilidad e imposibilidad que condensa decir el silencio. En estos dos capítulos, consideramos al ser y al espacio como categorías para comprender que, en la búsqueda de una identidad ontológica y poética, Pizarnik permanece suspendida en el resguardo y el rechazo alternados tanto de lo Mismo como de lo Otro. Esta *suspensión* que habilitaba el *entre* de la dinámica especular nos introdujo en este tercer capítulo con la sospecha de que esta reversibilidad continua de opciones confrontadas era, en definitiva, lo que conformaba, ya no en su existencia sino en su esencia, la identidad poética y ontológica de Pizarnik. No obstante, para llegar a afirmar una identidad contradictoria, creímos necesario todavía dar un paso más y repasar, ahora bajo la categoría del tiempo, los sentidos de fin, de principio y de ciclo. Si la búsqueda de Pizarnik, hasta este punto, se había definido por esta dinámica especular puesta por ir y volver entre el deseo y el temor, y se mantenía en ese movimiento incesante, teníamos que analizar el proceso de búsqueda de una identidad en el tiempo. De lo visto hasta este punto del análisis podemos decir que, también en la temporalidad, el esquema semántico básico de los valores confrontados que destacamos al hablar del ser y del espacio, se repite en la confrontación geométrica de un tiempo pautado por la dirección pretérita de la memoria y por otro regulado por el extraño futuro de la muerte. Pero aquí hay un repliegue dado por la semántica engañosa de la muerte: el ir y volver parece resolverse en una identidad en negativo:



Para reunirse con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al *migo* para que así se muera el *con* y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios (Pizarnik, *Poesía* 414).

Curiosamente, no por un sentido escatológico del tiempo sino justamente por su trascendencia y conflictividad, la muerte pone fin a la contradicción, abre las trampas y asegura la identidad de lo Mismo, pero una identidad especial, una identidad no idéntica. Volvemos entonces aquí al sentido replegado de aquel verso de Pizarnik escrito en la pizarra en 1972, y que ahora transcribimos en su totalidad:

criatura en plegaria

rabia contra la niebla

escrito

contra

en

la

el

opacidad

crepúsculo

no quiero ir

nada más

que hasta el fondo

oh vida

oh lenguaje

oh Isidoro (OC 255).

“No quiero ir / nada más / que hasta el fondo” convoca el doble sentido que tiene la muerte. ¿No quiere ir nada más que hasta el fondo porque quiere ir más allá del fondo o porque quiere ir solamente hasta el fondo? ¿Qué encierra este verso, una afirmación o una negación, un deseo o un temor, una proyección o un repliegue? En los escritos de 1972 recogidos por Ana Becció y Olga Orozco en *Textos de Sombra y últimos poemas*, abundan las referencias a la muerte como consecuencia inevitable de una búsqueda mal encarada, de una búsqueda ontológica y poética sin sentido, de una dirección hacia la nulidad. No obstante, en “Las uniones posibles”, publicado en *Sur* en 1963, Pizarnik se pregunta: “¿Quién inventó la tumba como símbolo y realidad de lo que es obvio?” (OC 195). Esta pregunta podría quedar al margen de lo que venimos tratando si atendemos a la distancia temporal que la separa de 1972; en nueve años Pizarnik pudo haber derivado su noción de muerte desde lo especulativo a lo efectivo, y esto es, en enorme medida, lo que ocurre: la insistencia en la muerte acusa cada vez más una dramática evidencia a medida que, en la lectura, nos aproximamos a la fecha de su presunto suicidio. Pero los versos escritos en la pizarra restituyen la actualidad de esta pregunta formulada en 1963 y que, por su tono crítico, encierra más que un interrogante, una aseveración que acusa ecos surrealistas: la muerte no es evidente, la muerte es *otra cosa de lo que todos entienden*. Esta aseveración es idéntica a lo que Pizarnik denuncia en su escrito de la pizarra, “contra la opacidad”, proclama reforzada semánticamente por la “rabia contra la niebla” (la niebla comparte con la opacidad los semas de densidad y de falta de visión a través) y por la escritura en el crepúsculo que, inversamente a la niebla y a lo opaco, concentra semas de paso a, de transferencia, de *pasaje* desde una situación, lugar o cosa a otra. Opacidad, entonces, frente a la transparencia: “más allá de cualquier zona prohibida

/ hay un espejo para nuestra triste transparencia”, dice Pizarnik en *Árbol de Diana* (OC 87). La dicotomía opacidad/ transparencia es referida por Octavio Paz en el prólogo de este libro:

*Árbol de Diana, de Alejandra Pizarnik. (Quim): cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas. El producto no contiene una sola partícula de mentira. (Bot.): el árbol de Diana es transparente y no da sombra [ . . . ]. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta. [ . . . ]. En efecto, debido a su extraordinaria transparencia, pocos pueden verlo (OC 67 y s.).*

Transparencia, entonces, como la capacidad de “disolución” y trascendencia de la realidad por la facultad de visión “lúcida” y privilegiada, transparencia como cuestionamiento y desmantelamiento de lo obvio establecido por la opacidad que sella “lo común”. Tanto Pizarnik, como Paz antes, asimilan la dicotomía opacidad/ transparencia del surrealismo. Breton, en *Arcane 17*, escrito en 1944, sostiene que es la opacidad la gran enemiga de la humanidad porque envuelve al hombre en lo convencional afianzando un sentido de lo real cerrado, obvio, incuestionable; la visión opaca de lo real impide “la escritura en el crepúsculo”, el pasaje y la incertidumbre necesarias para mirar de otro modo, para ver *diferente* lo real:

L'éducation actuelle est entièrement défectueuse dans la mesure où, se disant positive, elle commence par abuser la confiance de l'enfant en lui

donnant pour vérité ce qui n'est ou qu'une apparence provisoire, ou qu'une hypothèse, quand ce n'est pas une contre-vérité manifeste; dans la mesure aussi où elle empêche l'enfant de se former en temps voulu une opinion par lui-même en lui imprimant à l'avance certains plis qui rendent sa liberté de jugement illusoire (Breton, *Arcane* 17 45 y s.)<sup>94</sup>.

Después de la opacidad, entonces, viene la transparencia, el *passage* “al otro lado”, la ida más allá del hábito, la percepción de lo que esconde lo evidente:

Sur un plateau tournant, les éléphants blancs enchaînés au rythme du vent et des flots restent le genou plié à faire tourner en mesure les lunes de leurs ongles, leurs trompes brandies vers le ciel n'engendrant plus que de leur insensible balancement l'image maintenant *transparente* du rocher. Là où l'on ne pouvait voir tout à l'heure que les traînées serpentine du quartz, ces trompes à leur tour se pendent dans la lumière diffuse pour faire place à mille hérauts porteurs d'oriflammes qui s'égaillent en tous sens. Dans ces pavois clairs frangés d'or, nul ne s'aviserait de reconnaître tout ce qui s'est hissé et se hisse encore d'étoffe rude au-dessus des entreprises périlleuses des hommes. (Breton, *Arcane* 17 58 y s.)<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> “La educación actual es totalmente defectuosa en la medida en que, diciéndose positiva, comienza por abusar del niño dándole como verdad lo que no es más que una apariencia provisoria o una hipótesis, cuando no una manifiesta falsedad; en la medida, también, en que impide al niño que, en el momento en que lo determine, se forme una opinión por sí mismo, imprimiéndole de antemano ciertos hábitos que vuelven ilusoria su libertad de juicio”. Las traducciones de este texto son de Ramón Mayrata y Carlos West, en André Breton. *Arcane* 17 (s/r lugar de publicación: Al-Borak, 1972) 52.

<sup>95</sup> “Sobre una plataforma giratoria, los elefantes blancos, encadenados al ritmo del viento y de las olas, se limitan, de rodillas, a hacer girar al compás las lunas de sus uñas, y sus trompas blandidas contra el cielo engendran, sólo con su insensible balanceo, la imagen ahora *transparente* del acantilado. Allí donde no se veían hace un instante más que los serpenteantes regueros de cuarzo, las trompas se pierden a su vez en la luz difusa para hacer sitio a mil heraldos portadores de oriflamas que se dispersan en todas direcciones. En estos estandartes claros listados de oro nadie osaría reconocer todo

Recordemos la frase que cierra el manifiesto surrealista de 1924: “L’existence est ailleurs” (Breton, *Manifestes du surréalisme* 60); *ailleurs* como el adverbio íntimo, consustancial del movimiento de pasar que invita la visión transparente. La transparencia habilita una búsqueda siempre trascendente de lo encontrado, procura siempre el acceso a una dimensión superior, distinta, absoluta, *ailleurs*.

Es, entonces, el derivar en la transparencia, el *pasar continuamente* lo que abre la dimensión invertida de la muerte en el ciclo del tiempo, es ir hacia lo “definitivamente inacabado”, tal como sostiene Octavio Paz en su estudio del *Gran Vidrio* de Duchamp<sup>96</sup>, es asumir la transparencia de “un cuadro inacabado en perpetuo acabamiento” (Paz, *Apariencia desnuda* 93), es asumir una metafísica fundada en una identidad no idéntica. La muerte, esta muerte transparente, inacabada en perpetuo acabamiento, se afianza como identidad en negativo de la otra muerte, la muerte real, opaca; y aun en esta dimensión invertida, funda certezas:

Si no entiendo

Si vuelvo sin entender

Habré sabido qué cosa es

No entender (“A modo de tregua” en OC 253).

La infatigable contradicción, el continuo ir y volver pautado por el deseo y el temor que sellaba las trampas, parece resolverse en la doble semántica de la muerte:

---

lo que de burdo paño se ha erguido y aún se yergue sobre las empresas aventuradas de los hombres” (Breton, *Arcane* 17 60).

<sup>96</sup> En Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*.

la muerte que trunca la dirección pretérita y futura de la utopía cierra el ciclo perpetuo en un punto último y definitivo del fondo; la muerte que, por el contrario, se mueve en el ciclo, sigue la dirección trascendente de la transparencia para ir más allá del fondo. Transparentar la muerte es abrir el pasaje hacia otro lugar desconocido pero cierto, dimensión en negativo, distinta de lo evidente. Entonces, si la rutina escrituraria de Pizarnik está definida, como sostiene Anna Soncini, por “ir hacia atrás y hacia abajo”, también está regulada por el movimiento inverso de “ir hacia abajo y hacia adelante”.

Aquí, entonces, concluimos la primera parte de nuestro trabajo que tenía por objeto demostrar que *no es evidente* que la escritura de Alejandra Pizarnik esté solamente atrapada en una dirección escatológica. La asociación de una poética basada en el silencio y de una ontología apoyada en los desdoblamientos y en la muerte como fin (en la forma de fracaso, abandono o incapacidad) es sólo *una* lectura posible. Para demostrar justamente esto, hemos propuesto otra lectura de la obra de Pizarnik de signo opuesto, aquella que se apoya en una escritura de lo contradictorio, cuyo objeto es desestabilizar los valores establecidos, abrir y trocar las semánticas, desequilibrar la dirección existencial en un continuo vaivén y en un infatigable rebote de identidades y diferencias. Desde esta perspectiva, la contradicción no es una fatalidad, ni es sólo indicio de una esquizofrenia desesperada conducente a resolver el “no poder más” en la muerte, sino que es el índice de la posibilidad de ingreso en una nueva dimensión de lo real ontológico y poético, es el *pasaje* que tiene a la muerte no como fin sino como causa y guía, y que se define por invertir los valores establecidos y presentar una realidad en negativo. Hasta aquí, entonces, nuestra propuesta de

lectura expuesta en la primera parte de este trabajo. En lo que sigue dejaremos de confrontar opciones de ser y hacer, y nos internaremos en esta dimensión invertida regulada por la muerte, *pasaremos* al “más allá del fondo” para comprender cómo se da la búsqueda ontológica y poética de Pizarnik en el abandono del sí mismo por efecto de la regulación absoluta de lo Otro.

CONFIDENTIAL



SEGUNDA PARTE



Vamos a traspasar, en este punto del estudio, la útil referencia de Narciso como índice de una semántica doble para afirmar que Alejandra Pizarnik está conformada, y su poesía con ella, por la dinámica de la contradicción: ella es y escribe en la tensión que pone el conflicto entre lo Mismo y lo Otro, fluctúa entre la concentración y posesión de una identidad, y la desposesión y deriva que propone lo diferente. En la primera parte de nuestro trabajo, procuramos sostener a Pizarnik en este *salto* o *entre* propio de un ser y hacer conflictivos para mostrar así que esta tensión entre dos opciones antinómicas es indicio de, al menos, dos direcciones viables en la lectura de esta poeta. Al estar ya definida por los estudios críticos sobre la obra de Pizarnik una línea de lectura de corte escatológico, decidimos, en este juego que propone la contradicción, desequilibrar algunos de los principios establecidos y proponer una lectura sustentada en la variabilidad de un sistema poético que se presenta como muy inestable. Esta variación continua, que se desprende de la inestabilidad de este sistema poético, torna dilatadas y escurridizas las posibilidades de lectura que sugiere la obra de Pizarnik, e invita a un desafío metodológico consistente en explicar con claridad lo que se presenta como variable e inestable sin abandonar la oscilación inherente a este sistema poético. Apoyar nuestra lectura en el principio de contradicción, es decir, retornar insistentemente a la idea de que Pizarnik, en su ontología como en su poesía, es y no es en el mismo tiempo y bajo el mismo respecto, tiene como objeto superar esta dificultad metodológica. Al mismo tiempo, consideramos la relación entre lo Mismo y lo Otro en el tránsito especular del reflejo como el motivo de base suficientemente variable para poder referir este conflicto.

En la primera parte de nuestro análisis, entonces, hemos trabajado sobre la premisa primera de nuestra hipótesis: vimos que la búsqueda poética y ontológica de Pizarnik no sigue una dirección unilineal sino, al menos, una doble, y explicamos la dinámica que regula esa exploración. En esta segunda parte de la investigación nos toca trabajar sobre la segunda premisa de nuestra hipótesis: analizar si es posible asimilar la desposesión de una identidad y el descontrol poético a una búsqueda poética y ontológica que no refiere un fin ni un fracaso, sino una práctica poética extrema vinculada a la consideración de la muerte como realización.

POÉTICA DE LO OTRO



*Ese destello que del cielo se desploma es el  
de la muerte. Mi cabeza da vueltas en el  
cielo. Las vueltas que da la cabeza jamás  
han sido mejores que en la propia muerte.*  
Georges Bataille

La poética de Alejandra Pizarnik pone en juego una contradicción entre dos sistemas de valores disímiles, uno regulado por el principio de identidad y concentración de lo Mismo, y otro pautado por el principio de alteridad y diferencia de lo Otro. Vimos que, en este sistema poético y ontológico, la muerte es lo Otro por antonomasia, y afirmamos que, paradójicamente, ella se apoya en la contradicción para cesar el movimiento continuo de ir y volver entre dos opciones deontológicas a través de un nuevo movimiento pautado por el pasaje en dirección más allá, una nueva dimensión de existencia ubicada *ailleurs*. Este nuevo movimiento, ya no sujeto a “ir-hasta-cierto-punto” sino a un “ir-más-allá-continuo”, sólo tiene a la muerte como condición y guía.

Dijimos que esta nueva dirección poética y ontológica, escasamente estudiada en Pizarnik, resuelve la tensión entre los contrarios. No queremos decir, con esto, que el conflicto ontológico y poético de Pizarnik definitivamente se resuelve en esta intención de *ailleurs* que empuja a la poeta; afirmar esto sería caer en una reducción simple de un sistema que hemos definido hasta aquí como dinámicamente complejo. El conflicto, el conflicto abarcador que sacude a Pizarnik y a su poesía, *no tiene fin*, y justamente abrir una nueva línea de lectura a través de la muerte pretende demostrar el carácter inacabado de esta poética. Si decimos que la muerte pone fin al conflicto,

sólo indicamos que inaugura una línea de sentido ya no regulada por la constante culpa que conduce a la poeta a volver sobre lo Mismo, sino por la liberación en un continuo paso hacia lo Otro. Sin embargo, no debemos olvidar que esta liberación sólo afianza el conflicto abarcador entre lo Mismo y lo Otro al precisar a éste último. En definitiva, la muerte pone fin al conflicto para definir su identidad, pero una identidad sustentada *en el conflicto* porque dijimos que era invertida, reverso evidentemente determinado en su referencia al anverso de lo Mismo. En este punto vamos a adelantar que la solución del conflicto es referida por Pizarnik como la “unión de los contrarios”, unión extraña que sólo puede proceder de la dimensión semántica engañosa de la muerte, porque no ocurre por una asimilación y reposo, sino por un exceso y un despojamiento. El conflicto se detiene en la muerte cuando, desde esta posición, la poeta afirma que *todo no es lo mismo sino que todo es otra cosa*<sup>97</sup>. Esta aserción que sostiene que la identidad de lo Mismo es lo Otro nada tiene, evidentemente, de quietud ni de final. Afirmar la identidad de lo Otro es la inauguración de una dirección *ailleurs* infatigable que, justamente, se apoya en la diferencia y en la alteridad del gran Otro que es la muerte, diferencia y alteridad que, no obstante, siempre estarán en relación a lo Mismo. Esa es la condena de los invertidos: el Demonio no deja de apuntar a Dios ni el monstruo al héroe que lo combate. En esta parte del trabajo, entonces, sólo dejaremos entre paréntesis la referencia inevitable a la identidad y a la contención de lo Mismo para atender a la identidad de la muerte en su alteridad, y comprender así cómo, a través de ella,

---

<sup>97</sup> Pizarnik sostiene que “todo es otra cosa” en la nota bibliográfica titulada “Silencios en movimiento”, sobre *El demonio de la armonía* de H. A. Murena (*Sur* 294, 1965) 104. El título del libro de Murena presagia la extraña carga semántica de lo Otro en Pizarnik.



Pizarnik procura poner fin a la contradicción a través de un ejercicio poético dirigido al extremo de su posibilidad.

Antes de comenzar el análisis sobre la nueva dimensión que tutela la muerte y qué dinámica conforma al ser de la poeta y a su poesía en este nuevo orden, debemos decir que este *passage* tiene que ver con el límite y con la realidad: si la muerte invita a ir-más-allá, claramente señala que esa dirección implica traspasar un límite, término que Pizarnik continuamente asocia a la realidad y a la vida real: “El art. sobre ZF peca de generalizaciones. Nostalgia de lo concreto, de los límites. No sé reconocer los límites. Cuando los tengo -en este caso el art. de ZF- los odio y quiero evadirme” (Pizarnik, *Semblanza* 272). Son continuas las alusiones de Pizarnik, sobre todo en sus diarios y en su correspondencia, a la necesidad de poner límites y orden en su vida y en sus cosas para poder restablecer su identidad y la de su poesía, en permanente digresión. También en *Los poseídos entre lilas*, Carol dice a Segismunda que, “aunque sea una falacia”, aspira a “tener orden”, “un poco de orden para mí, para mí solo”, y lo asimila al deseo y a la imposibilidad de realización plena propia del deseo: “el orden es mi único deseo, por lo tanto es imposible” (OC 283). La tensión entre límite/ no límite, orden/ desorden, reitera la serie de duplas contrastadas que venimos estudiando y que provienen, en la base, de la tensión entre lo Mismo y lo Otro.

Ir-más-allá del límite es salir de lo real, que es identidad pero también opacidad, para ingresar en el nuevo orden ilimitado de la diferencia. El paso de lo conocido a lo desconocido, de lo opaco a lo transparente, se da por una continua

gimnasia de exceso: exceso en el ejercicio poético o lo que denominaremos “poética del instante”; exceso en la poesía, que designaremos como “poética de la risa”, y exceso en el ser de la poeta, que llamaremos “poética del cuerpo”. Superar los límites por medio de un ejercicio de exageración en la dimensión de la *hybris*, tiene como objeto la reconciliación de los opuestos y como intención alcanzar un punto extremo donde la totalidad que procura el exceso, curiosamente, indicará que la unión de los opuestos sólo puede suceder por la suspensión absoluta del yo de la poeta, por “echarse de sí mismo” (OC 284). La insistencia en la reconciliación de los opuestos, y la condición aciaga que puede encerrar esta dirección del ejercicio poético, entrelaza a Pizarnik con una ristra de esfuerzos poéticos similares: procurar la unión de los contrarios la vincula estrechamente al surrealismo y, a través de este movimiento, a los románticos alemanes y a los malditos franceses. Sin embargo, esta fusión de opuestos que necesariamente demanda la superación del principio de individuación, trasciende la esfera de este movimiento y precisa la relación que Pizarnik mantiene con la filosofía existencialista. Entre uno y otro extremo, dos figuras claves nos servirán de puente y de autores en esta segunda parte del trabajo: Antonin Artaud y Georges Bataille.

## CAPÍTULO I

### LA UNIÓN DE LOS CONTRARIOS: BÚSQUEDA DEL ABSOLUTO Y CONDICIÓN TRÁGICA DEL HECHO POÉTICO

La crítica literaria sobre la obra de Pizarnik ha apuntado en reiteradas ocasiones la filiación de la poeta con el surrealismo. No obstante, en 1983 aparece publicado en *Revista Iberoamericana* un agudo estudio de Francisco Lasarte que repasa este vínculo. Lasarte sostiene que Pizarnik va “más allá del surrealismo” porque su búsqueda poética delata una “incomodidad” continua muy diferente a la confianza que tiene el movimiento liderado por Breton en el carácter trascendente de sus producciones estéticas. La incomodidad de Pizarnik frente a la poesía se define finalmente, dice Lasarte, en la imposibilidad de “hacer de la poesía una experiencia trascendental” que permita la dilución del yo en “una fusión con lo infinito” (Lasarte 870). Esta convicción de que “la sed de lo infinito es de veras insaciable” (Lasarte 871) está en el inicio de una vivencia trágica de lo poético porque es lo que pone la distancia infranqueable entre ser y palabra, distancia imposible de concebir en el

ejercicio de escritura automática propio del surrealismo<sup>98</sup>. En efecto, la relación de Pizarnik con el surrealismo va más allá del movimiento, pero en esta superación también lo señala. El surrealismo es el tamiz por el que Pizarnik calibra su vivencia de lo poético, y ella accede en enorme medida a los románticos, a los malditos y a la mística a través de este movimiento. No en vano, continuamente nombres vinculados directa o indirectamente a esta vanguardia tanto en América como en Europa aparecen cercanos al mundo real y literario de Pizarnik (por ejemplo, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues, Leonora Carrington, Julio Cortázar, Raúl Gustavo Aguirre, Rubén Vela, Antonio Porchia, Oliverio Girondo, Enrique Molina, Juan Jacobo Bajaría, André Breton, Juan Batlle Planas, Paul Éluard, Max Ernst, entre otros), y muchas de sus referencias literarias obligadas derivan del interés que suscitaron primero en el entorno de Breton, como es el caso de los románticos alemanes, de Nerval, de Rimbaud, de Lautréamont o de Lewis Carroll. También es significativo que las dos figuras literarias que Pizarnik señala expresamente como cardinales en la conformación de su concepción poética, Antonin Artaud y Georges Bataille, hayan salido de la cantera del surrealismo para trascenderlo en sus experiencias estéticas. Esta referencia continua al surrealismo, y también a su superación, la confirma Pizarnik en la entrevista con Martha Moia (ver Pizarnik, *El deseo de la palabra* 249), al hablar de la búsqueda de exactitud poética “a pesar” de su “surrealismo innato”. Esta cercanía de Pizarnik al movimiento de Breton no es casual ni responde, como afirman algunos estudios sobre la poeta, a un ejercicio de

---

<sup>98</sup> Creemos, con Lasarte, que la dirección de esta búsqueda de una trascendencia a través de la poesía va más allá del surrealismo, pero nos arriesgamos a no postular que el “más allá” se detiene en esta imposibilidad de fundir ser y palabra. Un extraño ejercicio místico sustentado en la desnudez entendida como despojamiento absoluto de ser y de palabra será, como veremos, la vía que abre paso a la trascendencia que requiere la unión de los contrarios.

indagación lírica en solitario. En efecto, Pizarnik comenzó a escribir sus primeros trabajos en Buenos Aires, en los años 50, momento en que el ambiente literario de Argentina estaba sacudido por una eclosión de experimentos y expresiones de corte surrealista.

#### I. EL SURREALISMO EN ARGENTINA Y PIZARNIK

Según afirma Aldo Pellegrini, figura clave del surrealismo en Argentina, en el prólogo para la *Antología de la Poesía Argentina Contemporánea* seleccionada y traducida al inglés por William Shand<sup>99</sup>, las vanguardias artísticas irrumpen en Argentina con fuerza renovada en 1945, acentuando su influencia en los años posteriores. Sin embargo, el panorama ecléctico del ambiente literario, que ya se dejaba sentir desde la polémica estética entre “Florida” y “Boedo”, hace prácticamente imposible que el surrealismo se instale en Argentina como un “movimiento” al modo francés. Graciela Maturo prefiere hablar de las “proyecciones del surrealismo en la literatura argentina”. No obstante, podemos señalar dos grupos bastante definidos que recogen ecos de la vanguardia: uno de declarada filiación surrealista agrupados en torno a Aldo Pellegrini (Enrique Molina, Juan José Ceselli, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Juan Antonio Vasco, Julio Llinás); y otro de referencia vanguardista más amplia reunidos en torno a Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre y Rodolfo Alonso en

---

<sup>99</sup> En revista *Davar* 123 (1970): 14-19.

lo que se llamó el “invencionismo”<sup>100</sup>. Juan Jacobo Bajarlía recuerda, en el libro citado, que fue precisamente él quien introdujo a Pizarnik en las tertulias celebradas en casa de Oliverio Gironde y Norah Lange, donde acudían, entre otros, Aldo Pellegrini y Enrique Molina, y que también él fue quien la acercó a los postulados estéticos del invencionismo:

Ella escuchó mis observaciones y prometió estudiar los modelos que le proponía, especialmente los del grupo de arte Concreto-Invención, en el que estaban Edgar Bayley, Juan Carlos Lamadrid [ . . . ], Raúl Gustavo Aguirre y yo (Bajarlía 45).

Aldo Pellegrini comienza su militancia surrealista en 1928 a través de la revista *Qué*, junto a un grupo de jóvenes que tenía, al igual que Breton y sus acólitos, a la medicina como base de experimentación, en especial a través de la escritura automática. En los dos números de la revista *Qué*, Pellegrini junto a Elías Piterbarg, Mariano Cassano, Ismael Piterbarg y David Sussman, ya denuncian la “opacidad” de la vida convencional y la necesidad de trascenderla (de Sola 112):

[ . . . ] rebelión contra la realidad, contra toda forma de vivir estabilizada, contra todo llamado al reposo espiritual, contra toda situación a la que, sin sacrificios cruentos, demos nuestra conformidad [ . . . ]. Mientras tanto,

---

<sup>100</sup> Esta es la opinión de Aldo Pellegrini en el prólogo citado. Graciela Maturo, en *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, sólo considera el grupo de Pellegrini como “grupo surrealista” válido, por su continuada militancia y su reconocida vinculación con el movimiento de André Breton” (de Sola 110). Por otra parte, aunque Pellegrini ubica a Bayley, Aguirre y Alonso como “invencionistas”, realmente el “invencionismo” estricto es atribuible sólo a Edgar Bayley. Como veremos, la experiencia del grupo *Poesía Buenos Aires*, donde están Aguirre y Alonso, se apoya en el invencionismo pero también en el surrealismo y en otros movimientos de vanguardia.

gritaremos y demostraremos la preeminencia del Sueño sobre la realidad y la trascendente realidad del Sueño (Elías Piterbarg, a modo de manifiesto firmado con seudónimo en el número 1 de *Qué*, en Ceseli et al. 11).

Pellegrini dirige o colabora en otras revistas en donde continúa la exploración surrealista: en 1948 publica *Ciclo* junto a Elías Piterbarg y Enrique Pichon Rivière quien, recordemos, será psiquiatra de Pizarnik en sus últimos años; en 1952 aparece, con dirección de Enrique Molina, *A partir de cero*, revista que tiene a Pellegrini, Latorre, Llinás, Vasco, Madariaga, Benjamín Péret, Giselle Prassinós y César Moro como colaboradores habituales; en 1953 Pellegrini dirige *Letras y línea* donde colaboran diferentes autores, no necesariamente de filiación surrealista; por último, colabora en *Boa*, revista aparecida en 1958, a cargo de Llinás y estrechamente vinculada al grupo neo-surrealista francés de *Phases*, y lo hace junto con otros nombres como Gironde, Porchia, Alonso, Francisco Uronde, Bayley, Aguirre.

En estas revistas de corte surrealista se publican artículos de figuras como Breton, Bataille, Péret; se traduce, por ejemplo, a Leonora Carrington, Georges Schehadé, Henry Miller, Antonin Artaud, Aimé Césaire, Henri Michaux, Jean Pierre Duprey, Julien Terna, y se escriben artículos sobre Lautréamont, Dylan Thomas, Jarry, Tzara y los dadaístas, y Breton entre otros muchos.

Pizarnik entra en contacto con este ambiente a través de Juan Jacobo Bajarlía y, aunque no colabora en estas revistas, es muy probable que estas publicaciones formaran parte del referente estético de su formación literaria temprana. Comienza a publicar algunos de sus poemas, también por sugerencia de Bajarlía, en *Poesía Buenos Aires*, que tuvo a Raúl Gustavo Aguirre como propulsor. La revista, además, contaba

con una editorial donde Pizarnik publicó *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*. En Ediciones de Poesía Buenos Aires (y Altamar, que era el nombre alternativo de la editorial) también publicaron autores como Bayley, Alonso, Baldomero Fernández Moreno, Apollinaire o Max Jacob. La presencia de Bayley tanto en la revista como en la editorial (fue incluso codirector de la revista en 1956) es índice de la tendencia invencionista del grupo de Aguirre, aunque también es fundamental la influencia del surrealismo y del post-surrealismo francés: Char, Michaux, Éluard, Pierre-Jean Jouvé, Jacques Prévert son algunos de los autores frecuentemente citados y publicados en *Poesía Buenos Aires*. Pero, si algo tienen las revistas literarias de esta época, es que aglutinan, además de autores de referencia ideológica inmediata, otros de muy amplio espectro. En el caso de *Poesía Buenos Aires*, aparecen nombres tan diversos como Pasternak, Neruda, Emily Dickinson, Pavese, Pessoa, Vallejo, D. H. Lawrence.

*Poesía Buenos Aires* condensa, como dijimos, tendencias del invencionismo y del surrealismo, tendencias que, a su vez, se entrecruzan con frecuencia y que, en la base, se alzan contra el formalismo estilístico, contra el subjetivismo lírico, y contra el uso de un repertorio léxico de corte petrarquista (Anadón 16).

El invencionismo aparece como una reacción contra el romanticismo a través de la revista *Arturo* (1944), y propone una estética cercana al creacionismo de Vicente Huidobro. Bayley reemplaza la creación por la invención para destacar la capacidad que tiene la obra de arte de reconstruir el mundo desplazando los valores de sensibilidad habituales; la invención se sustenta precisamente en la necesidad de inventar nuevas realidades, pero esta invención no es ajena a la realidad común; por el contrario, afianza el deseo de participación en el mundo.



Dos tendencias convergen, entonces, en *Poesía Buenos Aires*: la del poeta vidente, propia del surrealismo, capaz de desarreglar los sentidos para poder ver de otra manera lo habitual; y también la del poeta que suma a la videncia la intención constructiva de una nueva realidad a través del lenguaje, fruto no de un raptó inspirado sino de la capacidad de explorar lo no evidente por medio de asociaciones insólitas, propia del invencionismo. Estas dos tendencias estéticas no dejan de recordarnos el constante vaivén de Pizarnik entre el control y el desorden poético. Formalmente, la neovanguardia de Aguirre y Bayley impulsa el uso del verso libre que, al no apoyar su sonoridad en la rima y la métrica, explota las “sonoridades y simetrías de la aliteración, la anáfora y otros tropos iterativos” (Anadón 16), el uso de un registro léxico “ni demasiado refinado ni demasiado vulgar” (Anadón 16), la proyección de estados subjetivos en sus “correlatos objetivos” (Anadón 16) para evitar así el tono confesional y celebratorio, la acentuación consecuente de la indeterminación y de la capacidad de sugerencia de las imágenes en detrimento de la descripción lírica, y la explotación de la capacidad de síntesis que ofrece el uso de las imágenes como potencias expresivas. Aguirre repasa en el número 10 (abril 1981) de *Cuadernos de la Dirección General de Cultura*, la filiación estética de su grupo:

Del futurismo, habíamos recibido una actitud nada crepuscular hacia la creación poética. La entendíamos como una actividad inteligente, participante, audaz. Llevado al lenguaje poético, esto se tradujo por la ruptura con el uso convencional de las mayúsculas, por la flexibilidad en el uso de la sintaxis, por el replanteo del espacio tipográfico [. . .].

Del expresionismo teníamos la conciencia de pertenecer a una época agónica en la que la poesía, de alguna manera, tiene que ver con la dignidad, la libertad y el valor del ser humano, amenazados por la civilización de la eficiencia, del poder y del robot.

Del dadaísmo, la desconfianza hacia la institución literaria, la libertad expresiva, el gusto por la innovación y la experimentación.

Del creacionismo, habíamos tomado la extensión del lenguaje poético a nuevos registros, a imágenes [...] de la más extrema audacia inventiva. [...].

Del hermetismo italiano, el concepto riguroso de la expresión poética que -no obstante su apariencia de extrema libertad- debía ser decantada, ceñida, exacta. Inspirados, pero artistas; impulsivos, pero artesanos. [...]

Del surrealismo, por último, creo que una serie de nociones fundamentales, entre ellas la ya recordada de la poesía como una manera de vivir [...]. La poesía fue, para nosotros, antes que profesión u oficio literario, pasión de vida (citado en Freidemberg 553 y ss.).

Estos principios poéticos que definen la estética del grupo *Poesía Buenos Aires* los recoge y aplica Pizarnik, casi de forma directa, en su primer libro de poesía, *La tierra más ajena*, de 1955, y muchos de ellos la acompañarán a lo largo de toda su trayectoria literaria. Pero, más que los rasgos estéticos, lo que nos interesa destacar de la propuesta de Aguirre es la figura del poeta, único capaz de sacudir las estructuras evidentes de la realidad a través de una poesía basada en un lenguaje e imágenes insólitos. La poesía, entonces, se concibe como actividad totalizante, como forma errante de vida porque, en este ejercicio de lo poético, no es posible que el poeta cese en el tránsito hacia la no evidencia del mundo. El mito del poeta vidente está muy

presente en Pizarnik, sobre todo en sus primeros años literarios: “Sé que soy poeta y que haré poemas verdaderos, importantes, insustituibles, me preparo, me dirijo, me consumo y me destruyo” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 51).

Pizarnik colabora con algunos poemas en *Poesía=Poesía* (1958), dirigida por Roberto Juarroz (que en ese mismo año publica su primera *Poesía vertical*), Dieter Kasperek y Mario Morales, donde también publican Porchia, Octavio Paz, Pellegrini, Char, entre otros. Para Juarroz, intensamente volcado a la búsqueda poética del Absoluto, la poesía es una experiencia del absurdo porque trabaja sobre lo inexplicable<sup>101</sup>:

La poesía es lo más opuesto a la cobardía. También es la experiencia profunda del misterio, de lo inexplicable. Y entonces, si no pretende explicar, si además en alguna parte de ella misma supone el sentir que tal vez las cosas no tengan explicación ni coherencia, no se opone al absurdo, sino que es la mayor convergencia con él. Pero debo aclarar: no se trata de una experiencia absurda, sino de una experiencia de lo absurdo (Juarroz, citado en Puente 57).

Desde París, Pizarnik comienza en 1962 a colaborar en *Sur*<sup>102</sup>. También en ese año publica *Árbol de Diana* en la editorial de esta revista. *Sur*, bajo la tutela de Victoria Ocampo, nada tiene del carácter programático de las revistas vinculadas a las vanguardias en Argentina; por el contrario, da franca preferencia a la literatura

---

<sup>101</sup> Como veremos, es justamente esta experiencia poética de lo absurdo lo que, en Pizarnik, denominaremos “condición trágica del hecho poético”.

<sup>102</sup> Sobre los años de estancia de Pizarnik en París y el ambiente literario de la ciudad, ver el capítulo “El barco ebrio o París será una fiesta”, en Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*.

fantástica y al ensayo que se inclinan hacia la literatura “pura” y de “calidad” (único requisito aparente para ser publicado en la revista). No es accidental, entonces, que *Sur* fuera la vía prestigiante de escritores como Borges, Cortázar o Silvina Ocampo. Las colaboraciones de Pizarnik en *Sur* son numerosas y constantes, tanto en poesía como en ensayo, y sin duda supuso, junto con sus colaboraciones en el periódico *La Nación* que también comienzan por esos años, el ingreso de Pizarnik de forma activa al panorama literario argentino, latinoamericano y europeo<sup>103</sup>. En *Sur*, Pizarnik elige reseñar trabajos de escritores como Bonnefoy, Murena, Artaud, Girri, de Mandiargues, Anderson Imbert o Silvina Ocampo.

En 1966, *Los trabajos y las noches* obtiene el Primer Premio Municipal de Poesía, lo que supuso el reconocimiento literario de Pizarnik, algo que se refleja dos años más tarde, cuando algunos de sus trabajos aparecen junto a textos de Rodolfo Alonso, Juan Gelman, Antonio Requeni, Horacio Salas, Alfredo Veiravé, Oscar Hermes Villordo y María Elena Walsh en *Antología consultada de la joven poesía argentina*, compilación que efectivamente resulta de la consulta realizada a 121 especialistas. Como se desprende de los nombres reunidos en esta antología, el panorama literario argentino en las décadas que nos ocupan es sumamente ecléctico y dinámicamente dialogado, y en un mismo medio pueden converger nombres tan contrastados como Borges, Cortázar o Mujica Láinez. Pablo Anadón, en el artículo citado, nos recuerda que la década del 60 y los primeros años del 70 están, en Argentina, dominados por la politización de diversos ámbitos, entre ellos el cultural, politización cuya expresión máxima fue el “cordobazo” en 1969, suerte de mayo francés donde los estudiantes,

---

<sup>103</sup> También por esos años Pizarnik comienza a colaborar en numerosas revistas extranjeras y nacionales como *Zona Franca*, *Papeles de Son Armadans*, *Testigo*, *Imagen*, *Revista Nacional de Cultura*, *Mito*, *Nouvelle Revue Française*, *Les Lettres Nouvelles*, *Humboldt*, *Diálogos*, *Mundo Nuevo*, etc.

obreros, intelectuales y políticos de izquierda se levantaron contra el régimen militar de Onganía en la ciudad de Córdoba. Esta exigencia de compromiso político, cívico y social recae también sobre la poesía que, lejos de las expresiones de vanguardia, es “convencional, realista, [. . .] da amplia cabida a los modos del habla popular [. . .], a la inmediatez de la vida cotidiana” (17). César Fernández Moreno y Juan Gelman marcan, en esta dirección, la pauta de “la poesía que debe escribirse” en esos años (Anadón 17). Es evidente que este “realismo coloquial” contrasta claramente con la dirección poética de un personaje como Pizarnik que, por entonces, desarrolla casi en integridad su carrera literaria. Roberto Juarroz es otro ejemplo de esta convivencia de tendencias tan contrastada en el campo cultural de la Argentina de esos años.

## II. LA FUSIÓN DE LOS CONTRARIOS Y LA PRÁCTICA DE LA POESÍA

Estas breves líneas que hemos trazado no tienen por objeto, evidentemente, perfilar el medio literario de Pizarnik con detalle, porque eso nos obligaría a ingresar en el campo biográfico, algo ajeno al propósito de este trabajo<sup>104</sup>. Sólo queríamos mostrar cómo, a pesar de la variedad de nombres que aparecen de alguna forma cercanos a Pizarnik, siempre existe una doble referencia tanto al surrealismo como a tendencias que lo señalan y trascienden. Si bien en los primeros años de formación literaria Pizarnik se inscribe de forma más constante en la línea de filiación con las vanguardias estéticas, y en especial en el surrealismo, en sus años de consagración

---

<sup>104</sup> Algo que, además, ya han realizado Cristina Piña y César Aira.

literaria esa referencia se hace más amplia pero no se esclerosa en forma alguna, tal como queda manifiesto en los escritores que selecciona para su trabajo crítico, por ejemplo, Cortázar, Breton, Artaud, de Mandiargues, Paz. No obstante, más allá de esta línea de relación evidente entre Alejandra Pizarnik y el surrealismo, existen numerosos indicios de esta relación derivados de su trabajo poético: la “poetización” de lo dado como realidad, la axialidad del poeta en esta experiencia, la “vivencia” de lo poético, el “extrañamiento” de lo evidente, la apertura a la “otredad” adormeciendo las voluntades del yo, la integridad del mundo y del ser en la fusión de los contrarios dentro de una realidad profunda y verdadera. Es necesario volver aquí a la evidencia de que el surrealismo es un realismo “extrañado”, que se apoya en lo familiar para “desensibilizarlo” e ingresar así en una surrealidad donde se restituye la unidad profunda de lo real. Dice Breton en el primer manifiesto: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire” (*Manifestes du surréalisme* 24)<sup>105</sup>.

Esta unión de lo evidente y de lo extraño que el surrealismo continuamente asocia a la armonización de términos opuestos como son el sueño y la vigilia, la muerte y la vida, la conciencia y la inconciencia, habla de una realidad de profunda unidad. Si el surrealismo, entonces, se interna en una surrealidad es para descubrir lo que Breton denomina “analogías”, suerte de “correspondencias” baudelerianas, fusión que señala el “*comme*” reiterado de Lautréamont y “el frenesí de metamorfosis”

---

<sup>105</sup> “Creo en la futura armonía de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar” (Breton, *Manifestos del surrealismo* 30).

(Bachelard, *Lautréamont* 15) que conforma el universo de Maldoror<sup>106</sup>, unión de contrarios a través de la alianza entre poesía y vida que vuelca finalmente la surrealidad en un realidad total. Pero ¿dónde surge esta necesidad de atribuir a la poesía este poder de transparencia? Y sobre todo, ¿por qué esta transparencia hacia una realidad absoluta *ailleurs* demanda una unión de contrarios?<sup>107</sup>.

Para buscar una respuesta a estos interrogantes, nos apoyaremos fundamentalmente en dos libros muy consultados por Pizarnik: *De Baudelaire al surrealismo*, de Marcel Raymond, publicado en 1933, y *El alma romántica y el sueño*, de Albert Béguin, publicado por primera vez dos años más tarde.

Raymond responde a nuestra primera pregunta en la introducción de su trabajo: a partir del prerromanticismo, la poesía ocupa el hueco dejado por la exploración irracional que había sido, hasta entonces, competencia de la mística religiosa<sup>108</sup>:

---

<sup>106</sup> “Es bello *como* la retractilidad de las garras de las aves rapaces, o también, *como* la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, *como* esa ratonera perpetua, siempre estirada por el animal apresado, que puede cazar sola infinidad de roedores y funciona incluso escondida bajo la paja; y sobre todo, *como* el encuentro fortuito de una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” (*Lautréamont* 463). Las cursivas son nuestras.

<sup>107</sup> De hecho, veremos en esta segunda parte cómo Pizarnik pasa de esta asimilación de la “verdadera vida” a una fusión de contrarios, a vincular la transparencia y la videncia a un despojamiento ligado a la muerte.

<sup>108</sup> George Steiner, en *Nostalgia del Absoluto*, reitera esta idea pero en un espectro más amplio: existe una nostalgia de Absoluto debida a un vacío generado por la decadencia de los sistemas religiosos desempeñados por la iglesia en occidente, decadencia que pudo haber comenzado con el racionalismo científico del Renacimiento, o tal vez con la Ilustración. Y dice Steiner: “A menos que yo lea de manera errónea la evidencia, la historia política y filosófica de Occidente durante los últimos 150 años puede ser entendida como una serie de intentos [. . .] de llenar el vacío central dejado por la erosión de la teología” (15). Para Béguin, en el libro citado, la búsqueda poética de la unidad también “tiene su fuente en una experiencia interior y propiamente religiosa” (99).

En adelante la poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico [. . .]. Aquí lo nuevo no es tanto el hecho como la intención, que se desprende poco a poco de la inconsciencia, de volver a captar las potencias oscuras tratando de superar el dualismo del yo y del universo (Raymond 9).

Este acercamiento entre poesía y religión no es ajeno a Pizarnik: en “Una tradición de la ruptura” sostiene que es propio de la poesía moderna la reconstitución de lo divino (1). Entonces, los místicos primero, y los poetas después, tienen la convicción de una semejanza profunda entre el yo y una realidad misteriosa que lo sobrepasa (Béguin 76) y que provoca angustia y asombro, tensión sublimante que recoge Baudelaire cuando habla de la insatisfacción perpetua que genera la doble tirantez entre el horror y el éxtasis de la vida. Esta conciencia de una realidad escindida por la estipulación de dualismos estancos, y que es necesario reconstruir en su integridad derogando las duplas a través del ejercicio poético, es el programa que comienza con el prerromanticismo, pero que afianza el romanticismo para proyectarlo hasta nuestro tiempo:

Todo el empeño de los románticos tiende a rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda, la única real, de manera que se esfuerzan por encontrar todo lo que en nosotros puede sobrevivir de nuestros poderes anteriores a la separación (Béguin 106).

El punto extremo de esta tarea que encara la poesía es la restitución del Absoluto, restauración posible para algunos como los surrealistas, imposible para



otros como Baudelaire. Los intentos por lograr restituir la unidad del Absoluto son variados, pero en la base apuntan a un despojamiento necesario de la conciencia del yo, deposición ineludible para poder recomponer la secreta cadena analógica que rige el universo donde todo señala lo otro de acuerdo a una íntima y olvidada correspondencia. Se trata, entonces, de fusionar lo que ha transcurrido “por no sé qué error”, dice Pizarnik, como separado, comenzando por el vínculo entre el yo y el otro, y desde allí, a toda una prolongada cadena de duplas antagónicas. El romanticismo expresa claramente esta necesidad: Novalis habla de extrañar lo habitual y de habituar lo extraordinario al “romantizar el mundo” (Béguin 253); Víctor Hugo, en esa expresión programática del romanticismo francés que es el prefacio a *Cromwell*, reclama la necesidad de abolir la cadena de contrarios derivada de la dualidad “cristiana” del hombre “car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l’harmonie des contraires” (Hugo 425); Nerval, en *Aurelia*, fusiona hasta el extremo su vida y su literatura, y confunde hasta la indistinción, a partir de la primera frase de este libro “le Rêve est une second vie” (Nerval 291) -frase que, por cierto, recoge Pizarnik en sus diarios (*Semblanza* 254)-, la vigilia y el sueño, la locura y la conciencia, el bien y el mal, la vida y la muerte, el pasado y el presente<sup>109</sup>; Hölderlin añora en *Hiperión* “ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo

---

<sup>109</sup> “Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m’identifier à elle? Tout vit, tout agit, tout se correspond; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créés” (Nerval 343) [“¿Cómo, me preguntaba, pude existir tanto tiempo fuera de la naturaleza sin identificarme con ella? Todo vive, todo se agita, todo se corresponde; los rayos magnéticos emanados de mí mismo o de los otros atraviesan sin obstáculo la cadena infinita de las cosas creadas”. La traducción es nuestra].

de la naturaleza” (Hölderlin, *Hiperión* 25)<sup>110</sup>. Pero ¿cómo despojar de su conciencia habitual al yo y de su sentido evidente al mundo?

Aunque el romanticismo plantea esta necesidad de trascendencia de lo obvio, son los simbolistas o, más precisamente, los malditos franceses, quienes comienzan a buscar las maneras de hacer efectiva esta necesidad. Y lo que resulta de la lectura de sus poéticas es que entienden que, para despojar al yo de su percepción habitual del mundo, es necesario primero sacarlo fuera de sí, de sus sistemas de percepción y razón evidentes. Sólo desde fuera de sí, el yo puede ver lo Otro en su totalidad escamoteada, puede ver el Absoluto y verse con él. El uso tan frecuente de las drogas en esta época, y después en escritores como Artaud o Michaux, apunta esta necesidad: el opio, la mezcalina o el haschich son un ejercicio de Absoluto. En *El infinito turbulento*, libro que muy probablemente Pizarnik conociera, Michaux relata minuciosamente sus experiencias de fusión con el todo (o con la nada) a través de la pérdida narcotizada de los órdenes de identidad, de tiempo y de espacio<sup>111</sup>.

Esta necesidad de superación del principio de individuación e identidad la recogen los malditos del libro III de *El mundo como voluntad y representación*: Schopenhauer repasa, en este libro, las nociones de “Idea” en Platón y de “cosa en sí” en Kant, y advierte que, estando las Ideas “fuera de la esfera del conocimiento del individuo”, es necesario que éste “suprima su individualidad” para que pueda acceder a aquéllas (Schopenhauer 198). Baudelaire es el primero en señalar esta necesidad de

---

<sup>110</sup> [. . .] y nosotros, y con nosotros todos los seres, volábamos, espiritualmente unidos, como un coro de mil tonalidades inseparables, a través del Éter infinito” (Hölderlin, *Hiperión* 107).

<sup>111</sup> En carta a Bordelois fechada 16 de julio de 1969, Pizarnik pregunta por un film “poco conocido”, dice Bordelois, de Michaux, donde “entre otras cosas, muestra las experiencias del poeta con drogas alucinógenas en México” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 290). A la pregunta acerca de este film, Pizarnik agrega entre paréntesis: “(Ojalá viva mucho [se refiere a Michaux]; es mi único punto de referencia)” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 289).

sacar al yo fuera de sí a través de la poesía; la poesía permite abrir los límites de lo individual hacia lo infinito (Raymond 18) para poder percibir las correspondencias de todo con todo en una analogía universal: “Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité” dice emblemáticamente Baudelaire en el poema “Correspondences” de *Spleen et idéal* (46)<sup>112</sup>. Pero más allá de las correspondencias, Baudelaire apoya la necesidad de salir fuera de sí en la “voluptuosidad”, palabra clave en la literatura del XIX. Es a través de la voluptuosidad que el yo puede *ver lo nuevo* en un ejercicio de exceso, de embriaguez, de intensidad, ir “Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*” (Baudelaire, *Poesía completa* 398)<sup>113</sup>. Fuera de sí y lanzado a lo desconocido, el yo del poeta entiende la voluptuosidad como garante de sublimación derivada del horror y del éxtasis de la vida:

.....  
Volupté, torture des âmes!  
*Diva! Supplicem exaudi!*  
.....  
Volupté, sois toujours ma reine!  
Prends le masque d’une sirène  
Faites de chair et de velours,  
  
Ou verse-moi tes sommeils lourds  
Dans le vin informe et mystique,

---

<sup>112</sup> “Como largos ecos que de lejos se confunden / en una tenebrosa y profunda unidad”. Las traducciones de poemas de Baudelaire son de la edición de *Poesía completa* citada en la bibliografía (47).

<sup>113</sup> “En el fondo de lo desconocido para encontrar *lo nuevo!*” (Baudelaire, *Poesía completa* 399).

Volupté, fantôme élastique! (Baudelaire, *Poesía completa* 330)<sup>114</sup>.

No obstante, aunque la voluptuosidad cobra incluso entidad como pase de ingreso al Absoluto, no puede ser extrema: Baudelaire, nos dice Raymond, es un heredero de los clásicos y no puede abandonarse en su poesía; hay un “método” en su modo de hacer poesía que está muy lejos de dejarse arrebatar por el instinto (Raymond 21). La *volupté* está mitigada todavía, y es tal vez este control lo que va a atenuar la influencia de Baudelaire en el surrealismo. Por este mismo motivo, creemos, tampoco es una referencia clave en Pizamik. Consecuentemente sí lo son, como lo fueron para el surrealismo, Rimbaud e Isidore Ducasse: la desposesión del sí mismo a través de la poesía es extrema en uno y otro caso. Repasemos el cómo.

Volvamos a *Lettres du voyant*, manifiesto poético de Rimbaud. Las cartas se publicaron por primera vez en 1926 en *Revue Européenne*, aunque están fechadas en 1871. En las cartas, sobre todo en la primera, Rimbaud habla de la necesidad poética de abandonarse a un exceso a través de un *encrapulement* (“encrapulamiento”) y poder así ver, ser vidente. El poeta *voyant* es una noción que Rimbaud recoge evidentemente del *vates* romántico, pero que trasciende al asimilarla a un despojamiento extremo del sí mismo en la formulación “JE est un autre”: la videncia es “arriver à l’inconnu par

---

114

Voluptuosidad, tortura de las almas!

*Diva! supplicem exaudi!*

.....

¡Voluptuosidad, sé siempre mi reina!

Toma la máscara de una sirena

hecha de carne y de terciopelo,

o derrámame tus sueños pesados

en el vino informe y místico,

¡voluptuosidad, fantasma elástico! (Baudelaire, *Poesía completa* 331).

le dérèglement de *tous les sens*” (Rimbaud, *Iluminaciones* 102)<sup>115</sup>. Al desarreglar los sentidos y ver de otro modo, lo primero que se esfuma es la tajante separación entre el yo y lo otro: yo es un otro, un otro que piensa al yo. Pero el otro, y esto es importante, carece de identidad: “on me pense”, dice Rimbaud (*Iluminaciones* 102). La identidad del otro reside justamente en su imprecisión, imprecisión evidente por el uso del pronombre indefinido “on”. La videncia, profundamente arraigada en la condición de ser poeta y, más precisamente, poeta de lo nuevo, es el único modo de trascender “la pálida razón” hacia las “quintaesencias” del mundo donde reside lo desconocido:

Inefable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine  
où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit,  
-et le suprême Savant!- Car il arrive à *l'inconnu* (Rimbaud, *Iluminaciones*  
114)<sup>116</sup>.

Rimbaud refuerza tácitamente el mito romántico de la caída: recuperar lo perdido requiere del pago de una culpa. Esta asimilación del ejercicio poético a una búsqueda trascendente atravesada por la gracia de ver más allá, pero también por el sufrimiento que el ejercicio de visión conlleva, está muy presente en la poética de Pizarnik tal como vimos al analizar la trampa poética en la que cae y la continua tensión entre deseo y temor en la que se debate. No es, sin embargo, frecuente en el surrealismo, aunque sí en algunos surrealistas disidentes como Antonin Artaud. Las

---

<sup>115</sup> “alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de *todos los sentidos*” (Rimbaud, *Iluminaciones* 103).

<sup>116</sup> “Inefable tortura en la que necesita de toda fe, de toda fuerza sobrehumana, en la que se convierte, entre todos, en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, ¡y en el supremo Sabio! ¡Porque alcanza *lo desconocido!*” (Rimbaud, *Iluminaciones* 115).

cartas escritas desde Rodez al Dr. Ferdière, son un dramático ejemplo de esta tensión que Artaud define en una lucha entre el Bien y el Mal por su salvación o su muerte.

Es precisamente la dicotomía Bien/ Mal donde apoya Lautréamont los *Chants de Maldoror* para quebrar lo evidente y poder dirigir así su pasión de infinito. Como Baudelaire, pone a la voluptuosidad como el exceso necesario que saca al yo fuera de sí. Pero Ducasse quiebra la distancia que separa al yo del universo a través de una poética sustentada en la inversión y la metamorfosis. En efecto, la gran sacudida de lo habitual parte, en primer lugar, de la perversidad de Maldoror, que remite e invierte el pensamiento lógico y moral en una franca afirmación del Mal y, en segundo término, por asentar su ejercicio poético en la confusión que generan las mutaciones inagotables que propone. La sumersión en las “délices de la cruauté” (Lautréamont 46) es la aberración necesaria para ir contra lo respetable, desarticular los valores poéticos y morales establecidos, violentar al yo y al universo en continuas acciones que lo conducen inevitablemente a sacudir sus verdades evidentes: “Ce que tu dit là, homme respectable, est la vérité; mais, une vérité partielle” (Lautréamont 374)<sup>117</sup>. Este sacar al yo fuera de sí se afianza en una poética definida por el cambio y la confusión:

Cette préface hybride a été exposée d’une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ces sens qu’elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur, qui ne voit pas très bien où l’on veut d’abord le conduire; mais, ce sentiment

---

<sup>117</sup> “Lo que dices, hombre respetable, es la verdad, pero es una verdad parcial”. Las traducciones de textos de Lautréamont son de Manuel Alvarez Ortega, en Lautréamont, *Obra completa* (Madrid: Akal, 1988) 375.

de remarquable stupéfaction, auquel on doit généralement chercher à soustraire ceux qui passent leur temps à lire des livres ou des brochures, j'ai fait tous mes efforts pour le produire (Lautréamont 454)<sup>118</sup>.

Las mutaciones permanentes en la obra de Ducasse, cambios que se apoyan en un universo poético animista y animal, señalan la pasión por lo infinito o Absoluto porque, en la acción violenta de mutación constante, Ducasse atraviesa la evidencia de lo real y dice que todo puede ser otra cosa. Gaston Bachelard, en *Lautréamont*, afirma que Ducasse es un “primitivo en poesía” porque, en esta poética de la acción y de la anarquía, se deshace de lo establecido. Lautréamont se pregunta en el último canto de *Maldoror*: “Est-il nécessaire de rapporter le sens de ses paroles?” (Lautréamont 490)<sup>119</sup>; y Bachelard responde a esta pregunta:

La poesía primitiva que debe crear su lenguaje, que siempre debe ser contemporánea de la creación de un lenguaje, puede verse entorpecida por el lenguaje ya aprendido [. . .]. Uno debe desembarazarse de los libros y de los maestros para encontrar la primitividad poética (Bachelard, *Lautréamont* 49).

Los *Cantos de Maldoror* son, en suma, una “lengua instantánea” (Bachelard, *Lautréamont* 88) que va creando en la violencia de sacar a las cosas fuera de sí y de poner en su lugar un nuevo orden hiperbólico y confuso que, en el mismo instante

---

<sup>118</sup> “Este prefacio híbrido ha sido expuesto de una manera que acaso no parezca muy natural, en el sentido de que sorprende, por así decirlo, al lector, que no ve claro a dónde se le quiere conducir; pero ese sentimiento de notable estupefacción, del cual uno debe generalmente intentar sustraer a aquellos que pasan su tiempo leyendo libros o folletos, yo hice todos los esfuerzos por producirlo” (Lautréamont 455).

<sup>119</sup> “¿Es preciso comunicar el sentido de las palabras?” (Lautréamont 491).

en que hace nacer sus formas ya señala sus muertes y su paso a ser otra cosa. La superación del dualismo yo/ universo ya no responde a las correspondencias baudelerianas establecidas en “un tiempo vertical, íntimo, interno” (Bachelard, *Lautréamont* 52), sino a las mutaciones violentas en un tiempo ágil, cambiante, histórico. Como veremos en el capítulo siguiente, esta poesía hecha de y en una “lengua instantánea”, es la clave para comprender la fuerte impronta que Lautréamont ha dejado en lo que denominaremos “poética del instante” en Alejandra Pizarnik.

En este recorrido por los esfuerzos “poéticos” de sacar al yo fuera de sí con objeto de transparentar lo obvio, cuestionar lo real y destapar “la otra cara oculta” escamoteada al Absoluto, antes de pasar al surrealismo y de allí a Pizarnik y a cómo se manifiesta en su poética la necesidad de anular los contrarios, debemos salir fuera del ámbito francés y detenemos brevemente en Lewis Carroll. Carroll, como hemos visto ya en reiteradas ocasiones, es, junto con las figuras que venidos mencionando, un referente fundamental en la literatura de Pizarnik. Carroll se adelanta por poco a Lautréamont y a Rimbaud en esta revolución de los valores establecidos. No hay señas manifiestas de que, como en el caso de sus contemporáneos franceses, esta revuelta de lo real responda a una intencionalidad poética. No obstante, el efecto de subversión de lo real y del desplazamiento del yo y del lenguaje fuera de las coordenadas habituales que propone Dodgson, ha tenido una repercusión enorme en las experiencias estéticas del siglo XX. Ye hemos visto cómo la caída de Alicia por la madriguera en *Alice's Adventures in Wonderland*, y el pasaje al otro lado del espejo en *Through the Looking-Glass*, habilitan el ingreso a descubrir otra realidad invertida. Pero



a este principio de inversión que opera en el descubrimiento de lo Otro se suma lo que efectivamente permite esta remisión de lo habitual, y es la exasperación lógica que rige los razonamientos de los universos literarios que crea Carroll. Es precisamente ese recurso de desquiciar la lógica, que en enorme medida responde a una intensificación hasta el absurdo de un razonamiento hiperlógico, lo que instala en los libros de Carroll el *sin fin*. Es, en efecto, la ausencia de final que regula las situaciones del universo de Carroll, y con él la imposibilidad de sostener lo evidente, lo que señala la salida fuera de sí para transparentar la opacidad de lo real y poder ver de otro modo. Esa transparencia que Dodgson consigue exasperando la lógica se debe, en la base, al lenguaje: es la lógica exagerada en el uso del lenguaje lo que se desquicia, y es a través de esta subversión extrema de los usos normales de las palabras que Carroll rompe la razón conciente del yo (en la figura de Alicia) y trastorna lo real. Trastornar lo real a través del lenguaje en un *sin fin*, índice de una acción continuada y perenne, es el ejercicio necesario para acusar la opacidad de lo habitual y testimoniar la existencia de otra dimensión, la “contraria”, en donde el poder explosivo del *nonsense* construye nuevas realidades prolongadas *ad infinitum* en interminables posibilidades de ser. También aquí, a través de una “lengua instantánea”, todo puede ser otra cosa, pero, a diferencia de Lautréamont, no será por el cambio que suscita la violencia de una poesía de acción sino por una legitimación del absurdo<sup>120</sup>. Y en este punto volvemos al surrealismo, porque es esta

---

<sup>120</sup> Carroll, es sabido, era matemático y estaba dedicado al estudio de la lógica matemática. Escribió, en efecto, libros sobre lógica. Los surrealistas leyeron el “sin sentido lógico” de Carroll como la solución a una contradicción profunda que regía su vida entre una conciencia poética y una razón rigurosa de la que sus libros de lógica matemática y los libros de Alicia son un indicio. J. Gattégno, citado por Alfredo Deaño en el prólogo a *El juego de la lógica*, de Lewis Carroll, sostiene algo diferente: “la obra fantástica de Carroll representa simplemente el muestrario de trampas y de dificultades en que caemos cuando no observamos las reglas y las leyes formuladas por la obra lógica” (13).

breve historia de la búsqueda del Absoluto y, en concreto, son estos nombres citados los que constituyen una referencia básica para la búsqueda que acomete el movimiento liderado por Breton<sup>121</sup>.

Todo el programa estético del surrealismo es un esfuerzo por derogar la posibilidad de contradicción, es buscar “la resolución definitiva del dualismo, la fusión en el todo, el retorno, en fin, tras el destierro en lo particular, a la bienaventurada unidad” (Raymond 252) que reside oculta en el *point suprême*, punto extremo, último, donde se superan todas las antinomias. André Breton, en el comienzo de esa suerte de irritante expresión de despecho que es el manifiesto de 1930, sostiene que

Tout porte a croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.  
Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile

---

<sup>121</sup> Es necesaria aquí una aclaración: otras referencias, además de estos nombres, fueron esenciales para el surrealismo, tal el caso de Freud, Marx, Archim von Armin, Jarry entre muchos otros, pero no podemos detenernos aquí a trazar con detalle una historia de los antecedentes del surrealismo. Esta selección de nombres, a través del surrealismo, llega a Pizarnik y a su espectro de referencias estéticas. Quedan, también en el caso de Pizarnik, una serie de nombres que pudieron haber influido en la conformación de su inquietud poética de alguna manera. Cada uno de estos nombres habilitaría de por sí un trabajo que analizara el entrecruzamiento de experiencias poéticas y estéticas con Pizarnik. Dejamos, entonces, constancia aquí de este ecléctico panorama de nombres: Paul Claudel, André Gide, Rainer María Rilke, Franz Kafka, Djuna Barnes, Vicente Huidobro, Yves Bonnefoy, Henri Michaux, Rubén Darío, César Vallejo, Paul Valéry, Stephan Mallarmé, Czeslaw Milosz, Jorge Luis Borges, Simone Weil, Paul Verlaine, Saint-John Perse, Miguel de Unamuno, Francisco de Quevedo, E. E. Cummings, Marcel Proust, Trakl, Rulfo, Nicanor Parra, Octavio Paz, Kandinsky, Karen Blixen, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Virginia Wolf, Blaise Cendrars, René Char, T. S. Eliot. Faltan, sin duda, muchos nombres en esta lista porque conocemos que Pizarnik fue una lectora intensa y sumamente variada, capaz de leer a un mismo tiempo estéticas tan contrapuestas como, por ejemplo, el creacionismo de Huidobro y los antipoemas de Nicanor Parra.

que l'espoir de détermination de ce point (Breton, *Manifestes du surréalisme* 72 y s.)<sup>122</sup>.

Las vías de acceso a esta realidad absoluta o surrealidad que ensaya el surrealismo son muchas y diversas, pero lo importante de destacar es que esos ejercicios suponen un trabajo sobre lo real y no sobre lo irreal, un trabajo dirigido a redescubrir las relaciones que existen entre lo real evidente y lo real transparente para acceder así a la *vraie vie*, a la *existence ailleurs* que se define en la unión de los contrarios. Destacamos sólo dos vías para poder romper las contradicciones: una que se apoya en un retorno al caos y que encuentra su expresión más acabada en Paul Éluard cuando afirma que hay que desensibilizar al universo; y otra que no está enteramente escindida de esta primera, pero que se apoya más en una liberación de las evidencias racionales, estéticas y morales a través de un ejercicio de automatismo psíquico. Las dos son formas de sacar al yo fuera de sí y conducirlo al *passage ailleurs* del Absoluto. En la primera posibilidad, Éluard recupera la videncia de Rimbaud, el paso de lo Mismo a lo Otro a través de un extrañamiento de lo habitual. Por su parte, el automatismo psíquico aparece más cercano al desvío semántico de Carroll, al quiebre del "buen sentido". Ambos ejercicios convergen en la metáfora surrealista que, a pesar de fundarse en la catacrexis propia de toda metáfora, consigue intencionadamente romper cualquier referencia que la imagen generada pueda tener con lo opaco o habitual. La transparencia de la metáfora surrealista se nutre de la

---

<sup>122</sup> "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto" (Breton, *Manifestes del surrealismo* 162 y s.).

poesía primitiva de Lautréamont, porque allí la imagen generada es “cada vez menos razonable, cada vez más independiente y extraña, termina por aparecer como una creación intrínseca” (Raymond 245), como una lengua instantánea. Hay, entonces, que desensibilizar el universo para poder ver que cada cosa y cada ser puede ser de otra manera, puede ser otro. Desmontar las determinaciones y evidencias, en cualquier ámbito, es el ejercicio necesario para alcanzar la verdadera vida donde todo coexiste en un llamamiento mutuo y sin exclusiones.

En la primera parte de nuestro estudio hemos visto que el universo poético de Alejandra Pizarnik continuamente se debate entre dos opciones antagónicas posibles, y que su poesía está dirigida a encontrar el modo de traspasar esta tensión de contrarios y acertar con una fisura por donde alcanzar la verdadera vida ausente en referencia tanto ontológica como poética. Vimos también que, en este intento, sólo alcanza una densidad extrema de contrarios en lo que denominamos “trampas”. En la trampa ontológica, el salir fuera de sí en dirección a lo otro queda suspendido en un rebote incesante de reflejos: el yo es lo otro, pero también no lo es porque lo otro es lo otro y no lo es. En la trampa poética, el intento de hacer de la poesía una unión de contrarios a través de la forma del poema en prosa queda también suspendida en el carácter deslizante de una poética del silencio. Sólo la muerte, que tiene la facultad de otorgar y restar identidad al yo y que, por esto mismo, tiene la capacidad de mostrar al mismo tiempo lo Mismo y lo Otro, aparece de momento como el pase de ingreso a una nueva dimensión donde los opuestos pueden llegar a una fusión única, donde Pizarnik puede transparentar las trampas donde cae. Ver si esto es así será objeto de los capítulos que siguen. De momento, vamos a repasar

cómo convergen en Pizarnik las exploraciones poéticas en torno al encuentro con lo Absoluto que hemos visto, y qué incidencia tiene el problema de la unión de los contrarios en su ejercicio poético.

Es sobre todo en sus textos críticos donde Pizarnik vuelve una y otra vez a precisar el estatuto pleno de la poesía y de la poeta en la necesidad de fundir los contrarios a través de la poesía. Para Pizarnik, hacer poesía y ser poeta es asumir esta labor de rechazar la vida como hábito y de descubrir lo desplazado para poder restituir el Absoluto<sup>123</sup>. En el comentario a *El pecado mortal*, de Silvina Ocampo, Pizarnik dice:

Aquí “todo es más claro”, y a la vez, todo más peligroso. El peligro consiste en que los textos dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen. También el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado: de súbito se abre y es *otro*, o revela *lo otro*, pero el pasaje de la frontera es enteramente imperceptible. [. . .] Es decir: se traslada al plano de la realidad sin haberlo dejado nunca. Asimismo, se traslada al plano de la irrealidad sin haberlo dejado nunca (Pizarnik, “Dominios ilícitos” 91).

Lo que Pizarnik destaca de los cuentos de Ocampo es que siempre indican otra cosa, y es esta dirección (el traslado sin fin entre realidad e irrealidad) la que restituye un orden de realidad abarcador donde los contrarios se anulan en su

---

<sup>123</sup> Veremos en los capítulos siguientes que es en los textos poco atendidos de la poeta, como son *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* o *Los poseídos entre lilas*, donde Pizarnik hace de la escritura un trabajo práctico y conciente por ejercer con plenitud este estatuto subversivo de la poeta y de su poesía.

integridad. El vínculo de la poesía (y de la literatura) al ejercicio de integración de los opuestos es una idea casi constante en la crítica realizada por Pizarnik. El motivo lo reitera en “Un equilibrio difícil: ‘Zona Franca’”, en “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar”, en “El verbo encarnado”, en “Cinco poetas jóvenes argentinos”, en “Una tradición de la ruptura”, en “Relectura de *Nadja*, de André Breton”, en “El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*”. Sin embargo, es en el comentario del libro *El ojo*, de Alberto Girri (*Sur* 291, 1964), donde la unión de los contrarios articula toda la exposición de Pizarnik y señala irremisiblemente lo que expusimos en este capítulo.

En este artículo, Pizarnik parte del hecho “incuestionable” de que el hombre está desgarrado por la dualidad (84). Expresamente se refiere a la necesidad de “reconciliación de los contrarios” (85) que sólo, y esto es fundamental, puede suceder cuando el yo y la idea de yo, se alejan. Esta noción la vimos en un poema citado en el capítulo tercero de la primera parte, cuando la poeta afirmaba que para alcanzar la unión de los contrarios debía matar al *migo* del *conmigo*. Es, entonces, al olvidar decir “yo soy” que se abre la brecha para acceder a la unidad; vale decir, que es en definitiva la afirmación ontológica de una identidad de ser lo que genera la escisión de los contrarios. Pizarnik, entonces, se detiene a dar respuesta a la pregunta tácita de cómo sacar al yo fuera de sí. Vamos a ver estas respuestas porque en ellas señala implícitamente a Carroll, a Lautréamont y a Rimbaud, y a través de ellas nos encamina al análisis de lo que veremos en lo que sigue.

Primero, dice, es posible olvidar el “yo soy” a través del amor: es en el amor donde “lo inmodificable desaparece en la fusión” (86). Es necesario que la fusión

quede estrechamente ligada a la perfección para que sea posible la unidad; tan pronto fusión y perfección se alejan, los contrarios (en este caso, los amantes) vuelven a su “condición de criaturas aisladas, separadas, ‘discontinuas’” (86). El uso aquí de la palabra “discontinuas” es esencial porque introduce lo que propondremos como una “poética del cuerpo” al ver cómo la necesidad de sacar al yo fuera de sí es lo que conduce a Pizarnik hasta Georges Bataille y su teoría del erotismo. Es precisamente Bataille en *El Erotismo* quien habla de una condición “continua” y “discontinua” de los seres.

En segundo lugar, Pizarnik refiere tácitamente la “poética primitiva” de Lautréamont como posibilidad de fusionar los contrarios. En la poesía de Girri, dice Pizarnik, “hay una absorción total por la palabra [. . .] la totalidad del poema queda convocada en las palabras, en una suerte de filo horizontal que no permite ningún más allá ni más acá” (86). Se trata de la “lengua instantánea” ducassiana, de intensísima acción en una condensación temporal extrema. La idea esbozada aquí por Pizarnik es esencial para ver, en el capítulo que sigue, lo que entendemos como “poética del instante”. Esta intensidad poética se debe, para Pizarnik, precisamente a lo que hemos venido destacando en nuestro trabajo, es decir, a que la poesía “no es sino la manifestación de una incesante tensión del espíritu” (86). No obstante, aunque esta tensión glosa lo que definimos al introducimos en la “Poética de lo Mismo” como una “escritura de lo contradictorio”, es también Pizarnik quien pone las cláusulas para poder traspasar la contradicción: “No es lo mismo describir contrarios que escribir contradictoriamente” (86). Esta escritura no ya de lo contradictorio sino contradictoria es en Pizarnik el exceso poético necesario para traspasar lo evidente.

En tercer y último lugar, Pizarnik vuelve sobre la carga vidente que acopia la poesía y, con ella, el poeta: “No es cierto que la poesía responda a los enigmas [. . .]. Pero formularlos desde el poema -como hace Girri- es develarlos, es revelarlos” (87). Una reacción a este principio rimbauniano, sustentado en el humor y en la ironía, nos permitirá hablar, en el tercer capítulo de esta parte, de una “poética de la risa”, pase de ingreso necesario para poder considerar a la muerte como la unión efectiva de los contrarios, pero no por una fusión sino por un despojamiento.

### III. LA CONDICIÓN TRÁGICA DEL HECHO POÉTICO

Francisco Lasarte, en el artículo citado, sostenía, tal como vimos, que la imposibilidad de fusionar los contrarios marcaba la diferencia entre Pizarnik y el surrealismo. En la constante incomodidad de Pizarnik con su búsqueda poética, llega a la imposibilidad de unir ser y palabra y quiebra así el eventual acceso a la dimensión trascendente, renuncia inconcebible en Breton y su grupo. No podemos, de momento, afirmar que esto sea efectivamente así. No obstante, Lasarte tiene, a nuestro criterio, indiscutible razón al sostener que es la “incomodidad” de Pizarnik con su poesía y su ser poeta lo que provoca un conflicto que cuestiona insistentemente la búsqueda poética que encara. El obstinado intento de fusionar, a través de la poesía, los contrarios, se apoya, en Pizarnik, en algo que impide ir más allá en la búsqueda. Adelantamos aquí que este “algo” que recompone los dualismos que la búsqueda poética intenta abolir es lo que denominamos “condición trágica del



hecho poético”. Toda la búsqueda de la restitución de la unidad perdida descansa sobre este fondo de imposibilidad, y Pizarnik, en afirmar la condición trágica del ejercicio poético, no hace sino recoger esa tradición.

En el libro III de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer repasa las formas de poder alcanzar un conocimiento que trasciende al sujeto. Ya vimos que Schopenhauer advierte que el hombre sólo conoce a través del principio de razón, y que esta forma de conocimiento excluye el conocimiento de lo trascendente (las Ideas). Entonces, sólo será posible para el hombre superar el conocimiento de lo particular hacia la trascendencia si opera en él el mismo cambio que opera en la cosa, es decir, si “el sujeto en cuanto conoce una idea ya no es individuo” (204), carece de voluntad y “se pierde en la contemplación del objeto que se ofrece a él” (206).

Hay algo más: llegado a la convicción de esta necesaria pérdida contemplativa del individuo en lo que contempla, Schopenhauer retoma la pregunta que todavía no ha contestado, es decir, cuál es el modo de conocimiento “que considere la verdadera esencia del mundo independiente y fuera de toda relación”, que considere, en definitiva, el Absoluto. La respuesta es tajante: “Es el arte, obra de genio. El arte reproduce las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo, y según la materia de que se vale para su reproducción será arte plástico, poesía o música”; es, en definitiva, el arte entendido como la “consideración de las cosas independientemente del principio de razón” (213). Schopenhauer se detiene, acto seguido, a definir el genio (312 y ss.). El genio es el hombre regido por la “dirección objetiva del espíritu” (214), y en esto reside su franca diferencia del “hombre de todos los días”. Schopenhauer repasa con especial atención esta incompatibilidad, y en este punto nos detendremos nosotros,

porque implícitamente se plantea aquí el gran problema de la *incommunicabilité* que leyeron los malditos en esta teoría de Schopenhauer y que abre la brecha para la consideración trágica de lo poético.

No es, en efecto, en los románticos ni en los surrealistas donde Pizarnik sustenta lo que vimos al hablar de la poética del silencio y de la posibilidad de expresar poéticamente lo inexpresable, sino en los malditos, porque en ellos el problema de procurar expresar por medio de la convención del lenguaje una trascendencia siempre colinda con la frustración y el fracaso. Esta dirección del ejercicio poético de los malditos es justamente lo que lleva a Cristina Piña a afirmar que la condición trágica del poeta *maudit* se funda en la necesaria culminación de la búsqueda poética en la muerte real o metafórica del poeta (Piña, “Alejandra Pizarnik: la extranjera” 300), y que es este carácter terminal de la búsqueda lo que sustenta el mito del poeta maldito en Pizarnik. En el corto-documental sobre Pizarnik escrito y dirigido por Vanesa Ragone y Mariela Yeregui, Piña insiste en esta idea, y afirma que Pizarnik es el “Rimbaud latinoamericano”, afirmación que disputarían algunos países del continente que tienen también sus personajes de culto en esa dirección, como Jorge Cuesta, por ejemplo, en México.

Recordemos aquí que el enorme dilema poético de Pizarnik se centra en cómo decir el silencio o, lo que es equivalente, en cómo hacer presente lo ausente, cómo nombrar lo que no existe. Para los malditos, y en este punto seguimos los libros de Laurence Porter, *The Crisis of French Symbolism*, y de Marcel Raymond, la misión del poeta es ver más allá de lo aparente y expresar poéticamente lo esencial del hombre y de las cosas. El enorme problema que encierra este propósito reside en la conciencia de que la poesía está hecha de palabras. Entonces, en la búsqueda de

una trascendencia, ¿cómo es posible traspasar lo evidente y decir lo esencial a través de un código que se define por su convención? Y si se logra quebrar el convencionalismo del lenguaje, ¿cómo comunicar lo trascendente con un código que es, por esencia, articulado y discreto? Todos los simbolistas, afirma Porter, sufrieron una crisis de *l'incommunicabilité* (Porter 11), y es este sentido frustrado de la comunicación la idea matriz de estos poetas (Porter 22):

Symbolists tried to detach language from material reality so that they could use it as an instrument of transcendence. When they failed to achieve transcendence, they lost faith in language. At the same time, they paradoxically used language to evoke transcendence by lamenting the inaccessibility of the transcendent (Porter 259)<sup>124</sup>.

Mallarmé hace un esfuerzo poético extremo por restituir a las palabras “las prerrogativas del Verbo divino” (Raymond 26) y, para ello, apoya su poesía en una oscuridad necesaria tendiente a evitar que se imponga una significación evidente. Cada vez más Mallarmé se distancia de lo único en favor de la alusión. El problema de la incomunicabilidad en Mallarmé recoge el dilema planteado por Schopenhauer y lo supera: en la búsqueda de una trascendencia a través de la poesía, Mallarmé comprende que la pureza absoluta “sólo se puede concebir fuera del mundo. Sólo puede ser un no-ser” (Raymond 29).

---

<sup>124</sup> “Los simbolistas intentaron desprender el lenguaje de su realidad material para así poder utilizarlo como un instrumento de trascendencia. Cuando fracasaron en alcanzar la trascendencia, perdieron la fe en el lenguaje. Al mismo tiempo, paradójicamente usaron el lenguaje para evocar la trascendencia al lamentar la inaccesibilidad de lo trascendente”. La traducción es nuestra.

El dilema de incomunicabilidad en Rimbaud es más directo: la poesía, a través de la videncia del poeta, despierta las capacidades entumecidas de percepción para alcanzar “lo real auténtico que es lo desconocido” (Raymond 32). La fatalidad del intento reside en el necesario despojamiento de cualquier trazo de cultura, boomerang que vuelve sobre sí mismo y lo lleva a afirmar “maintenant je puis dire que l’art est une sottise” (Rimbaud, *Una temporada en el infierno* 126)<sup>125</sup>.

Hay también en Lautréamont un desesperar del poder de la poesía y esto conlleva el mismo efecto de inversión que en Rimbaud, pero en Ducasse hay una muesca de ironía al apoyar esta alteración en una inversión de claro matiz grotesco:

Le désespoir, se nourrissant avec un parti pris, des fantasmagories, conduit imperturbablement le littérateur à l’abrogation en masse des lois divines et sociales, et à la méchanceté théorique et pratique. En un mot, fait prédominer le derrière humain dans les raisonnements (Lautréamont, “Poésies” en *Obra completa* 546)<sup>126</sup>.

Pizarnik se inscribe en esta tradición. Volvamos a la entrada de su diario fechada el 25 de julio de 1965:

¿Y la literatura? Rotundo fracaso. Odio escribir con un nudo en la garganta pues me obliga a abstraer conceptos y a decir palabras huecas, y sonoras. Mi

---

<sup>125</sup> “Ahora puedo decir que el arte es una bobada”. La traducción de *Une saison en enfer* es de Juan Abelerira en Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno (Une saison en enfer)* (Madrid: Hiperión, 1997) 127.

<sup>126</sup> “La desesperación, nutriéndose con un propósito decidido de sus fantasmagorías, conduce imperturbablemente al literato a la abrogación en masa de las leyes divinas y sociales, y a la perversidad teórica y práctica. En una palabra, hacer que predomine el trasero humano en los razonamientos” (Lautréamont, “Poésías” en *Obra completa* 547).

búsqueda de un lenguaje “puro” es una prueba de mi impotencia [. . .]. Si el escribir fuera lo mío no estaría siempre con esta seguridad de que lo principal de cada uno es indecible (Pizarnik, *Semblanza* 269 y s.).

Hasta aquí, la cita es una traslación casi directa del problema de la incomunicabilidad de los simbolistas. La referencia, no obstante, prosigue y repasa los puntos que hemos destacado: a continuación, Pizarnik glosa la teoría del genio de Schopenhauer al afirmar: “Tengo que caer a este mundo. No puedo. No me interesa. Y sin embargo me interesa no enloquecer” (Pizarnik, *Semblanza* 270). También la relación causal que Pizarnik pone entre su ausentarse de lo real y la locura fue señalada por Schopenhauer, quien asocia la genialidad a “ciertas debilidades lindantes con la locura” (Schopenhauer 219)<sup>127</sup>. Un texto como *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, de Artaud, texto que Pizarnik tradujo en parte, da la clave de esta relación estrecha entre locura y genio, y sella la distancia infranqueable en una posible comunicación del genio con los otros<sup>128</sup>. Pero lo que nos interesa destacar es que la cita concluye con una afirmación fundamental porque coloca las cláusulas de lo que proponemos como “condición trágica del hecho poético”: “En el fondo yo odio la poesía. Es, para mí, una condena a la abstracción. Y además me recuerda esa condena. Y además me recuerda que no puedo ‘hincar el diente’ en lo concreto”

---

<sup>127</sup> La noción de genio poético no es ajena a Pizarnik. En *Antología consultada de la joven poesía argentina* afirma: “En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema” (67).

<sup>128</sup> “Sala de psicopatología”, texto de Pizarnik publicado por primera vez en *Poesía*, es un texto paradigmático en este sentido. La distancia que Pizarnik pone con “los demás” se sustenta en el saber: hay algo que sólo Pizarnik sabe y que los demás no alcanzan a ver. Este saber deriva de la asociación de la locura al genio poético porque, entre “los demás”, se encuentran tanto los cuerdos como los locos internados en la sala de psicopatología con ella. Esta distancia que la poeta pone entre ella y los otros es contundente: Pizarnik habla de una “absoluta NO ALIANZA con Ellos” (Pizarnik, *Poesía* 414).

(Pizarnik, *Semblanza* 271). Esta afirmación señala el punto donde se define “la impotencia”, un remanente de imposibilidad que acompaña al ejercicio poético dirigido a recomponer la unidad perdida y, al mismo tiempo, define el dualismo de base que Pizarnik pretende superar y que hemos ido esbozando al vincularla con el surrealismo y la estética de los poetas malditos franceses: la unión esencial que busca la poesía, la unión donde se funden todas las uniones buscadas a través del ejercicio poético, es la de realidad (o vida) y poesía. Conducir la poesía siempre en dirección *ailleurs* procura, en la base, superar la distancia que la separa de la vida, de la realidad, en definitiva, restaurar “la herida”, “la fisura” de la que insistentemente habla Pizarnik en sus escritos. Pero, dijimos, este esfuerzo por restaurar un Absoluto que está escindido se encuentra con su imposibilidad, cae en el resto infranqueable de *l'incommunicabilité*. La unión de los contrarios a través de la poesía señala también su limitación en la “condición trágica del hecho poético” porque, en intentar superar los dualismos, indica también la distancia que los separa. En “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar”, en referencia a *Historias de cronopios y de famas*, dice Pizarnik:

Los actos de humor de esta familia son de un humor irresistible. Pero también, a mi ver, ella representa algo profundamente trágico: la irrupción de la poesía y de lo maravilloso en lo que nos dan como realidad. Esta familia, con su inocencia obcecada, decide concretar la imposible empresa de la poesía: encarnar, transformar en acción lo que por no sé qué error sólo habita en las páginas de los libros, en las canciones, en los sueños y en los deseos más lejanos (Pizarnik, “Humor y poesía en un cuento de Julio Cortázar” 79 y s.).

La condición trágica del hecho poético es, entonces, lo que recuerda la imposibilidad de unir los contrarios -y, entre todos, la separación entre vida y poesía a través de la práctica poética. Es más, la condición trágica del hecho poético es la imposibilidad de no separar lo escindido al intentar unirlo. Cuando el ejercicio poético está dirigido a paliar la caída, a descubrir poéticamente la realidad absoluta, a unir, en definitiva, las escisiones entre vida y poesía en búsqueda de una totalidad, la poesía no puede evitar señalar la distancia que sella esta separación porque la poesía necesariamente se hace desde la poesía, porque impide “hincar el diente” en lo real. Recordemos otra vez que el dilema de fondo de la poética de Pizarnik es cómo hacer poesía desde la poesía.

No hay, entonces, aquí rastro de romanticismo ni de surrealismo: los románticos sintieron la imposibilidad de alcanzar el Absoluto pero nunca abandonaron la poesía como condición esencial de esa búsqueda; los surrealistas también sintieron la inmensa dificultad de alcanzar la surrealidad y se valieron en sus ejercicios exploratorios de una actitud iconoclasta como la de Rimbaud o Lautréamont, pero el sustrato clínico de la actividad surrealista torna imposible desesperar de los medios de exploración elegidos. ¿Debemos, entonces, concluir que Pizarnik es efectivamente maldita en su poética, que la anhelada reconciliación de los opuestos la conduce a desesperar de las posibilidades de trascendencia, que el ejercicio trascendente de la poesía es el síndrome fatal de un punto extremo definitivo? Aunque estos interrogantes parecen recoger una afirmación, una nueva referencia de Pizarnik retorna a complicar lo ya complicado. Paradójicamente, la cita es de Breton. Esta referencia es fundamental para nuestro estudio por lo que la

recuperaremos en numerosas ocasiones a lo largo de esta segunda parte del trabajo. En “Relectura de *Nadja*”, Pizarnik sostiene que para escribir poesía nunca debe ser definitivo “el tránsito del deseo a la realidad” (16). Breton explica esta rutina sisífrica como el girar eternamente en torno a un bosque sin poder introducirse nunca. La metáfora es de Alfred Jarry, y *Nadja*, al leerla, asimila este fracaso necesario a la muerte: “Repentinamente, la hechizada cierra el libro: -¡Oh! ¡Eso es la muerte!” (Pizarnik, “Relectura de *Nadja*” 17). Lo que veremos en lo que sigue se apoya sobre esta cuestión de base: recorrer los esfuerzos de Pizarnik por trascender la condición trágica del hecho poético al intentar unir lo separado, y comprender qué es lo que la muerte tiene que ver en todo esto.



## CAPÍTULO II

### POÉTICA DEL INSTANTE

En 1968, Alejandra Pizarnik publica *Extracción de la piedra de la locura*. Este libro se configura en torno al motivo de la muerte: como ya vimos, aquí la poeta hace poesía póstumamente, habla desde la muerte. La densa presencia de muerte que lo conforma hace de *Extracción de la piedra de la locura* el libro de la ausencia: la unidad del yo lírico se fragmenta y la poeta comienza a hablar desde la falta de certezas cifrada en la insistente presencia de la oscuridad, del silencio y de la muerte. Todo parece conducir al punto de la “negra licuefacción” (OC 240) en este libro, pero *Extracción de la piedra de la locura* funciona, en la obra poética de Pizarnik, como el punto de inflexión de dos órdenes poéticos distintos, uno que converge y otro que se abre. En una carta dirigida a Ivonne Bordelois, fechada en Buenos Aires el 1 de diciembre de 1968, Pizarnik escribe: “Creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus terribles consecuencias” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 262). Reitera la misma idea en otra carta dirigida a Bordelois dos meses más tarde:

¿Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? Mi librito funesto y pobrecito -está tan denso de muerte. Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame. Pero necesité escribirlo, palabra por palabra lo compuse combinando vértigos y sensaciones inefables. Ahora no puedo releerlo. La figura se ha cerrado (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 275).

El anonadamiento, la alucinación, la inefabilidad, el vértigo derivados de la composición de este libro son las reacciones nacidas de la experiencia abisal de unir estrechamente la escritura poética a la incertidumbre de la muerte. En efecto, *Extracción de la piedra de la locura* es el libro donde nada es cierto para Pizarnik salvo (y la restricción aquí es importante) lo incierto. Esta certeza de lo incierto deriva de la semántica invertida que concentra la muerte en el universo semántico de Pizarnik; ya vimos que la muerte, al robar los atributos de la memoria, hace presente lo ausente, pero *en* lo ausente, y hace al sí mismo igual a sí mismo, pero en una identidad definida por su no identidad. Creemos que es esta capacidad de inversión que condensa la muerte lo que instala en Pizarnik la evidencia de un cambio a partir de *Extracción de la piedra de la locura*. También la cláusula poética de este cambio está cifrada en la muerte: a partir de este libro, Pizarnik se desliga de la responsabilidad de escritura; sus textos, afirma, se escriben solos. En los términos en que hemos venido trabajando el tema de la muerte, este desplazamiento significa que la responsabilidad del ejercicio poético se traslada de lo Mismo a lo Otro. Recordemos las tres cualidades básicas que acopia la muerte en Pizarnik:

- 1) La muerte es la identidad no idéntica.
- 2) La muerte es la presencia de lo ausente.
- 3) La muerte invita a un continuo pasaje más allá.

En definitiva, en la muerte *todo señala lo Otro*. Es esta la fórmula que concentra, como veremos a lo largo de esta segunda parte, el ejercicio de despojamiento de lo Mismo y de fusión con lo Otro que emprende Pizarnik, y lo que precisa la íntima relación que ella establece entre la muerte y una experiencia poética y ontológica dirigida a alcanzar el extremo de su posibilidad.

A partir de 1968, entonces, opera un cambio en la dirección poética de Pizarnik, tal como ella anuncia, y es en este cambio donde vamos a apoyarnos a partir de este momento del análisis. No obstante, la transición que Pizarnik anuncia no es radical como ella gusta profetizar: después de *Extracción de la piedra de la locura* publica, en 1971, *El infierno musical*, y aunque afirma que estos textos son “más sueltos” que los del libro anterior (ver Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 289), a nuestro juicio el libro sigue e intensifica la línea expresiva de *Extracción de la piedra de la locura*. Lo mismo ocurre con numerosos textos escritos entre 1968 y 1972, publicados en *Textos de Sombra y últimos poemas*, en *El deseo de la palabra* y en la flamante *Poesía* editada por Ana Becció. Pero también es cierto que estos escritos están acompañados de otros que anuncian a todas luces un viraje en su búsqueda poética. Los textos que cifran este cambio son, básicamente, dos: *Los poseídos entre lilas* (1969), cuya versión depurada aparece como IV parte de *El infierno musical*, y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971). Frente a sus escritos líricos, estos textos se definen por

su tono exuberante, descontrolado, obsceno. Este contraste tan marcado con el pulcro trabajo lírico propio de Pizarnik, ha llevado a ciertos estudiosos sobre su obra a desplazarlos sistemáticamente por carecer de “calidad literaria”. La lectura habitual que se hace de ellos es que son un indicio patente del progresivo desequilibrio psíquico de Pizarnik que culmina en 1972 con el fracaso del ejercicio poético y con su presunto suicidio. Esta lectura encuentra un contundente apoyo biográficamente<sup>129</sup>: en 1968 Pizarnik gana la beca Guggenheim para ir a Nueva York, viaja en 1969 pero Estados Unidos literalmente la espanta y huye a París para reparar el “horror desmesurado” de su experiencia norteamericana en la contención parisina que había sentido en su estancia previa (1960-1964); pero París tampoco es lo que era y retorna a Buenos Aires donde, en 1970, es internada en un hospital psiquiátrico a raíz de un intento de suicidio, motivo que ha apuntalado la hipótesis de que su muerte en 1972 no se debiera a una sobredosis accidental de barbitúricos a los que Pizarnik era adicta. Sin embargo, hay indicios de que *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, sumados a otros textos de menor extensión como, por ejemplo, “La conversadera” (1968), “El hombre del antifaz azul” (1968), “A tiempo y no” (1968), “Sala de psicopatología” (1971), “Solamente las noches” (1972), “Recuerdos de la pequeña casa del canto” (1972), “Escrito en el crepúsculo” (1972), no fueron el mero anuncio de una fatalidad. En efecto, Pizarnik publica muchos de estos textos en diversas revistas<sup>130</sup> y anuncia en numerosas cartas que su

---

<sup>129</sup> Ver la carta fechada el 19 de mayo de 1969, en Buenos Aires, dirigida por Pizarnik a Ivonne Bordelois (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 283 y ss.). También ver el testimonio biográfico de Piña (*Alejandra Pizarnik. Una biografía* 173 y ss.).

<sup>130</sup> “A tiempo y no” (con título “A tiempo”) se publica en *Sur* 314, 1968; “El hombre del antifaz azul” aparece, incluyendo como parte del texto a “La conversadera”, en *Papeles de Son Armadans* MCMLXIX, 1969; “La pájara en el ojo ajeno”, que forma parte de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la*

escritura responde a una búsqueda poética diferente. Básicamente, difieren de los textos anteriores porque Pizarnik los escribe muy rápidamente (“Entonces me pasó algo raro. [. . .] en sólo nueve días, pergeñé (o pergueñé?) una obra de teatro [en referencia probablemente a *Los poseídos entre lilas*], en Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 292); porque se sustentan en el humor (“¿sabés que escribo? Pues nada menos que UMOR-H (no es negro -además “humor negro” perdió el sentido) o lo que fuere pero humor (a mi juicio, al menos)”, en Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 113); y porque responden a una escritura egoísta (“Sucede que escribí mucho para mí, como dicen les femmes de lettrines, esto es: 40 textos de un humor muy raro”, en Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 114). Estos tres rasgos, ajenos hasta 1968 a la poesía de Pizarnik, desplazan la autoridad exclusiva de la poeta en la escritura para introducir, en contraparte, la autoría de la escritura misma: “el domingo pasado (se) escribí(ó) un diálogo entre marionetas [. . .] (se me) escribe/ escribo” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 207). Si antes Pizarnik controlaba y cuidaba la producción de sus propios textos, a partir de ahora son los textos los que se van construyendo a sí mismos. Este es el rasgo fundamental de esta nueva dirección poética que encara Pizarnik en los últimos años de su producción literaria.

---

*polígrafa*, es publicado en *Papeles de Son Armadans* MCMLXX, 1970; “El textículo de la cuestión”, también de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, es publicado en *Testigo* 9, 1972.

## I. LA PALABRA INSTANTÁNEA: TRANSGRESIÓN DEL SIGNO LINGÜÍSTICO

La nueva forma poética que trabaja Pizarnik a partir de 1968 se anuncia con *Los poseídos entre lilas* pero encuentra su expresión extrema en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Formalmente, este texto está compuesto por 23 escenas o cuadros donde una serie de personajes, que mutan continuamente de identidad, dialogan entre sí. Hemos visto con anterioridad cómo la poesía de Pizarnik se sustenta en el dialogismo de diferentes voces, y vimos también que esos diálogos respondían a determinados imperativos discursivos (admonición, imprecación, lamento, etc.). En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, Pizarnik mantiene la formalidad básica del diálogo, es decir, hace que distintos emisores se dirijan a distintos destinatarios que, a su vez, devienen emisores, pero rompe con los preceptos del diálogo como forma literaria: no hay argumentación en torno a un tema, ni hay mayéutica, ni existe intención de verdad ni de conclusión. No tiene lugar aquí ningún intercambio de mensajes, no hay siquiera mensaje, no hay, en definitiva, comunicación. En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no se cuenta nada ni se dice nada. Sin embargo, los personajes hablan, incluso podríamos decir que hablan *excesivamente*. Esta ausencia de comunicación en el plano del discurso se traslada a la situación de comunicación como acto metadiscursivo: Pizarnik, como emisor, rompe el proceso comunicativo con su lector; emite muchas señales pero sin un código definido, reduce la comunicación a una mera relación de estímulos y respuestas. Creemos que este descontrol semántico no es producto de una imposición, ni es Pizarnik “captada” por alguna fuerza infusa, ni su escritura responde al azar objetivo como a

ella le gusta argumentar (OC 369). En efecto, Pizarnik procura distorsionar el código común entre emisor y receptor, trabaja sobre las maneras de eludir la conformación de un mensaje de significado claro y evidente en este texto. Y esto ocurre, a nuestro entender, básicamente por un motivo: no hay una relación vinculante entre significante y significado en el signo lingüístico que Pizarnik utiliza en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; vale decir, se quiebra la lengua como código compartido de signos entre emisor y receptor y, consecuentemente, se fractura la función referencial del lenguaje. El sistema de comunicación que Pizarnik propone en este texto es intensamente caprichoso, por lo mismo autónomo, autoreferencial, altamente connotativo y performativo. Dos ejemplos: “Cofre lleno de mierda de Madras y de amedrentado drenaje de paje que traje del viaje en cuyo oleaje el miraje de verdaje” (OC 311); o “¡Estúpida! Con esa patita de rana que te van a mandar como por un tubo a la misma mierda, corrés parafrenética. Es pura prisa, eso. ¿A dónde querés ir, Patafangio? Derechito a la mierda con tu quesiquenó que sólo dice tralalá” (OC 328).

Esta ruptura con los cánones de la comunicación es, en primer lugar, evidente en la consideración que la poeta tiene del lector. En los textos que componen *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no hay un testimonio explícito, como ocurre en algunas cartas de Pizarnik, del carácter autista de esta creación, pero sí hay numerosos índices del desplazamiento de la eficacia de la función comunicativa con sus posibles lectores. A lo largo de todo el texto, Pizarnik, a veces a través de sus personajes, pone de manifiesto su absoluto desinterés por el receptor de sus escritos y por una relación probable de comunicación con él: “Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor”, anuncia en el primer

texto, “Praefación” (OC 293), y repite en “Abstrakta”: “Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto” (OC 329). El lector, en estos textos, es “hipócrita” (OC 298 y 347), es “boludo” (OC 298), “goruta” (OC 305), “pajericultor” (OC 362)<sup>131</sup>.

Dijimos que la dificultad en la comunicación entre la poeta y sus lectores deriva del divorcio entre significado y significante en la palabra. En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, Pizarnik distorsiona el signo lingüístico, desintegra la convención de la lengua, difumina la transmisión de un mensaje evidente. No obstante, a pesar de toda esta tergiversación de los mecanismos de comunicación, y a pesar de no existir transmisión de un mensaje ni isotopía, en este texto se conforman significados que el lector comprende; vale decir, no hay sentido pero sí significados que el receptor consigue decodificar. En este caso, podríamos decir que la decodificación funciona como una traducción: Pizarnik altera, en la escritura, el significante ligado a un determinado significado y el lector recompone, en la lectura, el vínculo convencional entre uno y otro, reconstruye el signo. Por ejemplo: “respondecó” por “respondió”, “Apestolio France” por “Anatole France”, “diversiones públicas” por “diversiones públicas”, “ubres completas” por “obras completas”, “alazán objetivo” por “azar objetivo”, etc. Sólo desde la norma es posible comprender la tergiversación. Recordemos aquí que, para Saussure, el significado es una cuestión de diferencia de significantes: “casa” es “casa”, por ejemplo, porque no es “caza”. Lo que Pizarnik consigue en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* es quebrar este principio semiótico porque, en el orden del discurso

---

<sup>131</sup> “Boludo” y “goruta” son expresiones populares argentinas: “boludo” refiere al “tonto” o “imbécil”; “goruta”, es inversión de “tarugo” que, por “zoquete”, designa al “tonto” o “tarado”.



que ella estipula en estos textos, el significado no es producto de la diferencia entre los significantes (“pedicular”, por ejemplo, es el significante de “funicular”), y porque de un mismo significante extrae dos o más significados en estrecha relación con las “palabras maletín” de Carroll o con los “monstruos verbales” de los que habla Borges (“textículo”, por ejemplo, es el resultado de “texto” más “testículo”)<sup>132</sup>. La inversión fundamental que opera en esta lengua es que ya no está regulada por el orden conceptual del significado, sino por el orden formal de los significantes. No hay aquí una unidad cerrada entre concepto e imagen acústica, tal como definía Saussure al signo lingüístico; el significado se desprende ahora del juego infinito de los significantes: ya no hay significantes particulares, ya no hay correspondencias necesarias entre la forma y el contenido del signo. Sucede que las referencias catafóricas y anafóricas del texto ya no responden a una coherencia sustentada en el significado sino en la “jitanjáfora”, tal como la concibió Alfonso Reyes<sup>133</sup>: en una frase como “para Periquito el perito -pidió, promiscuo y pedicecuo, el pendiente pediente” (OC 297), cada significante convoca al que sigue de acuerdo a un juego de

---

<sup>132</sup> “La teoría de Humpty Dumpty -la de las dos significaciones medidas en una misma palabra, como en un maletín- me parece que proporciona la explicación correcta en cada caso.

Tomemos, por ejemplo, ‘humeante’ y ‘colérico’. Imagínense que han de pronunciar ambas palabras pero no han decidido cuál será la primera. Abran la boca y hablen. Por poco que se incline el pensamiento hacia ‘humeante’, saldrá ‘humeante-colérico’; si, por el contrario, la mente se inclina hacia ‘colérico’, aunque sólo sea por un pelo, saldrá ‘colérico-humeante’. Pero quien posea el más raro de los dones -el perfecto equilibrio de la mente- dirá ‘humérico’”. “Prefacio” a *La caza del Snark* (en Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* 286). De este libro dice Pizarnik a Bordelois en una carta fechada en Buenos Aires el 1 de diciembre de 1968: “Trató de leer del mismo **La caza del Snark**. Es otra cosa; es lo otro, lo que nunca leímos antes ni después.” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 260).

Por su parte, Borges dice: “*Scientifiction* es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*. Jocosamente, el idioma español suele recurrir a formaciones análogas; Marcelo del Mazo habló de las orquestas de *gríngaros* (*gringos+gríngaros*) y Paul Groussac de las *japonecedades* que obstruían el museo de los Goncourt” (“Prólogo” en Ray Bradbury. *Crónicas Marcianas* [Barcelona: Minotauro, 2000] 8).

<sup>133</sup> En “La jitanjáfora” (capítulo de *La experiencia literaria*), Reyes define la jitanjáfora como una forma poética conformada por palabras o expresiones que carecen de significado en sí mismas, y cuya función poética está concentrada en sus valores fónicos. Dice Reyes: “Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones *alógicas* y hasta su valor *puramente acústico*, todo lo cual estamos perdiendo, como quien pierde la sensación fluida del agua tras mucho pisar en bloques de hielo” (Reyes 201). Las cursivas son nuestras.

valores no semánticos sino puramente formales, y cada significante otorga al otro su valor de signo.

Toda la significación es, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, indirecta: además de este desplazamiento de la relación signica entre significado y significante, Pizarnik continuamente elude una referencialidad de orden mimético con albures (ej. “Teófilo vio por el ojo de la cerradura que él y ella se esmaltaban los camafeos”, “¡O le das rica papa a milorito a ella adicto, o se lo cuento a mi familia [. . .]”, etc.), con palabras del lunfardo (“goruta”, “garaba”, “pucho”, “pancha”, “franelera”, “turra”, “pesto”, “biaba”, etc.), con la tergiversación de nombres propios, refranes y frases hechas (“Mary Sócrata”, “Hada Aristóteles”, “Isabel la Apestólica”, “Meón de Elea”, “el Ubre y el Prado”, “más vale pájaro en mano que en culo”, “mierda que te verdo mierda”, “la pavada para una infanta enjuta”, “soigner dés, un coup de dieux n’abolira pof la lézarde”, etc.).

A pesar del carácter caótico de este juego semántico que la poeta propone, existe un elemento en el texto que pone las reglas de esta tergiversación semántica. Cristina Piña, en *Alejandra Pizarnik. Una biografía* y en “La palabra obscena”, sostiene que el valor cohesivo de estos textos de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* es el sexo; el sexo sería aquí tanto el significado trascendente como el referente y el contexto en el proceso comunicativo. El sexo, categorizado en lo obsceno, es para Piña el elemento que dirige y ordena las múltiples derivaciones semánticas de estos escritos. En el cuarto capítulo de esta segunda parte analizaremos esta cuestión. De momento, sólo apuntamos este valor trascendente de lo obsceno.

Volvamos a la transgresión del signo lingüístico. Dijimos que Pizarnik desplaza continuamente el vínculo entre significado y significante a través de la derivación continua de significantes. Esta desviación señala dos características en este nuevo orden de escritura que Pizarnik propone en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*: el proceso semántico está pautado no por la identidad de lo Mismo sino por la alteridad de lo Otro porque, en su infinitud, todo señala otra cosa; y, consecuentemente, esta rutina de escritura confunde lo que es forma y lo que es concepto porque los significantes devienen significados y viceversa, y no en la sucesión de una línea de sentido de acuerdo a la construcción de una isotopía, sino en una semántica instantánea donde la lengua responde a un juego veloz de presencia y ausencia de signos. Esto último resulta de la sobrevaloración de la función paradigmática del lenguaje frente a la sintagmática: si “casa” designa una “casa” es, como dijimos, porque excluye a “caza”, pero en esta exclusión “caza” permanece en “casa” porque su diferencia es constitutiva de la identidad conceptual de una “casa”. La identidad de lo Mismo está en lo Otro porque el significado es lo que es en su no ser lo otro de acuerdo a un juego simultáneo, *instantáneo*, de presencia/ ausencia. Nada hay, entonces, plenamente presente en los signos, y es esta fisura lo que otorga un carácter autónomo a la escritura, porque los significados surgidos en esta densa dinámica de presencia y ausencia parecen escapar al control que la poeta ejerce sobre ellos. Pizarnik formula la base de su nueva poética de manera intensamente escatológica:

Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente, lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad.

Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina -con o sin agua, poco importa esto que *escribo para la mierda* (OC 360)<sup>134</sup>.

“Escribir para la mierda” disloca la convención del signo y subraya el carácter imprevisible de la arbitrariedad que une significado y significante. Esta imposibilidad de una relación de identidad inmanente plena en los signos lingüísticos remite al proceso de desconstrucción logocéntrica que trabaja el postestructuralismo. Creemos que esta relación entre el postestructuralismo y Pizarnik no es casual: autores como Jacques Derrida, Michel Foucault o Gilles Deleuze publicaron algunos de sus libros más significativos durante los años previos y posteriores inmediatos a la estancia parisina de Pizarnik, algunos incluso durante estos años, constituyendo una referencia obligada para la intelectualidad del momento<sup>135</sup>: Jacques Derrida publica *L'écriture et la différence* en 1967 (aunque los ensayos que componen este libro fueron publicados en diversos medios con anterioridad), *De la grammatologie* en 1967 y “La Différence” en 1968; Michel Foucault publica *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* en 1961, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* en 1963, *Nietzsche, Marx, Freud* en 1965, y *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*

---

<sup>134</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>135</sup> Amigos y biógrafos de Pizarnik gustan decir que Pizarnik, durante sus años de estancia en París (1960-1964) asistió a algunos cursos en la Sorbonne. De ser este testimonio cierto, tal vez asistiera a algunas de las clases que, por esos mismo años, Derrida impartía en esta universidad.

en 1967; Gilles Deleuze publica *Nietzsche et la philosophie* en 1962, *La philosophie critique de Kant* en 1963, *Marcel Proust et les signes* en 1964, *Le Bergsonisme* en 1966, *Présentation de Sacher-Masoch* en 1967, *Différence et répétition* en 1969, y, en especial, *Logique du sens* en 1969. Por otra parte, los postestructuralistas apoyan muchas de sus reflexiones en autores que constituyeron un referente fundamental también para Pizarnik, tal el caso de Artaud, Georges Bataille, Mallarmé, Kafka, Lewis Carroll, Freud entre otros. Leer, entonces, esta nueva escritura de Pizarnik a través de algunas nociones postestructurales puede ser de utilidad en nuestro análisis. De este modo, la propuesta de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* alcanza amplias proyecciones de orden ontológico y poético.

En las reflexiones publicadas en *De la gramatología*, Derrida desplaza la preeminencia del significado en la relación signica significado/ significante, y coloca el acento en el significante del significante que es la escritura. La escritura, nos dice Derrida, ha sido siempre rebajada en la historia de la metafísica en favor de la voz viva, hablada, donde el hincapié está puesto precisamente en la capacidad de generar y expresar significados y, sobre todo, significados trascendentes, fundantes de nuestro pensamiento, de nuestro lenguaje. Este sistema regido por la búsqueda de lo trascendente tiende siempre a asimilar el lenguaje a la expresión de una verdad, por eso ahora, tal como lo hace Pizarnik en muchos de sus poemas, la suprema palabra que sea presencia, esencia, posesión absoluta de sí mismo. El juego de los signos está dirigido, a través de esta visión fonocéntrica, al encuentro de un significado que sea centro y *telos*.

A través de un ejercicio metodológico de desconstrucción, Derrida desmantela el concepto de signo como entidad binaria y desplaza la atención desde el significado al significante. El lenguaje pasa entonces a ser no un medio de posesión segura del sí mismo y de una verdad a través de la generación y expresión de conceptos trascendentes, sino el juego de presencia/ ausencia de significantes, juego intensamente dinámico e inestable que desmantela el orden seguro del significado (Derrida, *De la gramatología* 12). En este juego de significantes que habilita la escritura, el significado se *disemina*, fluctúa continuamente, es inestable. ¿Qué incidencias, entonces, tiene la desconstrucción del signo lingüístico en la nueva propuesta poética de Pizamnik?

Primero, se hace posible significar desde el significante, pero esta significación se presenta como un juego deslizante, instantáneo, porque se apoya en la derivación constitutiva del significante (Derrida, *De la gramatología* 19).

Segundo, la dirección semántica deja de estar dirigida por y hacia un *logos* absoluto. El signo deja de señalar una presencia y la presencia deja de estar asociada a una evidencia y a una verdad; la referencialidad es, entonces, equívoca. No hay, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, justeza, exactitud, identidad ni propiedad en el lenguaje. Pizamnik cifra este desplazamiento en la fórmula poética de “escribir para la mierda”; en esta poética ya no concierne el cuidado.

Tercero, el ejercicio de decodificación de la escritura a través de la lectura deja de estar necesariamente ligado a la comprensión porque el sentido nunca está enteramente presente y nunca es determinado. Los diálogos entre los personajes de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* continuamente señalan este desplazamiento o *différence*.

Cuarto, la poeta deja de decir y decirse a través de la escritura. El ser de la poeta se difumina junto con las cosas que el lenguaje nombra. Al igual que los otros signos, el signo “yo” ya no reduce una presencia sino que queda sujeto al juego de presencia/ ausencia que no ocurre en el tiempo sino en el instante. Si el signo no está enteramente presente, tampoco lo está el ser de la poeta que se conforma en el lenguaje<sup>136</sup>. La escritura que ocurre en el instante señala, entonces, una ruptura del sí Mismo. No importa decir “yo” porque, como sostienen Deleuze y Guattari en *Rizoma*, “ya no somos nosotros mismos” (9).

Quinto, difuminado el orden de lo Mismo se abre el orden múltiple de lo Otro. “Escribir para la mierda”, fórmula poética que regula la escritura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, habla de una tergiversación de todo orden y principio, y asienta la búsqueda ontológica y poética de Pizarnik en una resta: lo Mismo (identidad y contención en el ser, la presencia y la verdad) se desposee, *se muere* -más adelante diremos “se desnuda”- en lo Otro (alteridad y diferencia en el no ser, en la ausencia, en la no verdad). En este sentido, nos es aquí muy reveladora la fórmula “n-1” acuñada por Deleuze y Guattari en el libro citado:

Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1 (Deleuze y Guattari 16).

---

<sup>136</sup> Recordemos aquí que la doble dimensión ontológica y poética que recorre la escritura de Pizarnik señala insistentemente que el poeta *es* palabra y *es por* la palabra.

Midamos la distancia que separa la palabra dicha en el jardín, que nombra cada cosa por su nombre y que elimina “las fantasías ocasionales o escoria o distracción” (Pizarnik, *Semblanza* 65) en busca de la brevedad como garantía del poema perfecto, de calidad, y la palabra instantánea de estos textos de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, que brota nueva en cada enunciación efímera, que desplaza las correspondencias establecidas entre significados y significantes, que no dice nada porque siempre dice de otro modo, que se sustrae en cada presencia. Hay sin duda un amplísimo arco de separación entre la anotación registrada el 1 de marzo de 1961 en su diario, “todo lo que digo y hago es para afirmar una continuidad de mi ser, la existencia de un lenguaje y un pensamiento propios” (Pizarnik, *Semblanza* 248) y el párrafo inicial de “El gran afinado”, de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, donde Pizarnik sostiene que “conocer el volcánvelorio 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. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores” (OC 324). María Elena Arias López sostiene, en una carta dirigida a Ivonne Bordelois, que este puente de distancia entre una posición poética y otra es producto de una búsqueda nueva, de decidida e intencionada ruptura con lo realizado hasta 1968:

En nuestro primer encuentro me dio a leer fragmentos de un texto suyo que estaba escribiendo en un género de humor negro, salpicado de palabras fuertes, de ítems sexuales. Dado que yo elegí fragmentos que estimé -y es cierto- de verdadero hallazgo poético (todo esto porque pidió mi opinión) Alejandra rechazaba mis gustos casi insistentemente. [. . .] La vi así



embarcada en nuevas búsquedas, en un decidido propósito de ruptura de textos bien elaborados (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 109).

La transgresión del signo lingüístico en el nuevo orden poético de la palabra instantánea que conforma *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, abre la posibilidad de una escritura desacralizante, descuidada, autorreferencial, intensamente polisémica y performativa. En el hacer, estos rasgos señalan dos actitudes básicas: el abandono de una voluntad de escritura, y una huida de todo proyecto que esté en estricta sujeción a una deontología literaria. Se trata, en el caso de Pizarnik, de una nueva dirección poética sustentada en el despojamiento de toda certeza.

El referente inmediato de este cambio de la palabra poética se encuentra, a nuestro entender, en el Teatro del Absurdo. “Absurdo” (*absurdus*) significa literalmente “desafinado”, “discordante”, “desentonado”. Por extensión, el término refiere lo que escapa al cauce normal, lo que no concuerda con el sentido común. Sin duda no era éste un término ajeno a las preocupaciones metafísicas de Pizarnik, lectora no sólo de los existencialistas y de Ionesco y Brecht, sino también de Kierkegaard y Nietzsche. Por otra parte, los dramaturgos del “antiteatro” y Pizarnik coinciden en las lecturas de Jarry, los surrealistas, Artaud, Kafka, Carroll.

El término “absurdo” convoca la enorme ironía de recibir en sí un sentido; es un término tramposo, deslizante como lo son el deseo y el silencio, porque da sentido al sin sentido, porque es *logos* de lo ilógico e irracional: la palabra “absurdo” es la más absurda de todas las palabras porque escamotea su sentido, porque presenta la ausencia y ausenta la presencia, porque en ser sí misma es lo otro, y en ser lo otro

es sí misma. La palabra “absurdo” es, en definitiva, una palabra *instantánea* en el juego de presencia/ ausencia del signo lingüístico nuevo que acuña Pizarnik en *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*.

Esta densidad de la palabra “absurdo” funciona como metonimia de la palabra en que se apoya el Teatro del Absurdo: formalmente, este tipo de teatro rompe con la noción misma de forma. En una obra como *La cantante calva* o *Esperando a Godot*, no hay planteamiento, nudo ni desenlace, no hay, en consecuencia, intriga ni acción coherente y progresiva; lo único que sucede es que no sucede nada, y los acontecimientos que se presentan no responden a ningún dictado de la trama. Por lo mismo, los personajes carecen de identidades definidas, no son “caracteres” que responden a un papel, sino que se mueven por la escena siguiendo un sentido que continuamente difiere y se escapa.

Ante una escenificación sin proyecciones catalépticas ni analépticas, el lenguaje se convierte en el núcleo de interés del espectáculo teatral, pero lo hace tramposamente, porque él mismo está apoyado en una noción de signo lingüístico dislocada. En las escenas de este teatro, abundan los disparates, las incoherencias, las frases simples, las contradicciones, las expresiones recurrentes carentes de sentido. El lenguaje se presenta como un mero juego verbal que reduce la comunicación entre emisor y receptor a un simple ejercicio de estímulo/ respuesta sin contenido semántico. Y es exactamente a esto a lo que se reduce, como vimos, el esquema comunicativo, a nivel discursivo y metadiscursivo, de *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*. Como en Ionesco y Brecht, como en Kafka y Carroll, como en Bataille y los surrealistas, como en Artaud, hay en este ejercicio de trascendencia de la norma que acomete Pizarnik una “voluntad de absurdo”: sostener la noción de

absurdo para *sustantivarla*, para que lo absurdo ya no refiera lo Otro de lo Mismo sino lo Otro en sí; para que la resta sea constitutiva de esta nueva escritura, para poder hacer poesía desde la sustracción de la verdad, de la presencia, del sentido; para, en definitiva, hacer poesía desde una ausencia necesaria, desde el despojamiento absoluto, desde la muerte. *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no es, entonces, una escritura poética ni antipoética, sino a-poética: poetiza a *n-1*.

## II. UNIÓN Y DISTANCIA EN EL INSTANTE

En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, Pizarnik tuerce la estabilidad del signo lingüístico para poetizar desde lo que la convención del signo desplaza, para poetizar ese desplazamiento. Traspasa para ello la presencia y la identidad del signo lingüístico por medio de una intensa metamorfosis que deriva de una palabra violenta de acción, instantánea. La nueva palabra poética se señala en su absurdo, se señala en lo absurdo de su absurdo, en la simultaneidad de presencia y ausencia que convoca. Para Pizarnik, el juego de lo absurdo no es más que la búsqueda del despojamiento, el rechazo a cualquier posesión, sea sentido, verdad, control, tiempo, memoria, vida, poesía<sup>137</sup>. ¿Cómo es, entonces, la poesía que surge de este desplazamiento que pone en movimiento la palabra trastocada de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*?

---

<sup>137</sup> En esta dinámica de continua resta cabría la radicalización extrema de la voluntad de desposesión, es decir, el abandono de toda voluntad. Este es el punto extremo de la búsqueda mística, búsqueda que, como veremos, está estrechamente ligada a la búsqueda poética de Pizarnik. La realización de esta tarea de ascetismo radical podría estar cifrada en la muerte de la poeta y el cese consecuente de toda escritura. También podría ser a la inversa: para la poeta, que es por la poesía,

Primero, es fuertemente desacralizante. En esta poesía, el buen hacer, la sujeción a una gramática o a una retórica, es un retroceso en la búsqueda expresiva. Expresar es, justamente, deformar el lenguaje, reconducir los significados, burlar el sentido claro, la palabra justa. Es “primitiva”, con el exacto mismo sentido con que Bachelard define la poesía de Lautréamont: transgrede “los valores intelectuales, los valores objetivos, los valores enseñados” (Bachelard, *Lautréamont* 49), los valores poéticos comunes.

Segundo, es una poesía en fuga continua, inasible, nunca acabada, sin “destino” ni “sentido”, en *différence*, impulsada hacia infatigables metamorfosis, dinámica hasta la violencia, gratuita, inestable, en acción.

Tercero, es discontinua, hurta la permanencia en el tiempo, evita la cohesión y la coherencia, no proviene desde ni deriva hacia, es inconsistente.

Por último, y condensando los rasgos anteriores, es una poesía instantánea, sin memoria de pasado ni más allá futuro, sin origen ni proyecto sino sujeta a la rápida sucesión de instantes.

¿Qué es, entonces, lo que quiere esto decir en el universo semántico de Pizarnik? Que la poesía ya no se debate entre una proyección segura hacia el pasado ni hacia el más allá futuro de acuerdo a un tiempo hecho de repeticiones, de continuidades, de presencias. Pizarnik apunta este cambio, ya lo dijimos, en el

---

dejar de escribir supondría su muerte. En esta segunda parte del trabajo dirigimos nuestra lectura en esta dirección asentada en la voluntad de despojamiento absoluto, pero sólo podemos indicar precisamente *la dirección* de esta nueva dinámica poética-mística en Pizarnik, no su realización. La muerte es el elemento vertebrador de esta poética sujeta a la desposesión, pero en estrecha concomitancia con este sistema que Pizarnik conforma, su realización efectiva (el presunto suicidio de Pizarnik en 1972) escamotea el sentido último de esta voluntad ascética. Irónicamente, la muerte real de Pizarnik es el resto definitivo en este ejercicio de desposesión absoluta, porque sustrae para siempre la certeza de una desposesión realizada.

artículo sobre *La motocicleta*, de André Pieyre de Mandiargues; pero ahora vamos a profundizar en esta cuestión<sup>138</sup>.

En esta nota Pizarnik sostiene que es la continua presencia de muerte lo que sustituye el tiempo medido por el tiempo vivido, y agrega que es esta sustitución la “condición necesaria para ingresar en los instantes privilegiados” (Pizarnik, “*La motocicleta*” 102). Dejemos, de momento, en suspenso la primera parte de este enunciado y detengámonos a analizar brevemente la temporalidad del instante.

En el capítulo I de la primera parte de este trabajo, dijimos que el presente está estrechamente ligado, en Pizarnik, a la soledad, a la pérdida de identidad, al despojamiento de voluntad, al ausentarse del mundo. Dijimos también, al analizar la temporalidad en la poética de Pizarnik, que en el presente confluyen el pasado de la memoria de acuerdo al movimiento direccional de “volver de su irse”, y el futuro de la muerte asociado a la dinámica de “ir más allá”. Esta doble tensión tornaba imposible la consideración del presente como una temporalidad ligada a la certeza del aquí y ahora, como una temporalidad plena. Vamos ahora a puntualizar la dimensión temporal del presente en el instante.

El instante es la temporalidad de la nueva búsqueda poética que Pizarnik acomete en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* porque ésta se encuentra sujeta a una palabra o signo lingüístico que genera y destruye significados *instantáneos*. Ahora bien, hablar de “temporalidad del instante” es señalar una antítesis, porque

---

<sup>138</sup> Aquí se hace necesaria una aclaración. Algunos de los textos que trabajamos en esta segunda parte son líricos, pero la gran mayoría son textos híbridos; *Los poseídos entre lilas* podría ser un guión teatral, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* una serie de estampas dialogadas. La crítica sobre Pizarnik suele referirse a ellos como textos “en prosa”, también lo hace la misma Pizarnik en ocasiones, pero no es esta una denominación exacta. Nosotros preferimos referirnos a ellos dentro del marco general de la poesía de Pizarnik, aunque lo hacemos conscientes de la inexactitud que el rótulo conlleva. No son exactamente poesía, tampoco son exactamente prosa, pero como en nuestro estudio consideramos estos textos en íntima relación con el trabajo lírico de Pizarnik, optamos por la denominación primera.

propio del instante es carecer justamente de la cualidad básica de la temporalidad, vale decir, de duración, de extensión de tiempo. El instante es, en sí, a-temporal del mismo modo que la escritura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* se define por ser a-poética: si el instante se explica en el tiempo es para indicar la ausencia de aquello que indica. Y en esta a-temporalidad del instante radica lo que consideramos es su rasgo más destacado y, al mismo tiempo, esquivo, lo que Bachelard denomina en *La intuición del instante*, “el carácter dramático del instante”: el instante colma y vacía, es a la vez “donador y expoliador” (Bachelard, *La intuición del instante* 13). Esto quiere decir que, en su simultaneidad necesaria, y también en su discontinuidad constitutiva, el instante es lo que es en su atómica parcela de tiempo (es uno e idéntico), pero también es lo que no es (es siempre otro). No dura, pero en su asilamiento, es absoluto, en él confluye toda creación y aniquilamiento: más que una acción, dice Bachelard, el instante es un acto (*La intuición del instante* 21), es la condensación de toda acción en el momento. Es, en este sentido, el tiempo a-temporal necesario para poder decir la palabra instantánea, surgida del acto paradigmático (juego de presencia/ ausencia) de los significantes. Condensemos y derivemos las cualidades del instante:

1) es a-temporal: indica la ausencia de lo que el prefijo indica, pero en lo que indica.

2) Carece de duración, está aislado en la línea del tiempo, está solo.

3) Como carece de duración, no deriva ni proviene, de modo que excluye lo que se funda en la extensión, por ejemplo, el conocimiento, la existencia, la vida, la verdad, la presencia.

4) Es simultáneo: se da por el juego de presencia/ ausencia en la acción momentánea.

5) Por ser simultáneo, a-temporal, carecer de proyecto en el tiempo y estar aislado, el instante convoca la presencia instantánea de los órdenes antinómicos de lo Mismo y lo Otro. El instante es rasgo y diferencia, identidad y alteridad en el acto simultáneo y fugaz de su acción efímera. De este modo, el instante como unidad a-temporal del tiempo refiere en su ausencia de carácter la densa paradoja de ser la instancia donde ocurre la relación armónica de los opuestos, donde la plenitud del ser es posible en la tensión extrema de su posibilidad y de su imposibilidad; donde el ser, en definitiva, sólo se revela en la resta que le es constitutiva, en su despojamiento esencial, en su muerte. El instante es el único modo temporal para acceder a la plenitud por la desposesión, fundar la presencia en la fórmula “n-1”.

En sus trabajos de crítica, Pizarnik se introduce explícitamente en el problema del instante, y lo hace de forma taxativa, sin especulaciones. Concretamente el instante es la instancia donde “cesa toda oposición”. Esta noción central la reitera en diversos escritos: en “El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*”, publicado en 1963, sostiene que en el instante “todo es puerta. Todo es punto” (200); en “Silencios en movimiento”, de 1965, Pizarnik comenta *El demonio de la armonía*, de H. A. Murena, y ahonda en la cuestión del instante:

Una suerte de energía primordial fundamenta ese instante en el que cesa toda oposición. Lo posible irrumpe como un sol y las palabras vuelven a ser las genuinas, aquellas “no perdidas en lo extraño”. Del mismo modo, el

doloroso límite de las cosas es anulado y, en consecuencia, la libertad del poeta se torna ilimitada (104).

Y más adelante precisa:

También nos acerca a Hölderlin el poema “Respiración celeste”, en el cual hay una referencia a un lenguaje total [. . .] que sin duda fue nuestro en un pasado más verdadero que el que cuentan los libros de historia: *hablar con silencio, / una pérdida sagrada*. Ese lenguaje es rescatado en los instantes soberanos. Pero Murena sabe que no sólo es imposible buscar esos instantes -pues la búsqueda implica medios y fines- sino que hay enemigos que hasta impiden desearlos. No aquellos famosos enemigos del alma sino éstos: el murmullo caótico y el silencio estéril (o sea lo que en general nos constituye día tras día y que solemos denominar, abusivamente, “vida interior”). La revelación de que *todo es otra cosa* es la sola eficaz para destruir a esos enemigos (104).

Y en 1969 publica la nota sobre *La motocicleta*, de Pieyre de Mandiargues, que mencionamos:

Otra causa de exultación se origina en la incesante visión de la muerte. Por ella, el tiempo vivido sustituye al tiempo medido, condición necesaria para ingresar en los instantes privilegiados. La aspiración de vivir en poesía es, como se sabe, inherente a toda la obra de André Pieyre de Mandiargues (102).



Vamos a glosar estas palabras de Pizarnik para extraer de ellas las claves de esta nueva poética que denominamos “poética del instante”: la poesía es posibilidad de vivencia del instante “privilegiado” o “soberano”. Acceder al instante es alcanzar la dimensión absoluta donde cesan las oposiciones y tiene lugar la fusión de los contrarios. A través de la poesía, la poeta busca acceder a esos instantes que, por condición, son restringidos, son supremos y, sobre todo, son inasibles por ser efímeros, porque carece de duración en el tiempo. Alcanzar, entonces, la dimensión absoluta del instante se presenta más en su imposibilidad que en su posibilidad. La imposibilidad de acceder a los instantes privilegiados de aprehensión del Absoluto está estrechamente ligada a la condición trágica del hecho poético: hay algo en la poesía que no se puede traspasar desde la poesía. Reiteramos lo dicho por Pizarnik en “Silencios en movimiento”, ya que en este ensayo expresa claramente esta imposibilidad consustancial de la poesía:

El acto del amor -y todo instante soberano- *no tienen nombre, / conservan / su canto de diamante*. Es significativo que Murena apele a una piedra para calificar la “expresión” de los instantes más altos. Con ello afirma que nunca, ninguna palabra podrá traducir ese canto. Y en verdad, ¿cómo llamar a lo que *no tiene nombre* y nos llama de un modo tan misterioso e imprevisto? En otro poema dice: *contra el negro jardín / terrenal / resplandece / el secreto último*. Descubrir -nombrándolo- ese secreto, parece ser lo propio de la poesía. Y ni siquiera descubrir ese secreto sino intentar descubrirlo. Aún si es imposible. Sobre todo si es imposible.

Consciente del magnífico fracaso que implica esta tentativa, Murena no cesa de querer nombrar al otro ciprés, ni de recordar a *la olvidada / canción del todo* (Pizarnik, "Silencios en movimiento" 104 y s.).

El pasaje más allá a través de la poesía siempre reconoce su imposibilidad, pero propio de la poesía es procurar ese pasaje, llegar al extremo de lo posible en su búsqueda, hacer y ser bajo la regla del "magnífico fracaso". Entre múltiples puntos de acceso, las diferentes poéticas podrían estudiarse en sus gimnasias de *passage* hacia lo imposible. En el caso de Pizarnik, la dinámica de su búsqueda de transparencia reside en el axioma *todo es otra cosa*. La poética del instante, entonces, se define en esta resta constitutiva de *lo que es* que tiene su expresión nuclear en la muerte, expresión ulterior del despojamiento necesario de todo lo que es para poder emprender así la búsqueda de lo Absoluto en el instante soberano donde acaba toda oposición, donde se canta la "canción del todo". Esta búsqueda no reconoce fin, sólo dirección hacia el extremo de lo posible.

### CAPÍTULO III

#### POÉTICA DE LA RISA

Dijimos que, en la muerte, todo es índice de lo Otro. También vimos que la palabra trastocada de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* señala siempre lo distinto de acuerdo a una continua sustracción dada en el juego simultáneo de presencia/ ausencia: lo Otro es siempre otro en una identidad crónicamente derivada en el instante. De esta manera, una poética sujeta al instante tiene siempre una doble dirección: trastoca el orden estable de lo Mismo a través de un ejercicio de despojamiento sujeto al n-1 de lo Otro para, desde la imposibilidad de transparencia efectiva de la poesía que Pizarnik señala continuamente en la condición trágica del hecho poético, conducir su experiencia poética y ontológica al extremo de lo posible. La dirección de esta búsqueda está acompañada y guiada por la muerte como alteridad y diferencia, porque ella pauta el deseo constante de ir más allá, más allá incluso de un desenlace efectivo de esta indagación. Apoyar esta búsqueda en la conciencia de su conclusión improbable es lo que nos invita a atender más los índices de su dirección que los de su realización definitiva. Reiteramos, entonces, el supuesto de que la nueva exploración poética que acomete Pizarnik a partir de 1968 se apoya

sobre esta cuestión de base: recorrer los modos de trascendencia de la condición trágica del hecho poético. Pero ahora agregamos que esta indagación está sujeta a un ejercicio extremo de lo posible, lo que viene paradójicamente a afirmar que recorre los límites de su imposibilidad.

En el capítulo anterior vimos cómo Pizarnik encara esta nueva indagación alterando las formas lexicales y comunicativas habituales para conducir así la palabra poética al extremo de su posibilidad expresiva y significativa. En este capítulo vamos a ingresar en el análisis de un nuevo intento de trascender la escisión vida/ poesía a través de las nociones de juego, fiesta y risa.

#### I. LA POESÍA COMO JUEGO: FIESTA CONTRA TRABAJO

En “Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*”, Pizarnik, al reflexionar sobre la esencia de la poesía y de la palabra poética, coloca entre paréntesis una afirmación escueta pero de dilatada sugerencia: “(El arte es un juego -y otras cosas-. Pero sin juego no hay arte.)” (198). El juego, entonces, como condición esencial del arte o, precisemos, de la poesía. ¿Por dónde pasa esta estrecha relación entre la actividad lúdica y la artística? El análisis que proponemos en este capítulo gira en torno a esta pregunta. No obstante diremos, para comenzar, que una y otra tienen un rasgo común: son actividades creadoras. Por lo tanto, son actividades libres capaces de trascender lo real por medio de un orden independiente y único en cada caso. Así, eludiendo cualquier subordinación a normas ajenas a su inmanencia, poesía y juego

transparentan lo evidente en una acción soberana efectiva, transfiguran lo real. Apuntamos también que existe una característica propia del juego que Pizarnik traslada a la poesía: la diversión.

Destaquemos, entonces, los tres rasgos poéticos que derivan de la asimilación del juego a la poesía:

1) el pasaje hacia lo Otro regulado por la fuerza del prefijo “trans-” como rasgo esencial de la acción que poesía y juego componen sobre lo real.

2) El atributo de independencia cifrado en la soberanía.

3) La diversión.

Ya hemos estudiado cómo funciona la potencia direccional del prefijo *trans-* en la actividad poética de Pizarnik al hablar de la necesidad de transparentar lo real en una dirección continua “más allá”. Vamos, por lo tanto, a centrarnos ahora en las implicaciones conceptuales que la “soberanía” tiene en el nuevo ejercicio poético que acomete Pizarnik.

En el capítulo anterior vimos que Pizarnik asimilaba la vivencia poética del instante a una condición de soberanía: ella hablaba de “instantes privilegiados” o “soberanos”. Dijimos que la vivencia poética de los instantes soberanos se asentaba en la resta constante de *lo que es para trascender* hacia lo Otro (movimiento fundado en el axioma *todo es otra cosa*) y alcanzar así una dimensión total, absoluta, de fusión de los opuestos. Pero, como este movimiento estaba marcado más por su imposibilidad que por su posibilidad debido al resto continuo de la actividad poética que no puede

decir la alteridad y la diferencia sino desde las palabras y en el tiempo, sólo podíamos indicar la dirección que seguía esta gimnasia de despojamiento pero no su realización definitiva.

El concepto de “soberanía” y, en especial, de “operación soberana” es axial en las reflexiones de Georges Bataille. En una carta dirigida a Ivonne Bordelois sin fecha, pero presumiblemente de 1963 o 1964, Pizarnik hace mención a sus lecturas de textos de Bataille:

[ . . ] mi lectura de fondo sigue siendo Georges Bataille. Ah, il faut parler de ça... Acaba de salir un texto póstumo de él, sobre el humor y la muerte que da justísimo en el lugar exactísimo en que la vida se abre para mostrar su parte más vivida, más vívida, más aleteante, palpitante [ . . ] (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 242).

Acceder a Pizarnik desde estas reflexiones puede, entonces, irradiar mucha luz sobre la dirección que asume su nueva búsqueda poética. En los escritos de Bataille que componen la *Suma ateológica*, en especial en *El culpable* y en *La experiencia interior*, así como también en *Método de meditación*, en *Lo que entiendo por soberanía* y en *El Erotismo*, Bataille repasa una y otra vez las condiciones de posibilidad e imposibilidad de vivir la operación soberana o “experiencia interior”. Esta vivencia de la soberanía está continuamente dirigida hacia el extremo de lo posible y, a pesar de sugerir, por el término que la define, que responde a un ejercicio de autoridad y control, es una experiencia continuamente deslizante que requiere de una práctica de desnudez, de “voluntad de despojamiento”. La operación soberana, que es llegar al límite de lo

posible, pone todo en tela de juicio y se funda en el principio de “no saber”. Es, en esencia, mística y, por ello, la analizaremos con detalle en el último capítulo de nuestro trabajo ya que creemos que el ejercicio de desposesión que regula la escritura de Pizarnik a partir de 1968 se sustenta esencialmente en estas reflexiones de Bataille. Sólo vamos a destacar aquí que la operación soberana, lanzada continuamente hacia el despojamiento, supone, como primera medida, poner todo en tela de juicio a nivel discursivo, en definitiva, abandonar todo deseo de sentido, transgredir la historia de los conceptos, no distinguir, como hace Pizarnik en sus textos, las formas de los contenidos. En efecto, *La experiencia interior* y *Método de meditación* pueden abordarse desde el problema de la condición trágica del hecho poético: cómo llegar al no saber, al punto extremo de lo posible, desde el lenguaje. La experiencia de desposesión, y esto lo veremos más adelante, se desliza entre el éxtasis y el desasosiego; la soberanía del juego poético que, en Bataille y en Pizarnik, se sustenta en el éxtasis y en la risa, reposa sobre un fondo de angustia.

¿Qué es, para Bataille, la soberanía? Como en las reflexiones acerca de la experiencia interior, la respuesta a esta pregunta recorre dos niveles, uno ontológico y otro discursivo o poético, y uno y otro nivel, como en el caso de Pizarnik, se corresponden, se entrecruzan y se completan. El soberano es aquel capacitado para lanzarse hacia el punto de no reserva que demanda la operación soberana, lo que viene a decir que no está sujeto ni determinado a nada ni a nadie. Ontológicamente, esta libertad extrema se expresa en un despojamiento incluso de su propia vida y en el no temor a lo Otro que es la muerte; poéticamente, en un abandono de la necesidad de sentido y de isotopía conduciendo las palabras al sin fondo del sin-

sentido. El soberano, dice Bataille, es aquel que no es siervo, es decir, arriesga su vida y se enfrenta a la muerte mientras el siervo conserva su vida y se aleja de la muerte; conduce la escritura hacia el no saber absoluto en tanto el siervo vive impulsado por la necesidad de sentido. Desde esta oposición, la poesía íntimamente ligada al juego es una poesía que promueve el sin-sentido y que no procura sino deslizar continuamente los sentidos, denunciarlos y eludirlos en lo que son. La escritura soberana que habilita la asimilación de la poesía al juego rechaza el hábito y la comodidad, trastoca las estabilidades y certezas, conduce no a la determinación de la vida sino a la incertidumbre de la muerte. No importa, por lo tanto, si los escritos de Pizarnik a partir de 1968 son o no de calidad, si están bien o mal hechos, porque la escritura ya no es técnica sino vivencia y reflexión. En referencia a Bataille, sostiene Derrida, en “De la economía restringida a la economía general. Un hegelianismo sin reserva”, que la escritura involucrada con el juego soberano no otorga ninguna certeza, no asegura nada ni tiene resultado, “es absolutamente aventurada, es una ocasión” (Derrida, *La escritura y la diferencia* 377) que sucede en el instante, “modo temporal de la operación soberana” (Derrida, *La escritura y la diferencia* 362), y que asume la forma fugaz de ser “ni esto, ni aquello” (Derrida, *La escritura y la diferencia* 377), ausencia de identidad que no neutraliza sino que incansablemente desliza, deriva, difiere hacia la resta constitutiva de lo Otro. Así son las reglas fundamentales de este juego de escritura soberana que ocupa a Pizarnik en *Los poseídos entre lilas* y, sobre todo, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Ahora nos toca ver cómo Pizarnik juega este juego.



Poéticamente, Pizarnik juega el juego de la soberanía con juegos de palabras. La base del juego de palabras, en Pizarnik, deriva del retruécano, del exuberante manejo de paronimias que van deformando caprichosamente el sentido de las palabras. Así, la poeta confronta dos palabras de similar significante y de diferente significado y las vincula por un nuevo puente verbal. Hemos visto en el capítulo anterior numerosos ejemplos de juegos paronímicos y cómo funcionan, por lo que no los repetiremos aquí. Sólo diremos que son múltiples los guiños retóricos que utiliza Pizarnik en *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, por ejemplo, aliteraciones, paronomasias, antanacласis, calambures, pero todos remiten, en definitiva, a las tergiversaciones paronímicas del retruécano.

También los juegos de palabras de estos textos se asientan en otra posibilidad de dinámica inversa al retruécano, pero que apunta a su mismo efecto desestabilizador: “afectar el olvido de la ambigüedad del lenguaje a fin de mantenerse, inexorable, al pie de la letra” (Pizarnik, “Sabios y poetas” 52). La literalidad de la expresión destapa, irónicamente, la densidad anfibológica del lenguaje, por ejemplo, “que conste en los complejos anales de nuestra historia que dije perdón” (“*Los poseídos entre lilas*” en OC 264) o “yo tengo un gran fondo de salud y, sin embargo, estoy cada mes indispuesta” (“*Los poseídos entre lilas*” en OC 269). Se trata, como en los textos de Carroll, de desvelar lo ilógico que reside en las radicalizaciones lógicas.

Cristina Piña, en *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, afirma que Pizarnik no escribía estos textos en una suerte de “trance loco” (193), sino que se nutría de la lectura de los grandes desestabilizadores de la convención lingüística. Piña menciona a Borges y a Bioy Casares en *Seis poemas para Isidro Parodi* y *Crónicas de Bustos Domecq*, también a Carroll, Joyce, Quevedo, Jarry. Hemos visto ya la extensa influencia que

tuvo Carroll en Pizarnik y sabemos, por sus diarios, que admiraba los poemas satíricos de Quevedo. Además, las referencias a los escritos de Borges y Bioy son explícitas en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. La referencia a Joyce y a Jarry es algo más incierta, sobre todo si tenemos en cuenta una carta de Pizarnik dirigida a Bajarúa el 7 de agosto de 1955, donde sostiene que “lo del *monólogo interior* o escritura automática por asociación [. . .] me parece otro juego frío del autor” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 34). No obstante, la dirección poética de Pizarnik cambia, como estamos viendo, notoriamente desde 1955 a 1968, y este cambio no excluye una posible reconsideración de Joyce. A estas lecturas podríamos agregar muy probablemente los experimentos poéticos de los surrealistas, de los dadaístas, de Artaud.

El juego de palabras aparece, en primero lugar, como una transgresión de la gramática: donde hay convención pone el malentendido, donde hay evidencia coloca la duda, donde hay certeza pone la ambigüedad, donde hay seriedad pone la burla, donde hay límite coloca lo ilimitado. En definitiva, desestabiliza las nociones de significación uniforme, del significado como elemento ideal e invariable, y destapa el postergado carácter múltiple del lenguaje. El juego de palabras desobedece lo prohibido e impulsa nuevas asociaciones sintácticas, semánticas y morfológicas, donde todo dice otra cosa de lo que dice porque todo se puede acoplar con todo en una sinestesia disparada, enloquecida. En la esencia del gesto arcaico, el poeta recupera, a través del juego de palabras, la capacidad mágica del lenguaje, comprende en su capacidad flexible lo que el lenguaje dice cuando habla, doblemente muestra el sin-sentido del sentido y el sentido del sin-sentido. Así, estos juegos se mueven,

como el signo tergiversado en que se apoyan, en la zona deslizante de presencia/ausencia en el instante: exalta la capacidad de significación del lenguaje para abolirla. El poder anfibológico de los significados llega así a ser extremo y coloca, en el espíritu festivo de este juego exuberante, la perpetua sospecha. En definitiva, a través de los juegos de palabras, Pizarnik destapa la enorme incomodidad que recorre el lenguaje. En esta tensión paronímica podemos comprender toda la carga expresiva que encierra el final de "Sala de psicopatología": "(No es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)" (Pizarnik, *Poesía* 416).

También los juegos de palabras tienen, en Pizarnik, estrecha relación con la locura. En una carta dirigida a Osías Stutman, probablemente en 1970 o 1971, al hacer referencia a los escritos surgidos de su nueva experiencia poética, Pizarnik dice:

[. . .] ¿sabés que cuando me viste -nos vimos- yo bordeaba metódicamente la locura? Suena literaria en el sentido de que debés odiar esta última frasezuela mea. Yo lo odio más pues es verdad. Quién diría que los simples juegos de palabras etc. etc. (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 167).

El lenguaje de la locura se define justamente por la tergiversación del signo lingüístico que ensaya Pizarnik a partir de 1968 en los textos que venimos estudiando. La palabra dicha por el loco rompe todo hábito y toda semejanza, y funda un orden nuevo, inmanente, que no se corresponde a la realidad; el loco, cuando habla, muestra la no semejanza entre palabra y cosa, la no correspondencia del signo y lo que indica, desvirtúa, en definitiva, cualquier posibilidad representativa y mimética entre el lenguaje y el mundo. La poesía dicha desde la locura se teje con las relaciones

que las palabras establecen entre ellas y, desestabilizando así el orden lingüístico fijado, recoge una posibilidad de decir arcaica, primaria, donde todo es susceptible de ser todo, donde la palabra dice incluso lo que no dice, nombra lo que no existe. Es en este nuevo ejercicio de lenguaje sustentado en el abandono de todo lenguaje establecido donde la poeta podría llegar más allá de la condición trágica del hecho poético. Este es el motivo, creemos, por el cual, en “Extracción de la piedra de la locura”, Pizarnik dice: “No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuera una piedra, a ella, tu solo privilegio” (OC 135).

Los juegos de palabras subrayan el perpetuo acabamiento del lenguaje o, lo que es lo mismo, su capacidad de ser definitivamente inacabado. Así, el juego de palabras, sustentado tanto en el retruécano como en la literalidad, se dirige hacia el extremo posible del lenguaje. Aquí se abre la brecha extrema de estos juegos, que es una mueca de profunda ironía a la poesía. La poesía, volvamos a decirlo, está hecha de palabras, y si los juegos de palabras señalan el inacabado del lenguaje y su deslizamiento continuo, también señalan la a-poeticidad de la poesía. La explicación posible de los textos de *Los poseídos entre lilas* y de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no puede pasar, entonces, por su calidad y condición poéticas, porque encierran en toda la transgresión donde se fundan, una degradación de la poesía. Aquí opera la desposesión máxima: los juegos de palabras conducen a la poesía siempre al extremo de su posibilidad, y en este ejercicio pautado por la sustracción de sentidos formulados, las palabras rozan el sin-sentido y la poesía su nulidad. Disparar los significados en su resta, desarticular los sentidos en su sin-sentido, es la vía purgativa que la poesía recorre tras el juego de palabras que juega la poeta.

Ahora bien, si la poeta es por la poesía, si es palabra y es por la palabra, esta desposesión de la mismidad de lo poético tiene también necesariamente que poner en juego al ser de la poeta. Este vínculo entre lenguaje y vida es el principio base del juego de lenguaje tal como lo concibe Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas*: las significaciones que se desprenden del lenguaje no son independientes, sino que están íntimamente asociadas a la vida de quienes usan las palabras; de ahí, entonces, que lo que el juego del lenguaje desplaza sea la preeminencia de las significaciones en el lenguaje a sus usos variables e ilimitados. En términos saussurianos, los juegos de palabras quebrantan la rígida estructura de *la langue* para atender la infinita versatilidad de *la parole*. Entonces, poéticamente Pizarnik juega el juego soberano con el juego de palabras. Ontológicamente, lo jugará en la dimensión más abarcadora de la fiesta.

En la fiesta, como en los juegos del lenguaje, se rechaza lo real como hábito, se trastocan las disposiciones, se exceden los límites, se invierten las normas. Pizarnik ingresa en la dimensión festiva cuando comienza a escribir desde la muerte, en *Extracción de la piedra de la locura*. La escritura desde la muerte abre un espacio ontológico y poético definido por su capacidad grotesca, entendiéndolo por “grotesco” el ejercicio de degradación al plano material y corporal de todo lo que se presenta como estable, formalmente limitado, perfecto, idéntico, elevado, serio, así como también los resultados de este proceso (Bajtín 24). Es claro que el ejercicio de escribir y ser desde la muerte están, en Pizarnik, imbricados con una ceremonia festiva de carácter grotesco: ambas actividades están regidas, en *Extracción de la piedra de la locura*, por un exceso y una violencia cifrados en la “ebriedad” y el “delirio”. En la muerte prima el deseo de vivir fuera de todo límite, excediendo todo lo acabado, lo idéntico,

lo Mismo: “Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara”, dice en *Extracción de la piedra de la locura* (OC 138). Hemos visto cómo la escritura a partir de 1968 en los textos que venimos mencionando conforma una insistente práctica de derogación de todo límite, tanto ontológico como poético. Textos como *Los poseídos entre lilas* o *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* son las formas suficientemente dinámicas y cambiantes que Pizarnik explora para expresar el movimiento infatigable que demanda lo grotesco en las ceremonias festivas de la muerte.

En primer lugar, la muerte libera a la escritura y a la poeta de la rutina que impone el trabajo poético cuidado. El esquema se define de forma dicotómica: frente al trabajo, la muerte inaugura un tiempo y un espacio de diversión festiva. El trabajo poético conciente y cuidado, la cláusula del buen hacer, pretende continuamente alcanzar la forma poética estable, formalmente definida y limitada, lo más perfecta posible en su exactitud. Este tipo de escritura, dijimos, está sujeta al imperativo de calidad cifrado en la brevedad del poema y en el control del material poético por parte de la poeta. Se trata de una poesía regida más por las prohibiciones y la seriedad que por los impulsos y el deseo. Recordemos que Pizarnik continuamente se debate entre la contención y la liberación de su escritura, y que insistentemente vuelve a la necesidad de lograr en el poema la exactitud “del teorema” y sujetarse a la gramática. Entonces, poesía como trabajo y, en una ontología ligada a la poesía, también ser como trabajo.

El trabajo se opone al deseo, sosiega los excesos de la diversión, mitiga las violencias que continuamente sacuden al ser y a la escritura fuera de su mismidad y de su semejanza impasible. El trabajo fortifica el carácter a través de las exclusiones,

de las “prohibiciones”, dice Bataille en *El Erotismo*, de los impulsos exuberantes y excesivos de la fiesta. El trabajo sujeta al ser en su “discontinuidad”, y con él también a la presencia, al sentido, a la verdad, a la identidad; en definitiva, fortalece la mismidad de lo Mismo, frena las permanentes incursiones invasoras de lo Otro y en dirección hacia lo Otro, hace que cada cosa sea lo que es y nada más. Por eso, el trabajo aleja al ser del nacimiento y de la muerte, lo distancia de las ambivalencias y de las contradicciones, lo sosiega y lo resguarda en un espacio y en un tiempo de contención, de rutina, de comodidad, de control.

La fiesta, por su parte, degrada la dinámica del trabajo porque violenta y excede las prohibiciones y tiñe la calma de voluptuosidad, de corrupción, de ambivalencia. La fiesta es derroche, es dilapidación de mutaciones infinitas de formas y seres bajo las reglas esquivas del deseo: “sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras [ . . . ]” (OC 141). En el tiempo de licencia que inaugura la fiesta, cada ser abandona la estrechez de su identidad, cambia de forma, cambia de sentido para ser lo que no es, para ser sólo lo que desea ser. Así, en la fiesta, el ser rompe la frontera estricta que separa al sujeto del objeto, a lo interior de lo exterior, al significante del significado, a lo real de lo irreal, a la vida de la poesía. Mediante inversiones, degradaciones, violencias, profusiones, risas, la fiesta va más allá de las prohibiciones, va más allá de lo evidente y habitual y une el tiempo de la muerte con el de la vida, une la semántica de la muerte a la de la vida, confunde los opuestos, funde los contrarios. En efecto, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y en *Los poseídos entre lilas*, se trastocan e invierten todos los rasgos poéticos de Pizarnik y toda su poesía es conducida en dirección descendente, cae en estrecha

correspondencia con el movimiento de degradación grotesca: el universo de niñas, jardines, orillas, muñecas, lilas, noches, pájaros se derrumba ante la insistente presencia de “culos”, “mierda”, “pijas”, “conchas”<sup>139</sup>, y las actividades contemplativas y evocadoras de la poeta se invierten en abundantes felaciones, cópulas, prácticas onanistas y, en general, todas las actividades relacionadas con lo bajo corporal. En *Extracción de la piedra de la locura* ya anuncia Pizarnik esta inversión cuando afirma que su cabeza “parece querer salirse ahora de mi útero” (OC 141), y, en los textos que trabajamos, los ejemplos de esta dirección degradada de los emblemas poéticos de Pizarnik hacia lo bajo son tan numerosos que basta abrir cualquier página para encontrarlos<sup>140</sup>.

Este hincapié en motivos y actividades escatológicas cifra, desde su condición grotesca, la proyección del ser hacia lo Otro. En efecto, el cuerpo grotesco siempre es un cuerpo en movimiento, y en su topografía destacan los lugares donde se abre y se desborda, donde se genera la formación de otro cuerpo, donde el cuerpo se prolonga en otro cuerpo (Bajtín 285). En la fiesta, lo Mismo siempre deviene Otro, lo Mismo parece Otro, *es* Otro en ese tiempo y espacio inmanentes. Las inversiones rigen la operación de este desplazamiento porque “nada hay más aburrido que quedar fijo en un sitio” (Jankelevitch 125): lo alto por lo bajo, lo serio por lo cómico, el anverso por el reverso. Recordemos dos episodios literarios emblemáticos de esta

---

<sup>139</sup> “Pija” y “concha” son expresiones populares argentinas para referir el pene y la vagina respectivamente.

<sup>140</sup> No deja de ser significativo que tanto Bataille como Artaud se valieran, en sus reflexiones estéticas, de escritos intensamente escatológicos. Entre los textos de Artaud que Pizarnik tradujo, se encuentran *El tiempo donde el hombre era un árbol* o *Para terminar con el juicio de Dios*. En relación a Bataille, no existe evidencia de que Pizarnik leyera textos como *Madame Edwarda*, *El muerto*, *Mi madre*, pero su lectura no deja de ser altamente probable. Sí hay evidencia de la lectura de *El pequeño*.



inversión: la vida en la abadía de Theleme, en *Gargantúa y Pantagruel*, y la noche de Carnaval en el hospital Berghof, en *La montaña mágica*.

En esta dimensión festiva, el ser está siempre dejando de ser lo que es, está siempre siendo lo Otro, sujeto intensamente al ciclo muerte/ regeneración, repleto de ambivalencias y contradicciones, persistentemente esquivo en su carácter, ilimitado, sin rasgo ni identidad, sumido en la continua alteridad y diferencia. “Si soy algo soy violencia”, dice Pizarnik en “[...] del silencio” (*Poesía* 358). Violencia y profusión son las claves ontológicas de un ser que se genera y que deriva en la dimensión perpetuamente inacabada de la fiesta que convida la muerte. En la fiesta, el juego ontológico que juega Pizarnik a través de la escritura es el de la continuidad de su ser. La muerte que baila al ser de la poeta en la fiesta, que lo embriaga y lo delira, constantemente apunta esta continuidad: es la muerte como Otro quien derrama a la poeta en su ser incompleto a través de una poética festiva.

¿Qué es, entonces, lo que pone en juego este pasaje más allá de lo prohibido que invita la vivencia festiva de la muerte? Ontológicamente, fiesta y trabajo luchan por la continuidad o discontinuidad del ser. Vimos que en la nota sobre *El ojo*, de Girri, Pizarnik hablaba de la existencia “discontinua” de los seres y dijimos que el término era de Bataille<sup>141</sup>. Es Bataille, en *L'Érotisme*, quien sostiene que todos los seres están marcados por la “discontinuidad” de ser cada uno lo que es, y que es en la muerte donde los seres discontinuos recuperan la continuidad perdida, abandonan su ser individual, su ser lo Mismo (Bataille, *L'Érotisme* 17 y ss.). El ser deja, a través de

---

<sup>141</sup> No pretendemos afirmar con esto que es Bataille el primero en reflexionar acerca del tema de la continuidad o discontinuidad de los seres. Sostenerlo sería eludir uno de los problemas capitales de la metafísica.

la muerte, de estar aislado en su ipseidad y entra en profunda continuidad con lo Otro. La escritura soberana, que se manifiesta en los juegos de palabras y en la fiesta, une poesía y ser en el principio básico que la promueve: destruir el ser clausurado en su discontinuidad, romper los sentidos y las formas constituidas, perturbar al máximo las verdades y las presencias, exceder los hábitos y las normas, traspasar los límites en dirección perpetua hacia lo Otro que es la muerte, que es continuidad del ser. Fiesta y juego de palabras son, entonces, las formas del juego de desposesión de la discontinuidad del ser en lo Otro, formas de jugar el juego incierto, abisal, de la continuidad<sup>142</sup>. En continua señal hacia lo Otro, la poeta y su poesía viven la fiesta del despojamiento en la muerte necesaria para poder reunir lo que se ha separado en lo doble. Este parece ser, entonces, el sentido que asume en la poesía de Pizarnik la insistente referencia a la “hendidura”, a la “desgarradura”; componer esta fisura sería, en definitiva, el ejercicio íntimo y constante de su poesía.

## II. LA RISA COMO DESPOSESIÓN: HUMOR Y ABSURDO CONTRA SERIEDAD Y REALIDAD

Pizarnik condensa los juegos de palabras y la fiesta en “el humor”. Las dicotomías juego/ realidad, fiesta/ trabajo se traducen ahora en humor/ seriedad y absurdo/ realidad. En dos cartas fechadas en 1970, una dirigida a María Elena Arias López y otra a Victoria Pueyrredón, Pizarnik hace referencia a una transgresión de

---

<sup>142</sup> Veremos en el capítulo siguiente, al estudiar la “poética del cuerpo”, otra forma de procurar la continuidad del ser a través del erotismo.

valores establecidos entre humor y seriedad. Sostiene que lo serio siempre ha sido asociado a lo importante, pero declara que lo verdaderamente difícil de alcanzar es la alegría (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 113 y 135). Incluso va más allá en su afirmación: lo verdaderamente difícil de alcanzar es la alegría en poesía.

En “Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar”, ensayo de 1963, Pizarnik se apoya en el teatro de “vanguardia” para sostener que el humor “metafísico” es “casi siempre indiscernible de la poesía” (77). Poesía y humor se unen porque comparten el poder de subversión: ambos desvelan “el revés de la trama” de lo real (82), muestran lo oculto (77), y lo hacen justamente engarzando en lo real su densa carga de absurdo. El humor literario es, entonces, de un realismo extremo, porque pone lo absurdo como “una incisión en la *realidad*”, una fisura que funciona como un espejo porque devuelve a lo real su absurdo en el reflejo: “Actualmente, el humor literario es de un ‘realismo’ que sobrecoge. Reconocido el absurdo del mundo se hablará en su mismo lenguaje: el del absurdo. O sea: realiza una incisión en la llamada *realidad* y engarza un espejo” (78).

¿Dónde reside el carácter absurdo de lo real? Precisamente en su pretensión de ser *real*, es decir, de ser verdad, de ser presencia, de ser único. El humor, a través de lo absurdo, devuelve a lo real el reflejo de una certidumbre desencajada porque (tal es el murmullo secreto de lo absurdo) nada es completo, nada es irremplazable. “Las cosas no son solamente cosas” (Pizarnik, “Humor y poesía en un cuento de Julio Cortázar” 81). Así, mientras lo real es asunto grave y serio porque siempre procura alcanzar la distinción y la permanencia, porque procura ser completo y exacto, lo absurdo como expresión poética del humor se afana en mostrar lo ilógico que solapa lo lógico, la incongruencia que subyace en lo congruente, la capacidad

grotesca que recorre lo elevado y lo serio. El humor es la “vigilia enamorada” (81) que corroe todo lo que lo real fortalece como hábito: altera lo establecido mostrando su capricho, invierte las verdades y los sentidos explotando su incongruencia, destraba la rigidez de lo real desvelando su sosegada carga maravillosa y poética.

Pero hay algo más y es que el humor en Cortázar, dice Pizarnik, “representa algo profundamente trágico: la irrupción de la poesía y de lo maravilloso en lo que nos dan como realidad” (Pizarnik, “Humor y poesía en un cuento de Julio Cortázar” 79). El humor, entonces, tiene que ver estrecha y conflictivamente (“profundamente trágico”, dice Pizarnik) con la condición trágica del hecho poético.

En “Sabios y poetas”, Pizarnik define la “maravilla” en términos surrealistas: “Lo maravilloso es (o sería) la irrupción enteramente inesperada de alguien -de algo- que suprime la distancia que separa el deseo y la realidad” (54), que une, en definitiva, poesía y vida. El humor en la poesía, a través de lo maravilloso y apoyándose en lo absurdo para desvelarlo, une los estamentos separados, muestra la senda de lo Absoluto, recompone la posibilidad de llegar *más allá* a través de la poesía. ¿Por qué, entonces, el paso del deseo a la realidad, el puente de unión de los opuestos, tiene un carácter “profundamente trágico”? El análisis de la ironía y de la risa en lo que sigue intenta dar respuesta a esta pregunta. Pero antes de entrar de lleno en esta cuestión recordemos lo que dijimos al final del primer capítulo de esta parte: sólo es posible hacer poesía, tal como afirma Pizarnik en “Relectura de *Nadja*”, si el anhelado pasaje del deseo a la realidad no sucede:

Si una noche, por la gracia de un azar maravilloso, hubiese encontrado a la bella desnuda en el bosque (si se hubiese efectuado el tránsito del deseo a la realidad), Breton no se hallaría escribiendo *Nadja* (16).

Conducir la poesía *ailleurs*, transparentar, a través de la poesía, los opuestos procurando la revelación de lo Absoluto, retoma su imposibilidad. La poesía no deja de recordarse que está hecha de palabras y que, en recorrer su dirección hacia la totalidad, está sujeta a la discreción y a la articulación del lenguaje. La búsqueda de unidad entre poesía y realidad carga con este resto. Pizarnik manifiesta este denso nudo propio de la condición trágica del hecho poético en una afirmación aprisionada en su tautología:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura (Pizarnik, *Semblanza* 253).

El humor, explotando su capacidad lúdica y divertida, sobrepone a las demandas de lo real el principio hedonista, caprichoso del deseo, para así dislocar la coherencia siempre adosada a la realidad, para romper con las exigencias de la representación y destapar las contradicciones, las incongruencias, los absurdos que conforman lo Otro de lo real. Parece que este ejercicio no debe traspasar el plano de la diversión. En cuanto la transgresión que opera desde el humor procura hacerse efectiva en el plano poético, en cuanto el humor señala el intento de ir más allá que acomete la poesía, vuelve sobre sí mismo, señala la seriedad del intento, en definitiva,

muestra su nulidad. “Un orden ‘al revés’ es sólo un orden que tiene un ‘derecho’ nuevo, y que sólo en apariencia es revolucionario”, dice Jankelevitch en *La ironía* (153). Pero veamos esto con detalle.

Además de lo absurdo, el humor expresa su capacidad de inversión y trascendencia de los valores establecidos a través de dos vías: la ironía y la risa.

Retóricamente, la ironía es un procedimiento por el cual se afirma lo contrario de lo que se dice, por eso siempre se mantiene en el punto de tensión entre la mismidad y la alteridad de lo que afirma, “es lo que no es, y no es lo que es”, dice Jankelevitch en el libro citado (114), es el andrógino, es Dionisos muerto y también ebrio de vida. La ironía, entonces, conduce hacia el extremo de lo posible la lógica semántica de las palabras. Los escritos de *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* están apoyados sobre este fondo esquivo al dislocar el signo lingüístico. Como en el humor, la inversión que opera en la ironía está dirigida, sobre todo a partir del romanticismo (Jankelevitch 114 y ss.), a estrechar al máximo la distancia que separa los términos incompatibles, abre siempre la brecha hacia lo Otro en dirección a la *coincidentia oppositorum*. La ironía es, entonces, el juego de lo Otro porque en ella lo Mismo se confunde, va más allá de cualquier determinación, y por ello, siendo siempre esquiva, está sujeta al “pathos del peregrinaje”, huyendo del sedentarismo casero de la seriedad (Jankelevitch 133). La seriedad, dice Jankelevitch, “es lo total: como, por definición, fuera del todo no hay nada, la seriedad es lo que tiene relaciones con ninguna otra existencia” (136), es lo Mismo en su identidad y en su contención, es el peso del carácter, es lo grave. La ironía rebaja lo singular, desinfla los rasgos, trastoca los valores pero, a diferencia del humor y de la fiesta que operan

de idéntica manera, en ésta no hay diversión. La ironía no es relajada ni encuentra comodidad en su juego, porque siempre se sostiene en su capacidad de reflexionar sobre el juego que juega. La ironía es lúdica como el humor y la fiesta, pero no puede eludir el fondo de seriedad donde se apoya porque nunca se despega de su rasgo hiperconsciente:

Lo risible buscado deliberadamente se llama broma y tiende a provocar un desacuerdo entre la realidad y los pensamientos de una persona [. . .]. Por el contrario, *lo serio* consiste en la conformidad entre estos dos elementos.

Cuando la broma se oculta tras lo serio nace la ironía (Schopenhauer 658).

En indicar continuamente que nada hay completo en sí mismo, la ironía se señala también a sí misma, vuelve insistentemente sobre sí. Al desarticular los rasgos de lo Mismo en busca de la unión de los contrarios, la ironía es susceptible de alcanzar su burla porque advierte, desde el fondo serio de su juego, que puede destruir su propia negación y tornarse afirmativa. A diferencia del humor y la fiesta, toda ironía es susceptible de volverse una meta-ironía: por estar constituida tanto por el juego como por la seriedad, la ironía, en su carácter nómada, siempre vuelve sobre los extremos constitutivos de su condición híbrida, siempre se refuta. Este rasgo es propio de ella; el humor y, como veremos, la risa, sólo pueden señalarse a sí mismos desde esta condición mixta de la ironía. Volvamos, entonces, brevemente al humor e ingresemos en el análisis de la risa desde la lente de la ironía.

Junto al artículo sobre *Historia de cronopios y de famas*, Pizarnik repasa la capacidad transgresora del humor en “Sabios y poetas”, un ensayo sobre *El gato de Cheshire*, de Enrique Anderson Imbert, publicado en 1967. Dice:

[ . . ] lo propio del humor es corroer el mundo o, más precisamente, abolir sus estructuras rígidas, su estabilidad, su pesantez.

Expresado por los más altos escritores, el humor moderno es, siempre, metafísico y poético. Acaso, sin proponérselo, admite que le confien una misión no menos penosa que privilegiada: determinar la distancia que nos separa de la realidad. En este sentido, pero nada más que en éste, es realista, ya que ahonda, y hasta las últimas consecuencias, la noción de absurdo (52).

Detengámonos en esta sugerente afirmación: “una misión no menos penosa que privilegiada: determinar la distancia que nos separa de la realidad”. ¿Acaso el humor es la forma irónica, el juego serio, de abordar el problema de la condición trágica de la poesía? ¿Acaso los textos como *Los poseídos entre lilas* o *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* son la única manera de decir poéticamente la condición trágica del hecho poético? A esta aserción de Pizarnik se suma otra igualmente importante: “no sería extraño que lo trágico fuera una suerte de doble fondo de la risa” (Pizarnik, “Sabios y poetas” 52). Aquí reside la máxima inversión que opera desde la ironía: no sería extraño, dice Pizarnik, que lo serio residiera en la risa, que la risa fuese grave, que la risa no fuese risa, que, en definitiva, la risa desmonte también su condición. En esta afirmación de Pizarnik explota toda la capacidad revulsiva de la ironía, que viene a decir justamente lo que no dice. Desde esta facultad de ir más allá



incluso de sí misma que conlleva lo irónico, el problema del humor se desplaza hacia un nuevo problema más abarcador: la risa.

La escritura de los textos que exploran una nueva poética a partir de 1968 está unida a la risa. En la carta que Pizarnik dirige a María Elena Arias López el 25 de mayo de 1970, la poeta declara que escribe para reírse: “aunque repruebo el texto de anoche, me reí 7 u 8 horas” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 113). En otra carta dirigida esta vez a Bordelois el 2 de febrero de 1970, Pizarnik vuelve a unir escritura y risa:

Acabo de escribir un cuentito en joda sobre La aventura de Titta Lugones la noche en que las meretrices vinieron del puerto a la boda de la hija del tintorero Miratita No Kagawa. Si dentro de 6 años me sigue haciendo reír como ríen las cantatrices en las óperas de Verdi, entonces te lo mando a Kioto (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 302).

La risa, unida esencialmente a la escritura soberana, refuerza, como lo hacen la fiesta, el juego, el humor y la ironía, la a-poeticidad de la poesía; vale decir, todas son formas de desarticular los límites de lo Mismo para conducir la escritura poética hacia su extremo de posibilidad que es su acabado imposible. A través de los juegos que la escritura soberana utiliza para derogar todo límite y mostrar siempre la sustracción propia de lo Otro, las palabras rondan el sin-sentido y la poesía se acerca a su nulidad. Esta desposesión es necesariamente derivada de la operación soberana, porque ésta busca ir al extremo de lo posible, ir al no saber poético, ir al no ser

ontológico. La risa, como la fiesta, el juego, el humor y la ironía, y por estar íntimamente ligada a una forma de escritura soberana, también trastoca, degrada, invierte, sustrae carácter al Mismo para transparentar lo evidente y mostrar lo Otro. Hasta aquí hemos visto que los juegos de palabras, las fiestas, el humor y la ironía respondían, en esta nueva rutina poética, a la búsqueda de una reconciliación de los opuestos, y que en este ejercicio se encontraban con un límite infranqueable, aquél sujeto a la condición trágica de la poesía. En todas estas tentativas por deslizar la poesía y el ser hacia lo Otro, la escritura soberana vuelve a la certidumbre de que, antes que soberana, la escritura es lenguaje. La condición trágica de lo poético siempre retorna como fondo de seriedad en las diversiones lúdicas de la escritura, torna poético lo a-poético, separa otra vez los dualismos, aleja el Absoluto. Veamos ahora si la risa puede ir más allá de este sustrato de seriedad que retorna, si puede de alguna manera ir más allá del extremo posible.

Volvamos a Bataille porque es él, sobre todo en *La experiencia interior* y en *Método de meditación*, quien nos permite atender a la risa desde el marco de la operación soberana<sup>143</sup>. La risa, dijimos, por estar asimilada a una escritura soberana que se define por dislocar la escritura poética, condensa en sí misma toda la fuerza del prefijo “trans-” y la libertad que funda la actitud soberana. Así como la risa convulsiona el cuerpo, también trastorna y viola el carácter discontinuo de lo Mismo, y en esta violencia que le es constitutiva, asume un inmenso poder de disociación de todo límite y de toda norma. La risa es irreverente y también es anárquica porque está

---

<sup>143</sup> En la tercera parte de *L'expérience intérieure*, Bataille comenta que la cuestión clave de lo que ocuparían sus reflexiones surgió por vía negativa, cuando leyó irritado y decepcionado *Le rire*, de Bergson, en 1920.

volcada a destituir cualquier certeza, a poner todo en tela de juicio, a rebajar lo establecido, a hurgar en las fisuras de la identidad de lo que nos es dado como real. La risa surge, dice Schopenhauer en "Teoría de la risa" (*El mundo como voluntad y representación* 658), de una disconformidad entre pensamiento y realidad, entre concepto y cosa; a diferencia de lo serio, que justamente es la conciencia de conformidad entre los conceptos y la realidad. Nietzsche sostiene que los dioses murieron de risa cuando entre ellos surgió uno que dijo ser el único: "¿No consiste precisamente la divinidad en que haya dioses y que, empero, no haya un Dios?" es la incongruencia que desata la risa de los dioses (*Así hablaba Zaratustra* 188). Quebrar, entonces, la correspondencia entre significado y significante en el nuevo signo lingüístico que usa Pizarnik a partir de 1968 es, de por sí, motivo suficiente para unir la escritura a la risa.

*"Le rire était révélation, ouvrait le fond des choses"* (Bataille, *L'expérience intérieure* 80).

La risa, como el deseo, dice Bataille, como la poesía, invierte la dirección del saber y de la vida: conduce de lo conocido a lo desconocido, del saber al no saber, del ser al no ser (Bataille, *L'expérience intérieure* 129 y ss.). Este desplazamiento proviene del fondo de la risa de Zaratustra, manifestación extrema del reír como irreverencia necesaria, la desposesión de todo tiempo, de toda historia, de todo ser y de todo saber, llegar a comprender que cada verdad y cada presencia está sujeta a, por lo menos, una risa. Con la risa o, más precisamente, *en* la risa, el ser y el saber se *dramatizan* (Bataille, *L'expérience intérieure* 22), salen de sí mismos, se desposeen, se desnudan y, en este despojamiento, el ser y el hacer se ponen en camino hacia el extremo de lo posible que se manifiesta como la ausencia de asideros (Bataille, *L'expérience intérieure* 23 y ss.). En Pizarnik, la risa juega siempre con este límite: en *Los*

*poseídos entre lilas*, Macho y Futerina ríen “hasta mearse”, ríen “hasta las lágrimas”, ríen hasta morir (OC 267); se ríen de sí mismos, se ríen de los otros, se ríen de lo serio y se ríen de la risa. La risa, entonces, refuta la mismidad de lo Mismo y la certeza del saber, lleva más allá, hacia el extremo posible de la operación soberana. Dicho esto en los términos en que venimos trabajando: cuando Pizarnik se sienta a escribir los textos inherentes a su nueva búsqueda poética, y afirma que se ríe mientras los escribe, se está riendo doblemente de su ser poeta y de su poesía. Pero, cuando la risa vuelve sobre sí misma con su lucidez irónica y sostiene, como lo hace Pizarnik en *Los poseídos entre lilas*, que “nada mas cómico que los deseos no realizados de los demás” (OC 267), la operación soberana se ríe de su presunción, se ríe de la presunción vidente del poeta y de la consideración de la poesía como forma válida de trascendencia. Esta es la poética de la risa: conseguir que la risa se ría de sí misma apoyándose en esta inversión irónica que parece serle constitutiva. La poética de la risa señala, entonces, una desnudez extrema ontológica y poética, la imposibilidad de ser de lo que es, la imposibilidad de hacer lo que se hace, en definitiva, la posibilidad de ser de la nulidad, de la ausencia.

La risa siempre indica una posibilidad de ir mas allá, incluso mas allá de sí misma, y ese más allá tiene estrecha relación con algo más poderoso que señala a los mecanismos transgresores de la escritura soberana el propio límite de su vanidad transgresora. Ese algo ante lo que el ser de la poeta y su hacer poético retroceden es la muerte. Cualquier intento de degradación, de anarquía, de irreverencia, cualquier juego de desposesión realizado por la poeta desde la poesía merma ante la carga de desnudez extrema que convoca la muerte. Reír desde la muerte es, entonces, la gran irrisión, porque desde allí la muerte, que es a su vez el gran Otro, indica que, para ir al

extremo de lo posible, para superar la condición trágica del hecho poético, es necesario desnudarse, *morir*, despojarse *absolutamente de todo*. En *La condesa sangrienta*, Pizarnik arriesga este vínculo entre muerte, desnudez y risa. En “Torturas clásicas” sugiere que la actividad propia de la Muerte es desposeer, desnudar a sus víctimas, lo mismo que hace la condesa Báthory con sus suplicadas al torturarlas. La muerte es, entonces, una “definición posible de la condesa Báthory” (OC 380). Pero hay algo más en este relato: mientras la condesa Báthory tortura, se ríe con espantosa risa (OC 379). Este gesto es significativo, porque en el libro de Valentine Penrose sobre el que Pizarnik trabaja (y muy estrechamente) para la escritura de su *Condesa sangrienta*, Báthory jamás ríe. Es Pizarnik quien entrelaza risa, desnudez y muerte para sugerir que la gran irrisión de la muerte deriva de su soberano poder de desposesión: ella es, sin duda, la expresión extrema de lo posible y ella es, por lo tanto, la única capaz de reír hasta la desposesión última que es ella misma porque, se pregunta Pizarnik, “¿cómo ha de morir la Muerte?” (OC 380).

Una poética de la risa se apoya en esta desposesión extrema. El intento de alcanzar la coincidencia de los opuestos, de transparentar la condición trágica del hecho poético, se encuentra con la burla en la risa de la risa porque, cuando la operación soberana se acerca al extremo más posible de lo posible que es la muerte, la risa comienza a reírse de la risa. “¡Oh! ¡Eso es la muerte!”, dice Nadja cuando el poeta gira incesante en torno al bosque sin poder entrar, sin poder “efectuar el tránsito del deseo a la realidad”, sin poder traspasar la condición trágica de la poesía (Pizarnik, “Relectura de *Nadja*” 16 y s.), porque es la muerte el punto extremo de esta posibilidad de trascendencia de la poesía o, mejor, de esta imposibilidad. La muerte es el signo evidente del “magnífico fracaso” que reside en el fondo del ejercicio de

conducir a la poesía y al ser más allá, ella establece el límite en lo ilimitado porque, como sostiene Pizarnik, la muerte no puede morir. Aquí se abre para la poeta el fondo de angustia de lo risible, porque lo que la risa dice cuando se ríe de sí misma es que, para alcanzar el Absoluto, poesía y ser deben alcanzar la ausencia.

## CAPÍTULO IV

### POÉTICA DEL CUERPO

Hemos visto hasta aquí que una “poética del instante” y una “poética de la risa” responden al ejercicio de Pizarnik por conducir la experiencia de la escritura poética al extremo de lo posible. Para ello, como medida inicial y básica, desordena la correspondencia significado/ significante en el signo lingüístico y trastoca así el sentido usual del lenguaje y la convención en las maneras de significación. Se torna necesario, en esta nueva gimnasia poética, trabajar sobre una palabra de acción inmediata y violenta, capaz de trascender y eludir la claridad significativa; en definitiva, quebrar el vínculo entre palabra y representación. En el capítulo II asimilamos este divorcio al Teatro del Absurdo y al carácter deslizante del instante, y en el III lo acercamos al concepto de soberanía de Bataille y a la capacidad desacralizante de la risa. Ahora vamos a extender el campo de referencia de Pizarnik en esta labor transgresora de los modos habituales de significación hasta Artaud y su propuesta teatral.

## I. METAFÍSICA EN ACTIVIDAD: LA MATERIALIDAD DE LA POESÍA

Antonin Artaud y sus reflexiones acerca del “teatro de la crueldad” han tenido una incidencia crucial en las especulaciones poéticas de Pizarnik, y muchas de sus ideas fueron trasladadas a su práctica de escritura a partir de 1968. Además de ciertas referencias explícitas a Artaud en su diario (lectura de *El teatro y su doble* en 1968), Pizarnik tradujo algunos de sus textos en 1968 y los años previos inmediatos<sup>144</sup>, y escribió un breve ensayo publicado por primera vez en *Sur*, “El verbo encarnado” (294: 1965). En este artículo, Pizarnik repasa el gran dilema de Artaud en su relación con el lenguaje. Para Pizarnik, toda la escritura de Artaud está insistentemente dirigida a la liberación del lenguaje con el doble propósito de, primero, comprender la íntima relación que existe entre palabra y pensamiento y, segundo, recomponer la condición *viva* del lenguaje. La clave de esta tarea está en el concepto acuñado por Artaud de “metafísica en actividad”, que Pizarnik traduce como el hecho de que el arte, y la cultura en general, consigan ser tan eficaces (curiosamente aquí no dice Pizarnik “necesarios”) como el aparato respiratorio (Pizarnik, “El verbo encarnado” 37). Sin embargo, no asimila este ejercicio de eficacia a otro concepto esencial en el pensamiento de Artaud como es el de “crueldad” entendido, justamente, como “rigor” y “necesidad” de una acción extrema dirigida a trascender y derrumbar las formas regulares del ser y de hacer<sup>145</sup>. Si

---

<sup>144</sup> Estas traducciones fueron publicadas por primera vez en 1971. Recientemente en Antonin Artaud, *Textos* (Barcelona: Plaza y Janés, 2000).

<sup>145</sup> “Tous ce qui agit est une cruauté. C’est sur cette idée d’action poussée à bout, et extreme que le théâtre doit se renouveler” (Artaud, *Le théâtre et son double* 132) [“Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro”. La



bien el artículo es sugerente, Pizarnik no entra a fondo en el dilatado campo de incidencias en lo poético que encierra el pensamiento de Artaud. No hay, en la bibliografía que acompaña esta nota, referencia más que a un prefacio a *Le théâtre et son double*, libro donde Artaud se detiene a reflexionar sobre el “teatro de la crueldad” y sobre una posible “metafísica en actividad”; y esto, sumado al hecho de que en 1968, es decir, tres años más tarde de la publicación de este artículo, Pizarnik deja constancia en su diario de la lectura (nada indica que se trate de una relectura) de este libro de Artaud, nos sugiere que no fue hasta 1968 que el pensamiento de Artaud comenzó a tener una incidencia activa en las consideraciones poéticas de Pizarnik. Esta posibilidad es refrendada poéticamente: el motivo del cuerpo es recurrente en la poesía de Pizarnik, pero sólo en *El infierno musical*, poemario que comienza a escribir ese mismo año, el cuerpo se define como la vía posible para una vivencia del hecho poético en consonancia con la noción de “metafísica en actividad” de Artaud cuando, en “El deseo de la palabra”, la poeta precisa su anhelo: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo” (OC 156). Veamos, entonces, con detalle cuáles son las implicaciones de la noción de “metafísica en actividad” de Artaud en la concepción poética de Pizarnik a partir de 1968.

El 15 de agosto de 1968, Pizarnik anota en su diario:

---

traducción al castellano de *Le théâtre et son double* es de Enrique Alonso y Francisco Abelenda en Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1980: 95]. Y, más adelante, en “Lettres sur la cruauté”, Artaud define de manera concisa el término: “Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue” (Artaud, *Le théâtre et son double* 158) [“Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta” en Artaud, *El teatro y su doble* 115).

EL TEATRO Y SU DOBLE. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata. Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de A. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible y visible (Pizarnik, *Semblanza* 289).

Tres días más tarde vuelve sobre esta observación:

Importante anotación del 15 de agosto. Se aproxima a lo que deseo escribir, si bien me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible.

...

La importancia del fragmento del 15 de agosto consiste en que nombra mi herida. Creo que mis lecturas debieran orientarse hacia eso *torcido* acerca de lo cual quiero escribir. Pero no quiero que el lenguaje con que hable de él lo sea también (Pizarnik, *Semblanza* 290).

Pizarnik encuentra en el pensamiento de Artaud sobre el teatro, por lo que se desprende de estas citas, un referente medular para su continuo ejercicio de abolición de la distancia que separa la realidad y la poesía. En efecto, Artaud y Pizarnik están íntimamente vinculados porque comparten el problema básico de la condición trágica del hecho poético: cómo anular la separación que existe entre teatro y vida en Artaud, entre poesía y vida en Pizarnik. Además, uno y otra apoyan sus reflexiones

sobre los modos de trascender los dualismos a través del lenguaje y, más concretamente, de la palabra.

En *Le théâtre et son double*, Artaud reflexiona sobre las consecuencias que han derivado de una poetización del teatro. Distingue entre el teatro occidental y el oriental, y coloca al segundo, en concreto al teatro balinés, como la forma modélica de teatralidad que el teatro occidental ha perdido y debe recuperar. El teatro occidental, denuncia Artaud, ha extraviado precisamente su condición de teatralidad, es decir, ha desalojado todo aquello que no se expresa mediante diálogos (Artaud, *Le théâtre et son double* 55), mediante palabras: “notre théâtre [. . .] vit sous la dictature exclusive de la parole” (Artaud, *Le théâtre et son double* 60)<sup>146</sup>. En contraposición, el teatro balinés es expresión de teatralidad porque deriva de una consideración física, gestual, material, y no verbal del teatro. Las reflexiones de Artaud están, entonces, orientadas a restituir, en lo que él denomina “teatro de la crueldad”, esta condición de teatralidad perdida por la regulación exclusiva del *logos*.

Como primera medida, Artaud propone practicar un desplazamiento dentro del signo: apoyar la autonomía de los significantes y relegar los significados para orientar así la práctica teatral hacia lo sensorial y sustituir un “teatro de las palabras”, dominado por el significado, por un “teatro en el espacio”, regulado por las formas que actúan dentro de un dominio que ya no pertenece exclusivamente, o estrictamente, al orden lingüístico. En el “Primer manifiesto” del Teatro de la Crueldad, Artaud define este deslizamiento desde una forma teatral a otra como la

---

<sup>146</sup> “nuestro teatro [. . .] vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra” (Artaud, *El teatro y su doble* 43).

necesidad de “rompre l’assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d’une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée” (Artaud, *Le théâtre et son double* 137 y s.)<sup>147</sup>.

La oposición entre estas dos formas de teatro es maniquea: el teatro de las palabras, por estar apoyado en el *logos*, es limitado, claro, ordenado, “gramático”, convencional; en contraste, el teatro que cobra sentido en el instante de realización y en su materialidad, es activo, ilimitado, caótico, anárquico. No obstante, en esta necesidad de trascender la palabra hay algo en lo que Artaud no transige, y es este punto el que nos interesa destacar: teatro y poesía están, para él, estrechamente enlazados porque en la poesía reside el “espíritu de anarquía profunda” que debe procurar el teatro, porque en la raíz de la poesía está el intenso cuestionamiento de las relaciones establecidas entre significado y forma, porque la poesía trabaja sobre ese retroceso que procura “recobrar” la primera palabra, aquella “a medio camino entre el gesto y el pensamiento”. “On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d’objet à objet et des formes avec leurs significations” (Artaud, *Le théâtre et son double* 64)<sup>148</sup>. Así, la transgresión de las normas de un teatro sujeto a la palabra supone necesariamente la transgresión de las normas de una poética regulada por el *logos*, la restitución de la capacidad anárquica del teatro conlleva el restablecimiento de la fuerza caótica primaria de toda poesía (Artaud, *Le théâtre et son double* 63); en definitiva, recobrar el lenguaje a medio camino entre un gesto primero y un pensamiento supone la teatralización de la poesía. La teatralización de la poesía debe romper la convención

---

<sup>147</sup> “romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud, *El teatro y su doble* 101).

<sup>148</sup> “Se comprende entonces que la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado” (Artaud, *El teatro y su doble* 46).

del signo que es la palabra, desandar el hábito de las normas gramaticales, hacer que el lenguaje exprese lo Otro y no lo que expresa comúnmente,

[. . .] c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est en fin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation* (Artaud, *Le théâtre et son double* 69)<sup>149</sup>.

Así, la teatralización de la poesía que, reflexivamente, implica una poetización del teatro, supone una primitivización de la palabra, la restitución arcaica de su etimología incierta, su “corporización”, conducirla no al significado sino al “ademán”, restituirla a la “fisisidad” de su mueca primaria, desaparecer, como dice Artaud, su aspecto lógico y discursivo en su aspecto físico y afectivo, desvanecer su historia para rehacer la vía que condujo a la creación del lenguaje a partir de un balbuceo gestual (ver “Lettres sur le langage” en *Le théâtre et son double*). La cuarta carta sobre el lenguaje fechada en 1933 es fundamental para precisar esta idea de corporización de la palabra poética:

---

<sup>149</sup> “[. . .] es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*” (Artaud, *El teatro y su doble* 49 y s.).

Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements [ . . . ] et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant; et à côté de cela [ . . . ] les objets se mettent eux-mêmes à parler (Artaud, *Le théâtre et son double* 187 y s.)<sup>150</sup>.

En definitiva, se trata de conducir la palabra hacia su condición previa, recomponer desde lo físico la dimensión meta-física del lenguaje activo, restarle carga y condición psicológica a las palabras para poder hacer metafísica con el lenguaje, para emplear el lenguaje de un modo nuevo, extraordinario, primario, capaz de expresar el drama esencial de toda creación, que no es sino “des précipitations de conflicts, des luttres indescriptibles de principes, prises sous cet angle vertigineux et glissant où toute vérité se perd en réalisant la fusion inextricable et unique de l'abstrait et du concret” (Artaud, *Le théâtre et son double* 79)<sup>151</sup>. En esto también el teatro tiene como horizonte a la poesía: “C'est que la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique et c'est même, dirai-je, sa portée métaphysique, son degré

---

<sup>150</sup> “Que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos [ . . . ] y he aquí que el lenguaje se restituye, revive, y, paralelamente [ . . . ] los objetos mismos se ponen a hablar” (Artaud, *El teatro y su doble* 135 y s.).

<sup>151</sup> “precipitaciones de conflictos, luchas indescriptibles de principios en esa perspectiva vertiginosa y resbaladiza donde toda verdad se pierde, mientras realiza la fusión inextricable y única de lo abstracto y lo concreto” (Artaud, *El teatro y su doble* 57).

d'efficacité métaphysique qui en fait tout le véritable prix" (Artaud, *Le théâtre et son double* 66)<sup>152</sup>. Recordemos que en "Cinco poetas jóvenes argentinos", Pizarnik afirma de forma idéntica la condición metafísica de toda poesía (31). El "grado de eficacia metafísica" es, entonces, la clave para reunir vida y teatro, vida y poesía, para transparentar, en definitiva, la condición trágica del hecho poético: atender al movimiento vital y primario de las palabras y no a su gramática, abolir el vínculo entre palabra y representación para reconocer el "ademán" primero de toda palabra donde vida y poesía, vida y teatro no son más que una única y misma cosa. Al destapar las formas de las palabras, al atender sus proyecciones sensibles y no sólo significantes, los opuestos caen en su separación: vida y teatro, dice Artaud, ya no reconocen discontinuidad porque no hay distancia entre lo real y lo imaginario, entre cosas y palabras, entre ideas y signos, entre cuerpo y espíritu; todo se dirige hacia ese instante incierto en donde la necesidad de precisión del pensamiento y la necesaria imprecisión del gesto se buscan permanentemente. Este es el fondo de una metafísica en actividad: "*c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits*" (Artaud, *Le théâtre et son double* 153)<sup>153</sup>, sólo a través de lo insistentemente desplazado a fuerza de dualismos estancos podemos restituir la totalidad<sup>154</sup>. Hay, sin duda, un sustrato mítico, sagrado, mágico en este intento.

Pizarnik transcribe el principio de una poesía sustentada en una metafísica en actividad en la fórmula "hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo". Esta es la

---

<sup>152</sup> "la verdadera poesía es metafísica, quiéraselo o no, y yo aún diría que su valor depende de su alcance metafísico, de su grado de eficacia metafísica" (Artaud, *El teatro y su doble* 47).

<sup>153</sup> "*sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu*" (Artaud, *El teatro y su doble* 112).

<sup>154</sup> No deja de ser muy significativo o, tal vez, inevitable, que Derrida dedicara dos estudios a Artaud en *La escritura y la diferencia*, "La palabra soplada" y "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación".

cláusula inicial de lo que proponemos en este capítulo como “poética del cuerpo”: el retroceso de la marca exclusiva del *logos* en la palabra poética y la consideración corporal de la poesía. Se trata de someter la poesía a la “crueldad”, que no supone su destrucción sino su sustracción de las formas regulares, gramaticales, de ser. Una poética del cuerpo vuelve sobre el costado primario, físico, material de las palabras que ha sido borrado por la fuerza del *logos*; elude la significación en búsqueda del gesto arcaico olvidado para llegar a su condición esencial, que es metafísica: “la verdadera poesía es siempre metafísica”, dice Pizarnik en “Cinco poetas jóvenes argentinos” (31). Para Pizarnik, como para Artaud, sólo por la metafísica la poesía puede ingresar a la búsqueda poética de la poesía, pero en esa búsqueda la metafísica debe sustraerse de su carga logocéntrica, debe ser meta-física, ser metafísica en actividad. Así, una poética del cuerpo señala el desplazamiento de la metafísica hacia lo Otro, y vuelca hacia esa dirección el ejercicio metafísico de la poesía. Entonces, mediante una acción inmediata sustentada en una poética del instante, en un continuo ejercicio de violencia y exceso regulado por una poética de la risa, y en una poética del cuerpo que procura restituir a la palabra su condición física, Pizarnik sustrae a la poesía del ámbito del *logos* y la arrima a la alteridad y a la diferencia, que es la forma del lenguaje, su materialidad, su sonoridad, su condición onomatopéyica primaria anterior a toda articulación y a toda repetición, anterior, en definitiva, a toda identidad fijada en el signo lingüístico. Más allá de la tergiversación de un lenguaje articulado basado en las conexiones sonoras de fondo onomatopéyico, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* el uso de onomatopeyas es explícito a través de numerosos “grr”, “pffffff”, “zás”, “bú, bú, bú”, “pif”, “paf”, etc.



Rota la distancia entre espectáculo y espectador en el teatro, rota la separación entre poeta y poesía, entre sujeto y objeto, entre significado y significante, la palabra deja de estar asimilada a la representación para apuntar una transgresión dentro de un espacio nuevo, abierto, caótico, *festivo*, donde el drama esencial que circunda la metafísica en actividad en Artaud, o la necesidad de hacer el cuerpo del poema con su cuerpo, en Pizarnik, señalan un éxodo y un retorno. Se trata de desandar lo aprendido, de ahuecar el lenguaje y con él el pensamiento, gestar una poética del cuerpo, encaminar el lenguaje a la fuerza orgánica, primaria, violenta del cuerpo. Esta asimilación del lenguaje a la fuerza vital del cuerpo es apuntalada, como veremos en lo que sigue, por un fuerte y constante sustrato sexual en textos como *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. La escritura poética asimilada al cuerpo abandona su sujeción al decoro y al tabú para enlazarse consustancialmente con lo erótico y lo obscuro.

Entonces, como Artaud en su propuesta teatral, Pizarnik rompe en su nueva búsqueda poética con la contención intelectual del lenguaje, asimila gramática y cuerpo, “corporiza” el poema para llevar la palabra a una instancia anterior a toda identidad, a toda discreción y articulación. *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no es sino la expresión de esta “crueldad” poética, de esta teatralización de la poesía, la puesta en escena poética de una metafísica en actividad por la que la poesía ya no dice lo Mismo sino lo Otro porque siempre convoca la novedad y el gesto primero de toda palabra. Leer la nueva búsqueda poética de Pizarnik a través de la propuesta teatral de Artaud nos permite comprender que la corporización de la poesía es el medio posible para quebrar la condición trágica de lo poético porque, desde la metafísica en actividad, ya no hay distinción entre idea y forma, concreto y abstracto,

materia y espíritu: la palabra dicha en el cuerpo del poema ya no distingue entre hacer y ser porque al decir hace y al hacer dice<sup>155</sup>. Dice Artaud al final de uno de los poemas traducidos por Pizarnik:

.....  
uno no representa,  
uno hace.  
El teatro es en realidad la  
génesis de la creación (Artaud, *Textos* 29).

Este pasaje del deseo a la realidad lo expresa también Pizarnik en “La palabra del deseo”, poema de *El infierno musical*: “¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar)” (OC 157). Una metafísica en actividad resuelve, entonces, la condición trágica de lo poético porque el decir poético se sostiene en el puente entre el gesto y el pensamiento, y este puente no permite sellar la distancia entre presencia y ausencia porque, en esta metafísica activa, hacer y decir se unen y se implican.

Recordemos, sin embargo, que al estudiar las poéticas del instante y de la risa vimos que, tal como lo expresa en “Relectura de *Nadja*”, para Pizarnik es necesario que esta concreción del deseo no suceda para que sí tenga lugar la escritura poética; sólo es posible hacer poesía en la tensión entre el anhelo de pasar más allá y la

---

<sup>155</sup> Es precisamente este reverso que habilita la dirección hacia lo Otro, es decir, que la palabra no sólo haga al decir sino que diga al hacer, lo que diferencia esta palabra surgida de una metafísica en actividad de la palabra intensamente denotativa dicha por la poeta en el jardín.

realización imposible de ese deseo. Paradójicamente, una teatralización de la poesía se dirige a resolver la fusión de los contrarios pero, a su vez, choca con el carácter “profundamente trágico” que encierra la escritura poética para Pizarnik. En efecto, el concepto de metafísica en actividad nos es sumamente útil para comprender cómo la corporización de la poesía puede transparentar la condición trágica de lo poético, pero no nos ayuda a entender cómo se establece la relación entre este cuerpo poético y el de la poeta. En este punto, entonces, se hace necesario dejar a Artaud y recuperar a Bataille. A través de Bataille y de su consideración de lo erótico vamos a analizar cómo se relacionan el cuerpo del poema y el de la poeta, y qué supone para la poeta y para la poesía el ejercicio de una poética del cuerpo. Tal vez por este camino podamos dilucidar la contradicción que aquí se presenta.

## II. LA GIMNASIA ERÓTICA: PRÁCTICA DE LA AUSENCIA

Reiteremos, pero ahora en forma integral, la cita que refiere lo que entendemos por una poética del cuerpo:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir (OC 156).

Antes de llegar a esta afirmación, Pizarnik considera el cuerpo en estrecha consonancia con la tensión semántica que recorre todo su sistema poético. Básicamente, las formas del cuerpo son dos:

1) el cuerpo contenido, “puro”, cerrado. Este cuerpo es evidencia del ser y del estar de la poeta (OC 138), expresión de lo Mismo porque es signo de identidad y de conocimiento poético. Hacer poesía desde este cuerpo es retornar al control y a las certezas poética y ontológica: “Volver a la memoria del cuerpo / [ . . . ] / he de comprender lo que dice mi voz” (OC 133). La única proyección de este cuerpo hacia lo Otro es amorosa, pero esta relación de alteridad repite, en realidad, la contención de lo Mismo: si el cuerpo de la poeta se proyecta hacia el cuerpo del amado, es en correspondencia especular. Así, en *Los trabajos y las noches*, la poeta dice al amado: “Del combate de las palabras ocúltame / y apaga el furor de mi cuerpo elemental” (OC 92).

2) el cuerpo “elemental”, violento, abierto. Este cuerpo está en continua proyección hacia lo otro en tanto Otro y, en este sentido, es un cuerpo que guarda estrecha relación con la muerte y sus formas (la noche, el soñar, las fiestas, el humor, etc.): “Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños [ . . . ] quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar” (OC 139); “El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo” (OC 140). En proyección hacia lo Otro, el cuerpo de la poeta pierde identidad y contención; la ausencia de límites supone una ausencia cada vez mayor de certeza y control ontológico y poético. Este cuerpo, que se mueve en la dimensión de lo Otro que es la muerte (ver “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”), se abre en otro cuerpo que ya no es el

del amado sino el del poema: la poeta se proyecta en el “cuerpo del poema” a través de una relación no amorosa, sino grotesca y erótica.

Es a partir de *Extracción de la piedra de la locura* que esta apertura del cuerpo de la poeta hacia el del poema comienza a tener lugar, y es en *El infierno musical*, a través del párrafo final citado de “El deseo de la palabra”, donde esta relación adquiere proyección poética y ontológica amplia en consonancia con una metafísica en actividad que habilita la posibilidad para una poética del cuerpo (“hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”). Creemos que los escritos posteriores a 1968 que venimos trabajando en esta segunda parte son la manifestación práctica de la poética que adelanta Pizarnik en *Extracción de la piedra de la locura* y que precisa en *El infierno musical*. También creemos que es en *Los poseídos entre lilas* y en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* donde la expresión del deseo que concentra “ojalá”, sumada a una necesaria vivencia extática de la poeta para poder hacer con su cuerpo el cuerpo del poema, reúnen toda la complicación que encierra este ejercicio poético y ontológico asimilado a una poética del cuerpo. Vamos, entonces, a dilucidar esta cuestión.

Partimos del supuesto de que una poética del cuerpo requiere del éxtasis de la poeta. ¿Qué es lo que esta afirmación encierra? En primer lugar, que la relación entre poeta y poema está pautada por la dirección hacia lo Otro, por la salida de sí hacia lo Otro. El éxtasis es, precisamente, la salida del Mismo hacia lo Otro, el abandono de sí Mismo, vale decir, el abandono de toda contención e identidad, de toda semejanza y límite. Éxtasis como desplazamiento del Mismo hacia la diferencia y la alteridad,

como pérdida de sí, “décorporer” dice Rimbaud en *Illuminations*. ¿Por qué, entonces, la necesidad del éxtasis de la poeta para poder hacer el cuerpo del poema con su cuerpo? El éxtasis pauta el deslizamiento del sí Mismo de la poeta hacia lo Otro que es el poema, y también la pérdida de la poeta en el poema; en definitiva, deroga la diferencia entre sujeto y objeto, entre poeta y poema. En “Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*”, Pizarnik considera al éxtasis como una de las dos direcciones posibles de la poesía moderna, y destaca la capacidad que concentra de unir los contrarios:

En la poesía moderna hay dos extremos: el todo es nada o el éxtasis  
(encuentro de la presencia: celebración, homenaje), boda del cielo y del  
infierno [...].  
La poesía de Octavio Paz pretende y llega a celebrar estas bodas, a  
establecer un puente entre los temibles contrarios. Mundo, presencia,  
ausencia y sueño-realidad... (197).

El éxtasis es la destrucción de todas las formas cerradas, de todos los valores establecidos, de todas las formas constituidas para pasar del estado discontinuo del ser a una continuidad que Pizarnik encuentra en la pérdida de sí dentro del cuerpo otro, nuevo, del poema. Así, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, por ser el espacio de escritura donde tiene lugar una poética del cuerpo, constituyen el cuerpo poético donde esta fusión o pérdida de lo Mismo en lo Otro tiene lugar, donde poeta y poesía se unen a través del impulso extático. Pero, ¿cómo es la dinámica de esa pérdida de la identidad en la diferencia? Dijimos más arriba que

una poética del cuerpo requiere de un abandono de toda certeza e historia lingüísticas para poder conducir las palabras hacia la expresión orgánica y violenta del gesto primario del cuerpo. Vimos que estos textos que Pizarnik comienza a concebir a partir de 1968 son la materia, el cuerpo donde este desplazamiento hacia una instancia poética primaria tiene lugar. Y dijimos también que esa asimilación del lenguaje poético a la fuerza vital del cuerpo está sostenido, en los textos que trabajamos, por un constante referente sexual. No se trata, creemos, de una mera superabundancia de motivos sexuales; estos textos están *vertebrados* en torno a lo sexual, su escritura, sustentada en una poética del cuerpo, está íntimamente imbricada con lo erótico y lo obsceno, y esta unión constituye la forma posible para un ejercicio poético regulado por la nostalgia de una continuidad, por el esfuerzo de transparentar la condición trágica del hecho poético. Hacer el cuerpo del poema con su cuerpo, perderse en el cuerpo del poema, unirse al poema no sólo demanda el éxtasis de la poeta, sino un éxtasis de naturaleza erótica.

Cristina Piña, en “La palabra obscena”, sostiene que *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, son textos que, a diferencia de la obra lírica de Pizarnik, convocan insistentemente lo excéntrico y lo prohibido. Esta apertura hacia lo desplazado en la obra lírica de Pizarnik, propia de estos textos, responde a una apertura de orden más abarcador que Piña ubica en la categoría de lo obsceno. En efecto, estos textos son, para Piña, excéntricos porque son obscenos (Piña, “La palabra obscena” 27). Piña entiende que, básicamente, lo

obsceno es “lo fuera de escena”<sup>156</sup> por lo que, al considerarlo como una categoría, se torna posible entrar en contacto con todo lo que lo real o “la vida cotidiana” desplaza, “expulsa” dice Piña, hacia un lugar fuera del centro. De ahí que lo obsceno cifre, etimológicamente, también “lo siniestro, lo fatal”, porque nos conecta “con ciertas zonas de nuestra experiencia profunda de lo real: el miedo, la sexualidad, la muerte” (Piña, “La palabra obscena” 24), porque nos indica la dirección “más allá”. Ese es, para Piña, el fondo de angustia que acompaña la vivencia de lo excéntrico a través de lo obsceno, y esa angustia recorre los textos “en prosa” de Pizarnik. En este orden de cosas, Piña entiende lo erótico -siguiendo a Freud-, como la “unión con lo otro que caracteriza el principio vital”, y a lo obsceno como la representación de lo erótico (Piña, “La palabra obscena” 25). ¿Por qué, entonces, no considerar que es lo erótico el eje estructurante de estos textos y lo obsceno la forma que asume este principio vertebrador? Nosotros proponemos un desplazamiento porque creemos que lo erótico funciona, frente a lo obsceno, como una categoría mucho más abarcadora y completa para explicar la apertura hacia lo Otro que propone Pizarnik a través de estos textos que estudiamos ahora. Retomamos, para ingresar al análisis de esta cuestión, el ensayo sobre el erotismo de Georges Bataille.

La acción esencial del erotismo es destruir al ser cerrado, es decir, derogar la existencia discontinua del ser. Se trata de una acción violenta, incluso de una

---

<sup>156</sup> Piña apoya esta definición de “lo obsceno” en dos citas que utiliza de epígrafes para su ensayo, la primera de D. H. Lawrence y la segunda de Carlos D. Pérez: “Obsceno. Nadie sabe qué significa. Supongamos que derivó de *obscena*: aquello que no puede representarse en la escena”, y “... lo obsceno concierne a lo irrepresentable, a aquello del sexo que sin captura pervive en un intolerable *fuera de escena*. Aunque de procedencia incierta, los parientes etimológicos de *obsceno* son *lo siniestro, lo fatal*”. Ya referimos en la introducción de nuestro trabajo, que la dificultad en este ensayo de Piña reside, justamente, en la imprecisión de la definición de “lo obsceno” que propone.



violación del ser a través de lo obsceno, entendido a este último como “le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l’individualité durable et affirmé” (Bataille, *L’Érotisme* 24)<sup>157</sup>. Es justamente el erotismo lo que pone el rasgo violento al éxtasis de la poeta en una poética del cuerpo. La violencia erótica reside en la disolución de las formas constantes de los seres; en una relación erótica, las entidades se pierden en la dirección del deseo, todo límite y rasgo se suprime en una fusión del sí mismo en el otro: “S’il le faut, je puis dire, dans l’érotisme: JE me perds” (Bataille, *L’Érotisme* 37)<sup>158</sup>. En *Van Gogh o el suicidado de la sociedad*, Artaud repasa también esta necesaria pérdida de control de sí para la vivencia erótica: “El hombre cuando no se contiene, es un animal erótico” (98). También la noción de “crueldad” que maneja Artaud en *El teatro y su doble* es muy cercana a la consideración de lo obsceno de Bataille.

Dentro de una poética del cuerpo, la relación erótica entre los cuerpos indica que la dirección hacia lo Otro demanda la pérdida del ser de la poeta en el ser del poema; de ahí que, a partir de 1968, Pizarnik afirme que sus poemas se escriben solos. El impulso extático que regula esta poética del cuerpo es, asimismo, índice de que la dirección del impulso erótico es, básicamente, única: es la poeta la que se pierde eróticamente en el poema, es ella quien se “descorpora” en el poema. Entonces, en el deseo de la poeta de hacer el cuerpo del poema con su cuerpo en consonancia con una relación de orden erótico, subyace el profundísimo anhelo de transparentar la condición trágica de lo poético a través de una fusión de los opuestos. Esta relación que une una poética del cuerpo sustentada en la metafísica en

---

<sup>157</sup> “la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera”. La traducción de *L’Érotisme* es de Antoni Vicens en Georges Bataille, *El Erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997) 22.

<sup>158</sup> “Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, YO me pierdo” (Bataille, *El Erotismo* 35).

actividad y en el impulso extático del erotismo con la gimnasia continua de intentar fusionar los contrarios y traspasar así el resto que siempre aparece en su imposibilidad, es reiterada en la entrevista realizada por Martha Moia a Pizarnik. Allí, el lazo entre una poética del cuerpo y el esfuerzo por superar la condición trágica de lo poético es clara. Moia interroga: “-Por último, te pregunto si alguna vez te formulaste la pregunta que se plantea Octavio Paz en el prólogo de *El arco y la lira*: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?” (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 251). A esto, Pizarnik responde con la cita del fragmento íntegro que mencionamos más arriba y que define lo que entendemos por una poética del cuerpo (“Ojalá pudiera vivir en éxtasis...” etc.). El erotismo, entonces, indica que el deseo manifiesto en una poética del cuerpo está dirigido a superar la nostalgia de un estado ontológico y poético continuo, donde lo Mismo y lo Otro, donde vida y poesía, donde poeta y poema abandonan su discontinuidad e ingresan en un orden total. La continua señal hacia lo Otro que supone la relación erótica pretende componer la fisura de lo único separado en lo doble. Así, la poeta abandona una relación de trabajo con el poema (la poeta ya no trabaja sobre el poema) e ingresa en un orden poético nuevo, abierto, donde los opuestos abandonan el orden de la discontinuidad, el orden cerrado de la identidad y de la contención de lo Mismo. Es, entonces, este *passage* de lo Mismo hacia lo abierto, lo ilimitado, lo continuo, lo que precisa la relación erótica que la poeta mantiene con el poema en el orden de una poética del cuerpo.

Ahora bien, si la relación erótica entre poema y poeta dice que la poeta se pierde en el cuerpo del poema, que el ser de la poeta se derrama en el ser del poema,

se torna necesario atender a la forma del cuerpo del poema porque ahí residen ahora los rasgos ontológicos de la poeta. A lo largo de los capítulos anteriores hemos trabajado sobre los rasgos de este cuerpo poético, y vimos que se trata de un cuerpo trastocado porque quiebra los lazos establecidos entre significado y significante dentro de los signos que lo conforman, y que ese desarreglo en el signo lingüístico está continuamente dirigido a alterar el orden estable de lo Mismo a través de una ejercicio de despojamiento de toda prohibición, de todo límite, de todo carácter. Vimos también que este cuerpo poético que Pizarnik concibe a partir de 1968 está siempre sujeto a la sustracción  $n-1$  de lo Otro, está siempre restando identidad y contención a lo que es, está continuamente siendo en el instante para ser siempre inacabado, está siempre siendo en dirección más allá. Desde una poética del cuerpo, el cuerpo poético (y con él, el de la poeta) es obsceno por ser excéntrico, por perturbar el estado de los cuerpos sujetos a una identidad fija, y es grotesco en su apertura hacia lo Otro, porque en esta pérdida continua de rasgo derivada del deslizamiento hacia la diferencia, el cuerpo poético es proteico, dinámico, incompleto, “monstruoso” en su sin-sentido, ni aislado ni cerrado sino continuamente abierto en su ser excéntrico y extático. Entonces, al hacer el cuerpo del poema con su cuerpo, la poeta sale de sí empujada por el éxtasis erótico hacia lo Otro que es el poema; a su vez, el poema, por ser obsceno y grotesco en su materialidad, en su corporeidad, está también en dirección hacia lo Otro que lo sustrae de sí, lo saca siempre fuera de sí, lo hace meta-físico. Aquí comienza la poética del cuerpo, tal como sucede con lo que denominamos poética del instante y poética de la risa, a recorrer el extremo de su posibilidad o, lo que resulta equivalente, empieza a circunvalar su imposibilidad porque justamente aquí se abre una nueva

dimensión en la poética del cuerpo donde poeta y poema se dirigen hacia un Otro diferente, también excéntrico, dentro de una nueva relación erótica más abarcadora y más extrema. ¿Hacia dónde, entonces, se proyectan extáticamente la poeta y el poema? ¿Qué es eso tan Otro que asegura el pasaje de lo discontinuo a lo continuo en lo que Bataille entiende como erotismo y que Pizarnik ensaya en una poética del cuerpo? En la nota sobre *La motocicleta* de Pieyre de Mandiargues, de 1969, Pizarnik dice: “En *La Motocicleta*, la muerte (imprevisto y azaroso ocultamiento) ilustra el significado absoluto del erotismo” (104). La muerte, entonces, como la práctica extrema del erotismo, como la excentricidad ulterior, como la máxima apertura, como la dirección extrema de una poética del cuerpo. Veamos si esto es efectivamente así.

Muerte y erotismo se unen de manera ejemplar en *La condesa sangrienta*, texto de 1966. Allí, la condesa Báthory, que es, recordemos, una de las formas posibles de la muerte, establece un vínculo intensamente erótico con sus suplicias a través de sus sacrificios:

Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo (en OC 379 y s.).

En *La condesa sangrienta*, la vivencia erótica de la muerte es tan intensa que, en este texto, Pizarnik consigue no sólo que la muerte ilustre el significado absoluto del erotismo, sino que el erotismo apuntale la carga significativa de la muerte.

Otros ejemplos refuerzan esta relación:

- 1) en *Los poseídos entre lilas* a través de los personajes de Macho y Futerina;
- 2) en “Solamente las noches”, poema de 1972, cuando la poeta afirma que “coger y morir no tienen adjetivos” (Pizarnik, *Poesía* 427)<sup>159</sup>;
- 3) en “Escrito en el crepúsculo”, también de 1972, donde Pizarnik apunta “- Me coge. Que parece morir. Que parezco agonizar” (Pizarnik, *Poesía* 437);
- 4) en “Sala de psicopatología”, texto de 1971: “-quiero que me estrangule un negro -dijo / -lo que querés es que te viole -dije” (Pizarnik, *Poesía* 411).

Sin embargo, más allá de estos ejemplos, la estrecha relación entre la muerte y el erotismo la encontramos en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, texto de *Extracción de la piedra de la locura*. Allí, recordemos, la poeta afirma que es la muerte el lugar donde los cuerpos poéticos nacen del cuerpo de la poeta, donde, en definitiva, es posible hacer el cuerpo del poema con su cuerpo. En la muerte, la unión erótica y grotesca del cuerpo de la poeta y el de la poesía procura quebrar la distancia entre realidad y poesía (“mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad”, OC 141), y este esfuerzo tiene lugar *en* la muerte. Es *en* la muerte donde el ser de la poeta y el ser del poema se proyectan hacia lo Otro, donde la relación erótica y grotesca que mantienen se pierde en una dimensión extática mayor que parece resolver la condición trágica de lo poético. Entonces, ¿cómo se comprende

---

<sup>159</sup> El término “coger”, en Argentina, es expresión popular para designar el acto sexual.

este vacío de sí Mismo en lo Otro, este éxtasis erótico dentro del marco de la muerte?

Volvamos a Bataille.

Dijimos que, en *El Erotismo*, Bataille define lo erótico como el pasaje del estado discontinuo de ser al de continuidad. En la relación erótica, el yo se pierde en el otro, se “desnuda” como acto emblemático de oposición a todo estado cerrado. Este paso de un estado a otro es violento; es más, necesita de esa violencia para arrancar al ser de su estado de discontinuidad, porque aquí el ser reside en su hábito, en su centro, en su comodidad. La expresión más violenta de ese pasaje es la muerte; por eso, dice Bataille, en el erotismo siempre hay un “halo de muerte”. Pero aquí la muerte se puede comprender de dos maneras:

1) el pasaje de un estado de ser a otro supone la muerte del ser en su estado anterior (y el nacimiento a un estado nuevo).

2) La muerte es el estado de continuidad.

Es esta segunda posibilidad la que nos interesa, porque aquí es donde la experiencia erótica de la muerte se vuelve extrema. En efecto, acercarse al estado de continuidad a través de una poética del cuerpo procurando traspasar la condición trágica de lo poético, es un ejercicio sujeto a la consideración de la muerte tanto de la poeta como del poema porque, recordemos, a través de una poética del cuerpo, poeta y poema se dirigen hacia lo Otro, se “descorporan”, salen fuera de sí, se hacen ausentes porque ninguno de los dos está ya en sí, porque están “muertos” para sí. De esta manera, en el erotismo, poeta y poesía se pierden en la dirección hacia la muerte,

que es el conducto hacia lo ilimitado, hacia la continuidad (Bataille, *L'Érotisme* 100), en definitiva, hacia la derogación de todos los dualismos, de todos los contrarios. La muerte suprime toda discontinuidad individual y obliga al ser de la poeta y al ser del poema a estar ausentes de sí, siempre excéntricos y extáticos en consonancia con los mecanismos eróticos que demandan la apertura. Esto es fundamental, porque viene a decir que la única posibilidad para una poética del cuerpo es que suceda *en* la muerte y en unión erótica con la muerte, porque demanda para ser de un deslizamiento de la poeta y del poema hacia la pérdida. El deseo de poder hacer el cuerpo del poema con su cuerpo, el deseo de poder unir vida y poesía recorre su realización imposible porque, en este ejercicio, poeta y poesía se disipan, van hacia la ausencia, *hacen* la ausencia en un éxtasis extremo. Así, una poética del cuerpo es el ejercicio de desposesión límite, tanto de la carga ontológica como poética de la poeta, de la poesía y del hecho poético, y es indicio de una realización en negativo porque al hacer poesía con su cuerpo, la poeta se deshace, deshace la poesía y el ejercicio poético. Reiteramos aquí unas palabras de Ives Bonnefoy que citan Bordelois y Pizarnik en “El poeta desinteresado”, y que en este punto se nos presentan en toda su intensa sugerencia:

Pero la poesía no debe describir simplemente la ausencia -sólo sería entonces un relato. Debe ejecutar un *acto* -el único acto valedero: desprender la presencia de la ausencia, hacer de lo irremediable y del límite nuestra verdadera reencarnación. Creo que la poesía es capaz o casi capaz de revelarnos el ser. Pero esto es lo contrario de una poesía de la plenitud, que es sólo una mentira, a causa del abismo en lo [sic] que existe (7).

Una poética del cuerpo, llevada al extremo de su posibilidad, es extasiarse en la muerte, desposeerse, desnudarse, ausentarse de sí en la muerte. Esta poética, regida por el impulso erótico de perderse en lo Otro que es, en su forma ulterior, lo ilimitado y lo continuo de la muerte, señala este esfuerzo que Pizarnik repasa a través de las palabras de Bonnefoy de ejecutar el acto de la ausencia. ¿Cómo superar, entonces, la condición trágica de lo poético? Una poética del cuerpo viene a decir que sólo es posible unir vida y poesía desde una negación, deshaciendo a la poesía, al poeta y al trabajo poético, estando en la ausencia, haciendo la ausencia, siendo la ausencia.



## CAPÍTULO V

### EL EJERCICIO EXTREMO DE LA POESÍA: POÉTICA DE LA DESNUDEZ Y MUERTE

Al llegar a este punto del análisis nos encontramos con la evidencia de que una poética de lo Otro, a través de sus prácticas efectivas en una poética del instante, en una poética de la risa y en una poética del cuerpo, nos deja en el umbral de la ausencia: ausencia de ejercicio poético, ausencia de poesía, ausencia de ser poeta. Reparar la fisura que marca la distancia entre los opuestos, intentar transparentar la condición trágica de lo poético, traspasar la imposibilidad que se manifiesta como única dirección posible para la poesía, se vislumbra en este momento como una negación del ser y del hacer de la poeta y de la poesía. Creemos que, en este punto de su búsqueda poética, Pizarnik se distancia del surrealismo y se acerca estrechamente, drásticamente, a los modos de búsqueda de una unión trascendente que ensaya la mística. En esta relación reside la clave de lectura del derrotero poético de Pizarnik que hemos propuesto en nuestro trabajo y que en este capítulo concluye. Vamos, entonces, a ingresar en ella.

## I. LA BÚSQUEDA DE LA DESNUDEZ: LA MÍSTICA Y PIZARNIK

En “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, Pizarnik retoma una noción esbozada en *Extracción de la piedra de la locura* para definir la función de la poesía y del poeta:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiera no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En ese sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, *curar* y, además, *reparar*. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 247).

Esta afirmación puede dividirse en dos premisas: la primera habla del hacer poético como una forma de paliar el temor; la segunda asocia el quehacer poético a la unión de los contrarios y a la posibilidad de traspasar la condición trágica que encierra lo poético. Hemos visto, en la primera parte de este trabajo, que el temor se define, en Pizarnik, básicamente por la pérdida de los atributos de lo Mismo. Recordemos brevemente, a través de sus diarios, el espectro de temores de Pizarnik: temor a perder la identidad (Pizarnik, *Semblanza* 244), temor a la desnudez (Pizarnik, *Semblanza* 247), temor a la locura y a la muerte (Pizarnik, *Semblanza* 265 y 287). ¿Cómo mitigar estos temores? Escribiendo, dice Pizarnik, para “afirmar una continuidad de mi ser, la existencia de un lenguaje y un pensamiento propios”

(Pizarnik, *Semblanza* 248). La escritura como práctica conjuradora de la pérdida en lo Otro, como la terapia de recomposición de una identidad ontológica y poética que siempre está sacudida por la posibilidad que mueve el temor; en definitiva, como el exorcismo de un insistente “terror a la muerte” (Pizarnik, *Semblanza* 287).

Los diarios de Pizarnik recogidos por Frank Graciano van desde fines de 1960 hasta el 18 de agosto de 1968, fecha en la que Pizarnik deja constancia del anhelo de escribir, como Artaud, “sobre la disonancia con la mayor belleza posible” (Pizarnik, *Semblanza* 290). “Disonancia” entendida como ausencia de rasgo único, como polémica del carácter, como distancia en la identidad, como fisura, como herida. A partir de 1968, por lo que hemos visto en la segunda parte de nuestro trabajo, la restauración de la herida, de la hendidura, conduce al quehacer poético no hacia la confluencia de lo Mismo sino hacia la “disonancia” de lo Otro; fusionar los opuestos, traspasar así la condición trágica de lo poético ya no demanda el desalojo de la diferencia y de la alteridad sino la dirección hacia ellos; ir, en definitiva, hacia la muerte movida por el deseo, no temer la pérdida de lo propio sino desear lo Otro. En esta afirmación de Pizarnik en la entrevista de Moia subyace, entonces, un imposible porque las proposiciones que la componen se anulan mutuamente: hacer de la poesía el medio para restaurar la herida de estar escindidos en los antónimos demanda no ahuyentar lo que se teme sino perder la identidad de su ser, desnudarse en la muerte, temor ulterior que contiene a todos los temores.

A partir de 1968, los textos de Pizarnik vuelven una y otra vez a asimilar el ejercicio poético a la pérdida de la identidad de la poeta en la muerte, y a la pérdida de la capacidad conjuradora y exorcizante de la poesía y del hacer poético. La escritura poética deja de estar asimilada al esfuerzo de hacer retroceder el temor a la

ausencia que impone la muerte. Por el contrario, la poeta escribe poesía para *preparar* su muerte: en 1969, Pizarnik sostiene que “cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo” (*Poesía* 360); en 1971 afirma “yo preparo mi muerte” (*Poesía* 359). Para atravesar el espejo en donde las opciones contrarias rebotan insistentemente en su reflejo, para ir más allá de las trampas y traspasar el temor a lo Otro en unión con el deseo, la poeta tiene que dirigir la búsqueda poética hacia la búsqueda de la desposesión: para llegar a la comunión con lo Otro es necesario perder toda identidad, todo carácter resguardado en el temor, y unir el temor al deseo de lo temido, realizar el deseo de muerte. Es, creemos, este principio básico de despojarse de la identidad y contención de lo Mismo para ir más allá de lo temido, para ir hacia lo Otro, lo que enlaza a Pizarnik con las experiencias místicas de trascendencia.

Pizarnik ha mostrado, no sólo a través de sus especulaciones poéticas, sino también en sus referentes de lectura, una fuerte atracción por las experiencias conducentes a una unión trascendente apoyadas en el abandono de toda identidad y de toda voluntad; a Bataille se suman, por ejemplo, Miguel de Molinos o Simone Weil. Graciela de Sola, en “Aproximaciones místicas de la nueva poesía argentina”, señala que el ejercicio poético de Pizarnik está guiado por la búsqueda de un tú absoluto. El fondo de la mística es precisamente este: una dirección de búsqueda trascendente que intenta unir lo individual del ser con la universalidad divina, fundir el alma con lo divino en una unidad vital. Cuando la unión ocurre, cuando el alma “se casa” con la trascendencia, se asienta la certeza de la presencia efectiva, *real*, de lo divino (Cilveti 31). Al unirse el alma con la divinidad a través de diversos medios, el

alma llega a tener conocimiento de la realidad divina. Dentro de estos modos de buscar la unión son necesarios, primero, desprenderse de lo sensible o material para así poder ver más allá de lo habitual; segundo, suspender todo proyecto, todo acto, toda voluntad del yo, humillarse ante la divinidad; tercero, ver más allá, ir siempre en dirección trascendente hacia lo divino. En definitiva, la experiencia mística requiere distraer la atención del ego sobre sí para poder trascender hacia lo otro divino y alcanzar la unión de todo en lo Uno (Hutinet 2). Del mismo modo, y de lo visto en esta segunda parte de nuestro trabajo, podemos decir que la experiencia poética de Pizarnik a partir de 1968 requiere del desorden de la norma y de la desposesión del ser poeta para poder dar a su ejercicio poético la dirección de una trascendencia *ailleurs* tendiente a resolver la unión de los contrarios y a traspasar el resto de imposibilidad que encierra toda poesía. Hasta aquí hemos visto, a través de la poética del instante, de la poética de la risa y de la poética del cuerpo, los modos de descomponer lo habitual y desposeer al ser poeta; los modos, en definitiva, de ensayar poéticamente la fusión de los opuestos. Sin embargo, no hemos analizado más que someramente las implicaciones que esta gimnasia de extrañamiento y desposesión tiene en el universo poético de Pizarnik. Vamos, para ingresar en esta cuestión, a repasar la noción de “desnudez” en dos textos consultados por Pizarnik: *Guía espiritual*, de Miguel de Molinos, cuyo título completo es *Guía espiritual que desembaraça al alma y la conduce por el interior para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz*, y *A la espera de Dios*, de Simone Weil.

Durante su estancia en París, donde, recordemos, comienza a interesarse por el pensamiento de Georges Bataille, Pizarnik escribe una carta muy significativa a Ana María Barrenechea. Allí dice:

Estoy trabajando como una mona. Mi trabajo consiste en des-aprender a ver -y en hacer o tratar de hacer poemas que también es aprender a ver. [. . .] Toda mi concepción del mundo se ha dado vuelta: me he quedado desnuda y carente de conceptos y preconceptos (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 95).

A su regreso a Buenos Aires en 1964, Pizarnik remite otra carta a Barrenechea donde hace referencia a la lectura de Miguel de Molinos:

Andá recordando, cara amiga, en dónde diablos puedo leer -quiero decir, releer- al místico “hereje” Miguel de Molinos -aunque fuere solamente la “Guía Espiritual” pues ando en obsesiones xxxxxxx pensando en la poesía y en el silencio (interno, natürlich) y me gustaría releer lo que cuenta Mickey Molinos al respecto (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 101).

La doctrina de Miguel de Molinos, conocida como “quietismo”, considera la contemplación (no una contemplación activa y adquirida, sino una pasiva e infusa) como única posibilidad extática de alcanzar la unión con el ser divino. Para alcanzar este estado de contemplación pasiva, el hombre debe, y esto es lo interesante, anular, “silenciar” dice Molinos, todo deseo y todo pensamiento, borrar las palabras que los dictan porque no es pensando a Dios ni hablando de él como se logra conocerlo,

sino amándole, perdiendo el alma en él. Para referir esta desposesión de todo deseo y de todo saber, Molinos, en *Guía espiritual*, habla de la “desnudez del alma”: la desnudez es el paso del estado de meditación (activo) al de contemplación (pasivo) (Molinos 72). Una y otra vez vuelve Molinos a referir y a completar el sentido de desnudez: la desnudez es “quitar el discurso” al alma, es “pobreza de espíritu”, es “vacío de todo apetito natural” (72); es abandonar la rebeldía de la voluntad propia (80), es “negación del amor propio” (196). El pensamiento de Molinos reitera la necesidad mística de abandonar el sí mismo en dirección a lo Otro, que es la divinidad, para fundirse con ella. Esta negación de sí mismo deriva desde el ser al saber y al hacer. En efecto, la desnudez requiere para ser del no ser, del no saber y del no hacer del ser: “hallarás una puerta para entrarte en la nada, conociendo que eres nada, que puedes nada, ni aún tener pensamiento” (116); y en el capítulo VII afirma: “Lo que tú has de hacer será no hacer nada por sola tu elección”, y “Oh qué grande será para tu alma estar en la oración las horas enteras, muda, resignada y humillada, sin hacer, sin saber ni querer entender nada” (103 y s.). La desnudez es “aniquilarse en todo y para todo a sí mismo” (198), es, en definitiva, estar muerto en los “sentidos y potencias”, porque “tanto cuanto estará muerta tu alma en sí misma, tanto más conocerá a Dios” (214). La desnudez, entonces, que es aniquilación del ser, del saber y del hacer del sí mismo, es morar en la muerte que es, en definitiva, habitar la nada porque “sólo en la nada reina el perfecto y verdadero dominio” (247 y s.), sólo en la nada se vuelve “al dichoso estado de la inocencia, que perdieron nuestros primeros padres” (249), sólo en la muerte que es la nada, el alma se place en los contrarios “agradándole igualmente la luz como las tinieblas” (251). El único acto propio del ser del hombre en este derrotero unitivo es el consentimiento de la aniquilación de sí

mismo, la supresión de sí, su muerte, su ingreso en la nada. La dirección efectiva hacia lo Otro demanda de la “verdadera y perfecta aniquilación” (244) del ser en sí mismo, porque llegar a lo Otro es morir en uno.

Pasemos ahora brevemente a Simone Weil. Por testimonio de Ivonne Bordelois sabemos que ella y Pizarnik leyeron cuidadosamente *A la espera de Dios*: “Con Alejandra solíamos leer y comentar su libro *Espera de Dios* [. . .]; en particular nos fascinaba el extraordinario capítulo dedicado a la atención” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 290). Repasemos esta consideración de “la atención” en Weil.

En “Reflexiones sobre el buen uso de los estudios escolares como medio de cultivar el amor a Dios”, Weil asimila la atención a un vacío de pensamiento: “La atención consiste en suspender el pensamiento, en dejarlo disponible, vacío y penetrable al objeto” (Weil, *A la espera de Dios* 70). La oración, la comunicación con la divinidad, dice Weil, es atención. Así, *l’attendre de Dieu* requiere de *l’attente de Dieu*, esperar en la suspensión de todo acto, de todo proyecto, también de todo deseo porque el mayor deseo es, justamente, “perder toda voluntad y todo ser propio” (35) en la atención de lo Otro. En términos de escritura, la atención supone, para Weil, perder el sí mismo del poeta en la escritura misma, desnudar toda voluntad de hacer en la escritura: “hay una manera de esperar, cuando se escribe, a que la palabra justa venga por sí misma a colocarse bajo la pluma” (71). Hemos visto que la escritura de Pizarnik a partir de 1968 comienza a estar regulada por este principio. La escritura, entonces, repite el mismo esquema que “la espera de Dios”: para alcanzar lo Otro es necesario el vaciamiento de todo saber y de todo hacer que es, en primer término, desnudez, vaciamiento del ser en sí mismo, negación de sí mismo en la atención:



“Vacarse de la falsa divinidad, negarse a sí mismo, renunciar a ser en la imaginación el centro del mundo” (99). En este gesto reside, para Weil, la libertad humana: “el derecho a negarlo todo, y ninguna pretensión de dominio” (47), el derecho a desnudarse en todo, a morir en todo. En *La gravedad y la gracia*, dice Weil: “Nada poseemos en el mundo [. . .], salvo el poder de decir yo. Eso es lo que hay que entregar a Dios, o sea destruir. No hay en absoluto ningún otro acto libre que nos esté permitido, salvo el de la destrucción del yo” (Weil, *La gravedad y la gracia* 75); destruir, *aniquilar* la identidad, la contención del Mismo en lo Otro, morir en lo Otro como acto esencial y libre de unión. La atención, entonces, no es sino la desaparición o muerte del sí mismo, borrarse, desaparecer el ser y con él su capacidad de saber y de hacer, para estar en disponibilidad contemplativa de *atender* a Dios, para estar en condiciones de *esperar* la venida de lo Otro. La atención es la suspensión necesaria del ser, del saber y del hacer para abandonar la “gravedad” de teñir al mundo y a Dios con el conocimiento propio, y dejarse así invadir por la “gracia” de lo Otro. “Amar la verdad significa soportar el vacío y, por consiguiente, aceptar la muerte. La verdad se halla del lado de la muerte” (Weil, *La gravedad y la gracia* 62), la verdad no reside en la presencia, en la identidad y en la verdad del ser en sí mismo, sino en el desapego, en la destrucción, en la “descreación” del sí mismo en lo Otro. Neutralizar el ser en sí mismo por medio de la atención, y con él su capacidad de saber y de hacer, es la renuncia necesaria para el conocimiento de lo Otro, para la unión con lo Otro.

A partir de 1968, la búsqueda poética de Pizarnik sigue, en la base, el dictado de estas experiencias de trascendencia. Volvemos a reiterar que esta búsqueda en dirección hacia lo Otro, esta poética de lo Otro que ensaya Pizarnik a partir de 1968,

no es, a nuestro criterio, el trazo fatal de una incapacidad poética, ni el abandono en el descontrol y en la desesperación, sino un ejercicio de indagación conciente y procurado en torno a lo esencial de su ser y de su hacer poéticos. *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* o *Los poseídos entre lilas* son, dijimos, textos concebidos para ensayar los modos de conducir al ser de la poeta, y con ella a su poesía y a su ejercicio poético, hacia lo inhabitual y hacia la pérdida del sí mismo en lo Otro, alteridad y diferencia que tiene a la muerte como dirección y guía. Pero, más allá de estos dos ejemplos puntuales, son numerosos los textos escritos entre 1968 y 1972 que repiten esta asimilación del ejercicio poético a la intromisión en el ámbito temido de la muerte, que es desnudez del ser de la poeta, de su saber y de su hacer. Algunos ejemplos significativos: “En realidad no escribo: abro brecha para que hasta mí llegue, al crepúsculo, el mensaje de un muerto” (Pizarnik, *Poesía* 361); “me he empavorecido, me he engrisado, / me he atardecido, / mi lengua no sabe” (Pizarnik, *Poesía* 375); “Desapareció tras su propia desaparición” (OC 232); “frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento” (OC 248); “-Cuando hablas no se entiende nada” (Pizarnik, *Poesía* 437); “Y nada será tuyo salvo un ir hacia donde no hay dónde” (Pizarnik, *Poesía* 449).

Pizarnik ensaya, en los escritos a partir de 1968, las maneras de morir, de desnudarse, de desprenderse de sí en lo Otro como vía de trascendencia, no hacia lo divino como sucede con la mística, sino hacia una instancia unitiva que ponga solución al denso contrapunto de contrarios en que su ontología y su poesía se debaten, una forma de traspasar el rebote especular que pone la dinámica reflexiva o dialógica en su poética. Proponemos llamar “poética de la desnudez” a este ejercicio

de despojamiento de todo ser, de todo saber y de todo hacer poéticos como vía unitiva en dirección hacia la *transparencia* de la alteridad ulterior de la muerte.

Ejercitar la desnudez de su ser poeta al unir su saber y su hacer poéticos a la alteridad de la muerte como emblema de desposesión última, es ensayar hasta el extremo la indagación que, para Pizarnik, debe acometer todo “poeta moderno” y que apuntamos al comenzar nuestro trabajo: allí vimos que Hölderlin era, para Pizarnik, el primer poeta moderno porque hacía del ejercicio poético la búsqueda de la poesía, porque su poesía poetizaba la propia esencia de la poesía. Esta afirmación se completa con otra de 1965: en “Cinco poetas jóvenes argentinos”, Pizarnik sostiene que el poeta debe encontrar el objeto de su poesía para evitar que la poesía sea un mero simulacro:

Con inteligencia, astucia, artificio e ingenio, podemos simular todo lo que deseemos, salvo cierto encuentro que, si no se produce auténtica y verdaderamente, hasta un niño será capaz de describir su condición de simulacro. Me refiero al encuentro entre un poeta y el objeto de su poema. El dueño de las técnicas más sabias no sabría simular, impunemente, este encuentro soberano (31).

Esta búsqueda en torno a la esencialidad de la poesía y en torno a la sinceridad que la búsqueda demanda es lo que ensaya Pizarnik a lo largo de todo su trabajo poético y siempre, aunque intente resolver la tensión, lo hace guiada por dos principios, uno regido por el resguardo de su identidad y la seguridad de su ser, de su saber y de su hacer poéticos, y otro mucho más extremo y por lo mismo mucho más

impreciso, regido por el riesgo de jugar su identidad y perder la seguridad de su ser, de su saber y de su hacer poéticos en la alteridad y la diferencia. La primera opción de búsqueda une la poesía y el poetizar a la vida, a la presencia y a la certidumbre; la segunda los asimila a la muerte, a la ausencia y a la incertidumbre. Y es esta segunda opción la que acerca la indagación poética de Pizarnik en torno a la esencialidad de la poesía (y de *su* poesía) al ejercicio de desnudez del sí mismo en continua dirección trascendente hacia el más allá de lo Otro que define la búsqueda unitiva mística.

Hemos dicho en numerosas ocasiones que este cambio de una poética de lo Mismo a una poética de lo Otro en la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik surge en *Extracción de la piedra de la locura*, porque allí la poeta desestabiliza sus certezas y comienza a delimitar el ámbito de la poesía en la muerte, que es, en su universo semántico, el emblema más poderoso de alteridad y diferencia. A partir de este momento, los textos escritos por Pizarnik se internan cada vez con mayor violencia en esta dirección poética asimilada a la desnudez mística que demanda su búsqueda “moderna” de la esencialidad de la poesía. Esta nueva dirección en la indagación poética es radical a partir de 1968, y esta radicalidad está dada justamente por la intromisión en “lo temido” que es para Pizarnik, recordemos, temor a la pérdida de la identidad, a la desnudez, a la locura y a la muerte. En la correspondencia con Bordelois, la poeta precisa este giro desde el alejamiento a el deseo de lo temido: en 1968 afirma que ensaya trabajar el poema sin la necesaria confrontación con la locura y la muerte (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 262); en 1969 habla de una “fuga de fronteras” (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 290), y en 1972 confirma que su escritura está regida por la “negación de los rasgos alejandrinos” (Bordelois,

*Correspondencia Pizarnik* 306). La inversión en la indagación poética requiere, esencialmente, la pérdida del ser poeta y de la poesía en lo Otro, abandonarse y caer en la desnudez, desear la desnudez. “Desnudar es propio de la Muerte”, afirma Pizarnik en *La condesa sangrienta* (OC 379), y en este axioma define el acto esencial de una poética regida por el principio de desnudarse en lo temido, que es, ante todo, la alteridad y la diferencia que convida la muerte. Dirigir la búsqueda poética hacia la muerte, atender la muerte, escribir bajo las reglas de una poética de la desnudez, es ausentarse de sí en la muerte, es desnudarse de todo ser, de todo saber y de todo hacer. La experiencia poética extrema que habilita una poética de lo Otro en dirección hacia la muerte acusa la desposesión de todo conocimiento poético, de todo fundamento poético, de toda ganancia, de todo saber hacer, de todo hacer, de todo ser: “Ya no sé hablar [. . .] Ya no sé hablar. Ya no puedo hablar [. . .] Y es otra vez la muerte. Se cierne sobre mí, es mi único horizonte” (Pizarnik, *Poesía* 435). Para Pizarnik, una poética de lo Otro tendiente a recomponer, a través del ejercicio poético, un orden absoluto perdido, exige ejecutar una poética de la desnudez; y una poética de la desnudez supone, en Pizarnik, dirigir la poesía hacia el extremo de su posibilidad, ejercicio regido por la dirección trascendente que cifra el deseo de muerte. Esta gimnasia trascendente ligada al movimiento de desear la muerte, une estrechamente a Pizarnik con la “desnudez”, con la “atención” místicas. El deseo de muerte es, para la mística, el vacío de sí mismo, desnudarse en el conocimiento y en el ejercicio, huir, en definitiva, de todo deseo salvo el “de la verdadera y perfecta aniquilación”, el deseo de “perder toda voluntad y todo ser propio”. Afirmación tautológica, soberana, porque la muerte sólo desea la muerte. La tautología se repite

en Pizarnik porque una poética de la desnudez es, para la poeta, una poética sujeta al deseo de muerte: ejercitar la búsqueda de la ausencia de ser, de saber y de hacer.

## II. REALIZACIÓN DE LA AUSENCIA: LA MUERTE COMO POSIBILIDAD

Dijimos que en la muerte, todo señala lo Otro porque la muerte *es* lo Otro. Y dijimos también que, a partir de 1968, Pizarnik trabaja su poesía en dirección hacia la alteridad y la diferencia de lo Otro. Para ello trastoca el orden estable de lo Mismo a través de un ejercicio de desposesión poética y ontológica regido por lo Otro. La dirección de esta búsqueda está continuamente dirigida por el deseo de ir más allá, más allá incluso de su realización efectiva. Esta dinámica del ejercicio poético está íntimamente ligada en su rutina al trabajo de trascendencia mística, pero no hacia la instancia unitiva de lo divino, sino hacia la resta constitutiva de la muerte. La poética de la desnudez que exige la muerte, unida al constante deseo de ir más allá hacia lo temido parece, en realidad, abrir una brecha inversa en el anhelo de conocer lo divino que trabaja la mística. En busca de la unión de los opuestos regulada por la desnudez que demanda la muerte, la poeta procura no ser, no saber y no hacer; es decir, sólo puede Pizarnik transparentar lo real, ir más allá, poetizando y siendo a n-1. No obstante, sabemos que Pizarnik practica una poética de la desnudez *porque la ejecuta poéticamente*, porque escribe poesía. Esta afirmación no es una obviedad<sup>160</sup>, ya que en

---

<sup>160</sup> De hecho, las lecturas de la obra de Pizarnik que se configuran en torno a la muerte real de la poeta obliteran este acontecimiento.

esta cuestión se afianza el extremo al que puede llegar esta poética, aquí se encuentra con su posibilidad y con su imposibilidad. ¿Qué giro toma, entonces, una poética de la desnudez en el marco de la imposibilidad de su realización total? Vamos a introducirnos aquí en una nueva lectura que, creemos, dicta las pautas fundamentales de esta búsqueda que acomete Pizarnik desde el ejercicio extremo de la desnudez y en el horizonte de su imposibilidad. Nos referimos a *L'expérience intérieure*, de Georges Bataille.

Al analizar lo que denominamos “poética de la risa”, nos detuvimos brevemente en la noción de “experiencia interior” de Bataille para ingresar, desde allí, a su consideración de la soberanía. La experiencia interior era, recordemos, una operación soberana porque estaba dirigida a alcanzar el extremo de su posibilidad. Como en el caso de la mística, esta dirección trascendente dada por el extremo de lo posible, se apoya en el principio de “no saber, en la “voluntad de despojamiento” pero, veremos, lo hace con incidencias opuestas. ¿Por qué pudo Pizarnik interesarse en el pensamiento de Bataille? Porque, como en el caso de Artaud, “ nombra su herida fundamental”: Bataille procura, en sus reflexiones, ir más allá de todo discurso *pero desde el discurso*; procura mostrar la inadecuación de toda palabra *pero desde las palabras* y, en este intento, recorre en su punto extremo la posibilidad e imposibilidad de su intento. Como Pizarnik, Bataille es un disconforme esencial con su escritura porque repasa a fondo las condiciones del “magnífico fracaso” de su ejercicio.

¿Cuál es el objeto de la experiencia interior? ¿qué es lo que se busca en la vivencia de la experiencia interior? En *El culpable* dice Bataille: “más que la verdad, es

el miedo lo que quiero y busco: el que abre un deslizamiento vertiginoso, el que alcanza lo ilimitado posible del pensamiento [. . .] el miedo a NADA” (14); y más adelante asimila el objeto de su deseo a la búsqueda del éxito del fracaso (118). En *La experiencia interior* precisa la condición y dirección de su búsqueda: “J’appelle expérience un voyage au bout du possible de l’homme” (*L’expérience intérieure* 19)<sup>161</sup>. Se trata, entonces, de una búsqueda signada por el punto de no reserva y de no retorno en la dirección marcada por el deseo de lo temido que, de momento, Bataille asocia a la “NADA”<sup>162</sup>:

[. . .] todo el movimiento de mi pensamiento se opone a su pretensión, la reduce a NADA. En el instante en que esa NADA deviene su objeto, el movimiento quiere incluso detenerse, dejar de ser, dejando en su lugar lo incognoscible del instante. Por supuesto, confieso que al mismo tiempo valorizo esta NADA, pero al valorizarla no hago de ella NADA. Es cierto que le confiero, con una innegable solemnidad (pero tan profundamente cómica), la prerrogativa *soberana*. Pero *soberano*, ¿será eso que la masa imagina? ¿*Soberano?*, usted y yo lo somos. Con una condición, olvidar, olvidar *todo*... Hablar de NADA no es, en el fondo, más que negar la servidumbre, reducirla a lo que es (lo útil), no es en definitiva más que negar el valor práctico del pensamiento, reducirlo, más allá de lo útil, a la

---

<sup>161</sup> “Llamo experiencia a un vieja hasta el límite de lo posible para el hombre” (Bataille, *La experiencia interior* 17).

<sup>162</sup> La palabra “NADA” designa, en el pensamiento de Bataille, a *rien* y no a *néant*. “No hace falta decir que esa NADA [RIEN] tiene poco que ver con la *nada* [*néant*]. La *nada* [*néant*] es considerada por la metafísica. La NADA [RIEN] de la que hablo se da en la experiencia, sólo es considerada en la medida en que la experiencia la implica” (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 75). Conservaremos la grafía para preservar esta diferencia.



insignificancia, a la honesta simplicidad del fallo, de lo que muere y desfallece (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 75).

Para comenzar esta búsqueda de lo incognoscible, para desnudarnos totalmente en dirección hacia lo desconocido (*L'expérience intérieure* 17), es necesario negar -"sans tricher", sin hacer trampas, dice Bataille- todo valor que cerque, que limite lo posible:

Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est negation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la valeur et l'autorité (Bataille, *L'expérience intérieure* 19)<sup>163</sup>.

Para alcanzar este punto de no reserva que demanda la experiencia interior, Bataille recupera los modos de desposesión de la mística: es necesario "dramatizar", sacar fuera de sí la existencia en general y el ser en particular (*L'expérience intérieure* 22), extasiando lo conocido en el no-saber y conduciendo el sentido al sin-sentido (*L'expérience intérieure* 15). Es, además, necesario preservar en todo momento la honestidad, la sinceridad, la integridad en la búsqueda del punto extremo de lo posible. "No hacer trampas" es la regla de la experiencia interior, porque es el único valor que impide la conformidad, el retroceso en la dirección sin retorno.

---

<sup>163</sup> "Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible. Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y la autoridad" (Bataille, *La experiencia interior* 17).

Recordemos que este mismo valor preserva, para Pizarnik, el encuentro de la poesía con su objeto. Sin embargo, a diferencia de la mística, Bataille adelanta que la experiencia interior no conduce a ninguna parte ni revela nada (*L'expérience intérieure* 16) porque, si bien alcanza la unión de sujeto y objeto, lo hace fusionando el no saber a lo desconocido: "L'expérience atteint pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu" (*L'expérience intérieure* 21)<sup>164</sup>. Aquí comienza a abrirse la carga negativa de esta búsqueda que acomete Bataille en relación a la mística ortodoxa, inversión que se afianza en los modos que ensaya para unir el no saber a lo desconocido y que refieren, precisamente, las maneras que experimenta Pizarnik en su búsqueda poética *ailleurs* a partir de 1968 y que analizamos en una poética del instante, en una poética de la risa y en una poética del cuerpo. ¿Cómo, entonces, conducir la experiencia interior a la fusión del no saber y de lo desconocido? Primero, no por la humildad del ser y del saber, como en la mística, sino por el ejercicio pleno de la soberanía que Bataille define como "el reino milagroso del no-saber" (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 68):

El pensamiento que se detiene ante lo que es soberano prosigue  
legítimamente sus operaciones hasta el punto en que su objeto se resuelve  
en NADA, porque, dejando de ser útil o subordinado, se hace *soberano*  
dejando de ser (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 71).

La inversión que opera en la búsqueda de Bataille en relación a la búsqueda mística es que, desde la soberanía, él no espera al fin saber, sino no saber, dejar que la

---

<sup>164</sup> "La experiencia alcanza finalmente la fusión del objeto y el sujeto, siendo, en cuanto sujeto, no saber y, en cuanto objeto, lo desconocido" (Bataille, *La experiencia interior* 19).

búsqueda se resuelva en NADA (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 74). El pensamiento y el ser, sujetos a algún proyecto o utilidad, dejan de ser soberanos: sólo el no saber que se resuelve en NADA lo es<sup>165</sup>. El no saber soberano tiene evidentes consecuencias en el ser en sí mismo y en el hacer: al abolir el proyecto se trunca “la proyección de sí en el tiempo futuro que, siendo en efecto de la posición de sí como una cosa, es al mismo tiempo la condición de la individualización consciente” (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 82), y se quiebra el sentido de “conocer” que es “saber hacer” (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 89). Ejercer la soberanía a través del no saber conlleva la pérdida de sí y el cese del hacer.

Segundo, Bataille une el no saber a lo desconocido por un despojamiento basado no en la ascesis sino en el exceso: “*Mon principe contre l'ascèse est que l'extrême est accessible par excès, no par défaut*” (*L'expérience intérieure* 34)<sup>166</sup>. Para perderse por entero, dice Bataille, es necesario el movimiento de la bacanal (*L'expérience intérieure* 35); la experiencia interior exige seguir la vía ardua, no la del hombre mutilado (el asceta) sino la del hombre completo (*L'expérience intérieure* 36).

Soberanía y exceso confluyen en el erotismo, en la risa, en el deseo, en la fiesta, en el juego, en la embriaguez, también en la poesía, todas formas de pasar de lo conocido a lo desconocido, todas prácticas dirigidas a romper la exigencia de la pregunta “pourquoi faut-il qu'il y ait ce que je sais?” (*L'expérience intérieure* 128)<sup>167</sup>. Todas estas formas de *passage* a lo desconocido, que es lo ilimitado de la NADA, eluden

---

<sup>165</sup> Bataille advierte que la experiencia interior es proyecto, “se quiera lo que se quiera [. . .]. Lo es, puesto que el hombre lo es por entero por el lenguaje, el cual por esencia [. . .] es proyecto. Pero el proyecto no es en este caso el de salvación positiva, sino el negativo de abolir el poder de las palabras y, por tanto, del proyecto” (*La experiencia interior* 33).

<sup>166</sup> “*Mi principio contra la ascética es que el punto extremo es accesible por exceso, no por defecto*” (Bataille, *La experiencia interior* 32)

<sup>167</sup> “¿por qué es preciso que haya lo que yo sé?” (Bataille, *La experiencia interior* 117).

todo proyecto y toda utilidad, todas señalan las maneras de trascender la clausura del *ipse*, todas son prácticas sacrificiales del sí mismo, todas, en definitiva, son conductas soberanas (Bataille, “Método de meditación” en *La experiencia interior* 194) porque no temen la continuidad del ser que abre la muerte. La muerte es el punto de no reserva y de no retorno, es lo ilimitado, lo desconocido que es NADA: “mourir et sortir des limites sont d’ailleurs une même chose” (*L’Érotisme* 155)<sup>168</sup>. La muerte es el objeto de la sinceridad de la búsqueda, es el extremo que demanda la experiencia interior porque no temer la muerte, desecharla incluso, es la expresión de soberanía. El soberano es el que no tiene miedo de morir, el que juega la “operación soberana” de no saber, de no hacer y de no ser en la muerte sin reserva, con integridad de fondo, hacia el punto extremo de lo posible.

Dijimos que una poética de la desnudez, en Pizarnik, es una poética de la muerte porque está asimilada al abandono de toda identidad, de todo conocimiento y de toda voluntad. Sin embargo, esta resta constitutiva que regula una poética de lo Otro se realizaba poéticamente, y dijimos que esta afirmación era importante porque marcaba el lindero de lo posible y de lo imposible en la realización de esta poética en dirección más allá. Repasemos primero, asimilando la búsqueda de la ausencia en Pizarnik a la experiencia interior de Bataille, las consecuencias extremas de su posibilidad para ver luego las de su imposibilidad.

Es notoria, por lo visto en esta segunda parte de nuestro trabajo, la cercanía del ejercicio poético de Pizarnik a partir de 1968 y las reflexiones de Bataille: ambas

---

<sup>168</sup> “Morir y salir de los límites son por lo demás una única cosa” (Bataille, *El Erotismo* 146).

siguen el camino invertido de abandonar toda certeza para intentar, desde este desarreglo de la norma y desde la desposesión de todo conocimiento de ser y hacer a través del exceso y de la violencia, alcanzar el extremo posible de la transparencia más allá, hacia lo desconocido en Bataille, hacia lo Otro en Pizarnik, ambas expresiones de la muerte. El objeto de esta experiencia en dirección hacia la muerte es, en ambos casos, “reparar la herida” por la que el ser está densamente atrapado en un estado discontinuo, unir los contrarios, alcanzar el “hombre completo”. ¿Cuál es, entonces, sumando ahora a la desposesión mística la experiencia interior de Bataille, el sentido de desnudez en la poética de Pizarnik considerada en el extremo de su posibilidad?

La desnudez es la ejecución poética del acto de la ausencia, hacer la muerte que es no ser, no saber y no hacer, pero sin teleología, sin supra-esencialidad, sino en resultado hacia ninguna utilidad, ninguna certeza, hacia “el corazón del sinsentido” (OC 243). El poema emblemático “En esta noche, en este mundo”, suerte de *ars poetica* final de Pizarnik, condensa el extremo posible de esta ejecución de la ausencia y abre, al mismo tiempo, el lindero de la imposibilidad de esta gimnasia:

.....

hablo

sabiendo que no se trata de eso

siempre no se trata de eso

oh ayúdame a escribir el poema más prescindible

el que no sirva ni para

ser inservible (OC 240 y s.).

Conducir la palabra poética hacia lo inútil, escribir lo prescindible es retirarse de la poesía, es ejecutar la no necesidad de la poesía, el no ser de la poesía y, en esta ausencia que se abre, borrar el ser de la poeta que es palabra y es por la palabra, cesar todo hacer poético. Esta es la clave de realización extrema de una poética de la desnudez: ser para no ser, conocer para no saber, hacer para no hacer. Así se realiza la ausencia, se restituye la ausencia por la que se escribe (OC 361). Se trata, en definitiva, de un simulacro de la muerte de la poesía y de la poeta: allí, la mismidad de ser, de saber y de hacer se funden en la alteridad de no ser, de no saber y de no hacer, y alcanzan la unidad en el acto sacrificial de vivir poéticamente la muerte. En efecto, ¿cómo traspasar la imposibilidad que supone “escribir el poema más prescindible”? ¿cómo realizar el deseo del extremo posible de la muerte sin morir efectivamente? ¿cómo hacer la ausencia desde el hacer, cómo alcanzar lo desconocido sin conocerlo? ¿cómo, en definitiva, hacer poesía en dirección a lo desconocido que es toda poesía *desde la poesía*? Muriendo figuradamente, muriendo viéndose ejecutar la muerte en el artilugio de un sacrificio. Dice Bataille en *Hegel, la muerte y el sacrificio*:

[. . .] en verdad la muerte no revela nada. En principio es su ser natural, animal, lo que la muerte le revela al Hombre a sí mismo, pero la revelación no tiene lugar jamás. Pues una vez muerto, el ser animal que lo soporta, el ser humano mismo ha cesado de ser. Para que al fin y al cabo un hombre se revele a sí mismo tendría que morir, pero tendría que hacerlo viviendo -viéndose cesar de ser [. . .]. En un sentido, es eso lo que ha tenido lugar

[ . . . ] por medio de un subterfugio. En el sacrificio, el sacrificador se identifica con el animal herido de muerte. Así muere viéndose morir (citado en Derrida, *La escritura y la diferencia* 353).

Este es el extremo posible de una búsqueda poética de la desnudez ejecutada a través de una poética del instante, de una poética de la risa y de una poética del cuerpo. Hacer la ausencia es el índice sacrificial de una muerte simulada: las palabras hacen la ausencia, dice Pizarnik en “En esta noche, en este mundo”, y asegura el artificio que encierra este ejercicio un poco más adelante cuando afirma “escribo como estoy diciendo / la sinceridad absoluta continuaría siendo / lo imposible” (OC 239 y s.). En carta a Osías Stutman ratifica el sustrato sacrificial de la indagación poética que acomete a partir de 1968:

Osías, amigo mío, tuve que haberme muerto en diciembre, cuando terminé de escribir esas prosas de humor, las corrosivas que ya te mencioné. Ahora sólo me la paso pensando qué mala suerte tuvo Hölderlin al vivir 40 años después de su erosión y corrosión (Bordelois, *Correspondencia Pizarnik* 168).

Aquí descansa el denso nudo de posibilidad e imposibilidad que encierra el extremo de una búsqueda poética regida por la necesidad de alcanzar poéticamente lo Absoluto: escribir guiada por la experiencia posible de la muerte -que es unión con lo Otro- es la manera de atravesar lo imposible que encierra la condición trágica de lo poético, porque es poder escribir desde la realización del deseo en la realidad, es poder atravesar el bosque del que habla Breton, reparar “la herida fundamental” que ha escindido los opuestos. Al morir poéticamente a través del sacrificio de su ser

poeta, de su poesía y del hacer poético, Pizarnik puede verse pasar de lo conocido a lo desconocido, puede verse pasar finalmente más allá.

Al mismo tiempo, hay una distancia que Pizarnik advierte en su carta a Stutman, entre la muerte efectiva y la muerte figurada, hay un resto que no permite el pasaje definitivo hacia la dimensión desconocida de la muerte, hay un momento en que la sinceridad retrocede, un punto en donde la muerte desgarrar la unión de los contrarios y torna la realización efectiva del deseo de morir en un imposible.

### III. EL RESTO IRREALIZABLE: LA MUERTE COMO IMPOSIBILIDAD

Hemos visto que en el extremo de cada uno de los ejercicios poéticos que ensaya Pizarnik a partir de 1968 para conducir la poesía más allá y resolver la condición trágica de lo poético, hay un doble juego por el que se torna posible la realización poética del Absoluto y por el que se abre, al mismo tiempo, un resto de imposibilidad que no se puede trascender de ninguna manera. Hay algo que siempre se desliza en la búsqueda, que se disuelve y que impide la aprehensión poética del Absoluto. “Yo era lo imposible y también el desgarramiento por lo imposible”, dice Pizarnik en “[. . .] del silencio” (*Poesía* 358).

Una poética del instante es índice de este carácter deslizante de la búsqueda regulada por el axioma “todo es otra cosa” y, aunque en el instante cesa toda oposición, también se funda toda división porque el instante, por ser a-temporal, no



se sostiene, siempre fluctúa en el juego de presencia y ausencia simultánea<sup>169</sup>. Una poética de la risa vuelve irónicamente sobre sí y muestra que, en la búsqueda trascendente uniendo poesía y risa, la risa puede ir más allá de la risa y reírse de sí misma como gesto extremo que señala la fatuidad del intento poético de trascendencia ante la poderosa preeminencia del gran Otro que es la muerte. Una poética del cuerpo retoma este resto de imposibilidad que habilita la presencia de la muerte como instancia ulterior de la búsqueda poética del Absoluto: alcanzar la continuidad del ser en unión erótica con la muerte sólo se logra desde la ausencia del ser. Una poética de la desnudez condensa lo posible y lo imposible de estas gimnasias de *passage* porque allí la muerte señala la realización y el fracaso del esfuerzo poético de trascendencia. La muerte aparece como el único elemento de *pasaje* posible por la ilusión sacrificial de unir el ejercicio poético al ejercicio de la muerte: la poeta hace, desde la ausencia de ser, de saber y de hacer, poéticamente la muerte y funde así los opuestos dentro de un estadio de continuidad ontológica que resuelve, a su vez, la condición trágica del hecho poético. Haciendo poéticamente la muerte, la poeta realiza poéticamente el tránsito del deseo a la realidad, une vida y poesía, dice poéticamente la poesía, puede nombrar lo que no existe, puede hacer poéticamente presente lo ausente. Pero ¿por qué, en su carta a Stutman, Pizarnik se lamenta de no haber muerto después de haber escrito la muerte? ¿Por qué, en “En esta noche, en este mundo”, asimila la muerte al carácter escurridizo de saber que “siempre no se trata de eso”? La realización efectiva de una unión ontológica con el todo en la muerte está estrechamente asimilada a la imposibilidad poética de expresar esa unión:

---

<sup>169</sup> Recordemos también que el instante es la temporalidad de la operación soberana o experiencia interior.

la poeta no puede mantenerse en lo ilimitado porque no puede decirlo. Y, sobre todo, la poeta y la poesía no pueden mantenerse ausentes *en* la ausencia de la muerte porque la muerte condensa el mismo carácter deslizante del silencio y del deseo: su realización efectiva arrasa con la posibilidad de su realización efectiva. Es imposible alcanzar la muerte desde su ausencia constitutiva, del mismo modo que es imposible decir el silencio o desear el deseo; la muerte es lo poéticamente inaccesible porque deja de ser en su realización poética. La escritura poética de la muerte revela la realización imposible de la insistente pregunta de Pizarnik de cómo hacer la ausencia desde la presencia. En la entrevista realizada por Moia, Pizarnik condensa esta imposibilidad que instala todo intento de trascendencia poética:

M. I. M. -Hay un miedo tuyo que pone en peligro esa morada: el *no saber nombrar lo que no existe*. Es entonces cuando te ocultás del lenguaje.

A. P. -Con una ambigüedad que quiero aclarar: me oculto *del* lenguaje *dentro* del lenguaje [. . .] (Pizarnik, *El deseo de la palabra* 248 y s.).

La muerte no se puede morir poéticamente desde la muerte si no es por el simulacro del sacrificio; de otra manera, sólo es el imposible de ir más lejos sin traicionar la ausencia necesaria de ser, de saber y de hacer, es el callejón sin salida que restituye la condición trágica del hecho poético. Una poética de la muerte es, en esencia, a-poética porque señala insistentemente el fracaso de todo poema, porque restituye la imposibilidad de un ejercicio poético regulado por la desnudez: en una poética de la muerte, la poeta hace la ausencia para recomponer toda la carga de posibles del lenguaje, pero *desde* la presencia que es el lenguaje. La muerte recuerda

que no se puede morir poéticamente la muerte porque no se puede sostener poéticamente la ausencia, porque no se puede realizar *realmente* el deseo de la muerte. Poesía y realidad no se encuentran. Nadja asocia el imposible paso del deseo a la realidad con la muerte porque es la muerte la condición siempre deslizante que hurta su realización poética efectiva. Dice Pizarnik en “En esta noche, en este mundo”:

.....  
en esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema  
castrado por su propia lengua (OC 239).

La muerte, en su costado imposible, siempre vuelve a mostrar la fatuidad del intento poético de recomponer un orden absoluto perdido, siempre recuerda que el punto extremo de lo posible es lo imposible. La muerte, dijimos, se ríe con gran risa de la presunción poética, porque rememora continuamente el “magnífico fracaso” que acompaña el esfuerzo poético por conducir al ser de la poeta y a la poesía hacia el Absoluto. “Imposible narrar mi día, mi vía”, sostiene Pizarnik en “El deseo de la palabra” (OC 156), imposible poetizar la ausencia de ser, de saber y de hacer en la muerte porque la ausencia siempre está en otra parte, siempre es otra cosa de lo que poetiza en el costado desazonante de una poética de lo Otro, donde *todo no es lo mismo sino que todo es otra cosa*, donde todo es y todo se hace en la resta de rasgo propio,

incluso la muerte, única dirección y única guía en el ejercicio poético trascendente. Aquí se abre el fondo de angustia que recorre toda la literatura de Pizarnik: es consustancial a la poesía no unirse con la vida, no realizar el tránsito del deseo a la realidad, no recomponer el Absoluto. No puede realizarse poéticamente la muerte si no es por un artificio, no puede ser sino en su honestidad imposible:

.....

palabras embozadas

todo se desliza

hacia la negra licuefacción

y el perro de maldoror

en esta noche en este mundo

donde todo es posible

salvo

el poema (OC 240).

La poética de la desnudez encuentra, como cada uno de los esfuerzos que ensaya, la imposibilidad de su realización efectiva. La muerte es el único elemento suficientemente potente en la poética de Pizarnik para resolver la sobreimpresión de los contrarios, abrir las trampas y trascender la condición trágica del hecho poético. Y es también el reflejo insistente que devuelve el resto de imposibilidad de esta poética de dirección trascendente hacia lo Absoluto. Este es el pesado nudo donde converge la larga ristra de contradicciones que recorre la poética de Pizarnik: asimilar la búsqueda poética a la ausencia de la muerte para recomponer un orden total,

absoluto, y recuperar, al mismo tiempo y paradójicamente, el imposible necesario que regula su ejercicio poético.



## EL SALTO EN EL ESPEJO

### (EPÍLOGO)

Narciso llega sediento y cansado al borde de un arroyo manso. Se tiende en la orilla para beber agua; ha estado de caza, y hace calor. El sol proyecta la sombra del héroe, pero él no la ve (otra hubiese sido su historia si hubiese reparado en su doble umbrío). Se inclina sobre el agua y allí encuentra su reflejo cristalino sin verse a sí mismo, y se enamora de sí, y se enamora de su imagen. Sin buscarse se busca, va hacia sí sin ir.

Y mientras ansía calmar la sed, nació otra sed; y mientras bebe, cautivado por el reflejo de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua. Se extasía ante sí mismo y sin moverse ni mudar el semblante permanece rígido como una estatua tallada en mármol de Paros. Apoyado en tierra contempla sus ojos, estrellas gemelas, sus cabellos, dignos de Baco y dignos de Apolo, sus mejillas lampiñas, su cuello de marfil, la gracia de su boca, y el rubor mezclado con nivea blancura, y admira todo aquello que le hace admirable. Se desea a sí mismo sin saberlo,

elogiando se elogia, cortejando se corteja, y a la vez que enciende, arde

(Ovidio, *Metamorfosis* 130 y s.).

Los surrealistas asimilan la superficie refleja del espejo con la *transparencia*, con el pasaje a través del espejo. Suman a la figura de Narciso la aventura de Alicia en *Through the Looking-Glass* y amplían, al mismo tiempo que complican, el alcance del mito. A partir de *Alicia*, el espejo es reflejo y es transversal. Así, al inclinarse sobre el agua, Narciso comienza a recorrer los límites posibles de su amor esquivo, merodea los contornos de lo posible en su realización imposible, se mueve entre la *opacidad* y la *transparencia* de ver más allá o más acá de su reflejo. ¿A quién busca, entonces, Narciso cuando se mira y mira en el reflejo? ¿busca la identidad o busca la diferencia? ¿busca a su contrario o se busca a sí mismo? ¿Qué es lo que encuentra Narciso en el agua, la imposibilidad de ser dos o la imposibilidad de ser uno?

Con idéntico gesto se acerca Alejandra Pizarnik a la superficie especular de sus poemas. Allí se mira y mira a la poesía; allí busca poéticamente la especificidad de su ser y la especificidad de la literatura. Y, como Narciso, no puede precisar si esta búsqueda responde a la necesidad de contener su identidad ontológica y poética (y con ella el orden, el carácter, el control, la vida), o a un imperativo de orden divergente tutelado por la alteridad que habilita la diferencia, el descontrol, la desposesión, la muerte. En el ejercicio de escritura de Pizarnik, lo Mismo y lo Otro conforman la base de una tensión especular y dialógica que pone en juego dos alternativas opuestas. Estas opciones promueven tanto la defensa del rasgo propio como la apertura abisal hacia lo diferente y ajeno. Así, lo Mismo y lo Otro refieren



dos modos de hacer y de ser muy contrastados en una experiencia poética que siempre se pliega sobre sí para eludir con insistencia una opción ontológica y poética única.

En las lecturas realizadas sobre la búsqueda que acomete Pizarnik dentro del marco de estos dos órdenes que continuamente se mezclan y entrecruzan en la superficie especular de sus poemas, opera un consenso: la poeta, al escribir, busca lo Otro desde lo Mismo. Procurar la diferencia desde el carácter, adentrarse en la *existence ailleurs*, en la dimensión *transparente* de lo Otro que la realidad *opaca* es, para los estudiosos de su obra, la vectorialidad que sigue la exploración poética (siempre unida a la ontológica) de esta poeta. A nuestro criterio, esto es efectivamente así, y nos sumamos con esta afirmación a las lecturas establecidas sobre Pizarnik, pero con una acotación: para nosotros, la tensión que regula la relación entre estos dos órdenes pautados por los principios inversos de lo Mismo y lo Otro, *no tiene fin*. Aquí radica la diferencia con el canon interpretativo de la literatura de Pizarnik, porque al eludir, incluso negar una dirección teleológica en su escritura, la tirantez que regula el ejercicio poético de esta poeta alcanza un orden mayor, más abarcador, por el cual Pizarnik no sólo procura lo Otro desde lo Mismo, sino también lo Mismo desde lo Otro. Este rebote especular completa las dos direcciones que sigue la mirada de la poeta en el espejo de sus escritos: al buscar la condición esencial de su ser poeta y de su poesía, Pizarnik necesita tanto del principio de identidad (buscar lo Otro desde lo Mismo) como del principio de alteridad (buscar lo Mismo desde lo Otro) y, en su exploración, siempre se mueve *entre* estas dos posibilidades.

En la primera parte de este trabajo, que titulamos “Poética de lo Mismo”, vimos que la obra lírica de Alejandra Pizarnik, y la indagación poética y ontológica de la que su obra es reflejo, está sujeta a una tensión irresoluta dada por la dirección del deseo (*ir siempre más allá*) y por la dirección del temor (*volver de su irse*) derivada de la contención (seguridad) propia de lo Mismo o de la apertura (tentación y riesgo) inherente a lo Otro. Analizamos la continua tirantez entre estas dos opciones de ser y de hacer en torno a tres ejes: el ser (la poeta), el tiempo (el poema) y el espacio (el hacer poético). El análisis nos reveló que, en esta lucha entre posibles confrontados, Pizarnik queda atrapada en lo que denominamos “sobreimpresión de contrarios” o “trampas”. Así, el ser de la poeta, su poesía y su práctica poética, en busca de su condición específica, llegan a un estado por el cual la búsqueda ontológica se resuelve en el axioma *lo Mismo es y no es lo Otro que es y no es lo Mismo* (capítulo I), y la búsqueda poética confluye en la proposición siempre deslizante de *decir el silencio*, índice en un mismo instante de la necesidad de tender siempre más allá en la indagación poética y de la imposibilidad de realizar efectivamente esta búsqueda (capítulo II). La exploración ontológica proviene del imperativo por encontrar una respuesta a la pregunta “¿quién es yo?”; la indagación poética responde a la necesidad de escribir poéticamente la ausencia desde la presencia, poder decir con palabras lo que no es o carece de nombre. Ambas preguntas recorren, en la busca de una respuesta, los linderos de su solución imposible o, lo que es igual, los límites de su posibilidad: las trampas no permiten que el ser sea idéntico ni diferente porque lo Mismo y lo Otro son y no son en su identidad y diferencia simultáneas; tampoco posibilitan que sea dable decir la palabra siempre deslizante del silencio, impedimento regido por la indigencia constante en que debe mantenerse el deseo para ser deseo y el silencio

para ser silencio. En este punto, las búsquedas ontológica y poética se entrelazan en un ejercicio poético unido al *fracaso necesario*, esencial, de realización imposible. *Tender pero sin llegar* es la fórmula que cifra esta dinámica sujeta a un imposible necesario.

En el tercer capítulo de la primera parte vimos que, aun atrapada en la imposibilidad de resolver las trampas en las que insistentemente cae, Pizarnik no resigna el intento por trascenderlas. Comenzamos, entonces, a atender a su trabajo de escritura en esta dinámica sujeta al intento de pasaje *imposible* en dirección más allá. En este esfuerzo de trascendencia, la muerte aparecía como el elemento suficientemente poderoso dentro del universo literario de Pizarnik como para trastocar la dirección poética sujeta a la sobreimpresión de contrarios, como vía posible de superación de las trampas. De esta manera, comenzamos a estudiar el emblema de la muerte no como índice escatológico de la gimnasia poética ni pérdida de una identidad de la poeta, sino como el único pase de acceso a la superación de un estado de ser y hacer contradictorios, como única posibilidad de cese de toda oposición. Esta nueva vía de acceso a la poética de Pizarnik, que se abre a partir de la reconsideración de la muerte en sus escritos, sólo es posible a través de una inversión en el rumbo de la búsqueda poética tal como se venía dando: ya no buscar lo Otro desde lo Mismo, sino lo Mismo desde lo Otro dentro de una dimensión nueva, invertida y dinámica regulada por lo absolutamente Otro que es la muerte. La *transparencia*, el *passage ailleurs* a través de una práctica poética ya no ligada a la identidad y contención de lo Mismo sino a la diferencia y alteridad de lo absolutamente Otro que es la muerte, se constituye en la gimnasia íntima de esta nueva dirección en la exploración poética: la transparencia, frente a la opacidad de lo real, es la única forma de trascender el imposible de las trampas. Y, en este nuevo

orden de indagación, la dimensión *transparente* de la muerte demanda a la poeta el abandono de toda identidad y de toda contención en un ejercicio poético extremo.

En la segunda parte de nuestro estudio nos concentramos en confirmar esta lectura posible en lo que denominamos “Poética de lo Otro”, precisamente por estar regulada por esta dinámica de pasaje más allá de toda identidad y de toda contención. Como primera medida, colocamos el conflicto poético de Pizarnik, que analizamos en la poética de lo Mismo, en un marco de referencia estético-poético (capítulo I). Vimos que la tensión entre dos opciones contrapuestas que sustentan las trampas, puede abordarse desde el esfuerzo poético, o la necesidad poética, de fusionar los contrarios (lo Mismo y lo Otro y sus formas, por ejemplo, la realidad y la poesía, la presencia y la ausencia, etc.) en busca de una dimensión absoluta, intento que engarza a Pizarnik en una prolongada ristra de esfuerzos semejantes que incluye a los románticos, a los poetas malditos franceses y al surrealismo. También vimos que el propósito de trascender las trampas ontológica y poética reconoce un resto de imposibilidad en lo que denominamos “condición trágica del hecho poético”, un sustrato en el ejercicio poético de *transparentar* el Absoluto que siempre torna imposible resolver la sobreimpresión de los contrarios. La poética de Pizarnik se muestra, en este punto, sacudida por la necesidad de fusionar los opuestos desde la poesía y por la imposibilidad efectiva que conlleva este intento. Al precisar la condición trágica del hecho poético, definimos “el fracaso poético necesario”, conceptuamos el movimiento de búsqueda poética sujeto a “tender pero sin llegar”. Los análisis de las poéticas que conforman la poética de lo Otro tienen como objeto, entonces, mostrar tanto el intento poético por trascender la condición trágica de la

poesía y fundir los opuestos, como el momento en donde este trabajo de trascendencia se encuentra con su imposible necesario.

Descubrimos, en esta segunda parte, una serie de textos de Pizarnik, sobre todo escritos a partir de 1968, dirigidos a trascender, ya no conceptualmente sino prácticamente, las trampas, a resolver la condición trágica de lo poético y alcanzar la unión de los opuestos. Textos como *Los poseídos entre lilas* o *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, desde esta perspectiva, dejan de ser un accidente en la producción literaria de Pizarnik para ser el indicio fundamental de una nueva dirección poética tendiente a resolver la tensión entre opciones disímiles en la que constantemente se debate la escritura de Pizarnik. Dijimos que confirmar la resolución de este intento nos resultaba, *a priori*, impracticable, porque la muerte real de Pizarnik escamotea esta posibilidad: al morir *efectivamente*, Pizarnik borra el éxito o el fracaso de una búsqueda poética regida por la tutela de lo Otro tendiente a resolver la sobreimpresión de los contrarios y a trascender la condición trágica del hecho poético. Sólo, entonces, podíamos delimitar y precisar la dirección de este esfuerzo, y eso fue justamente lo que hicimos al analizar lo que dimos en llamar “poética del instante”, “poética de la risa”, “poética del cuerpo” y “poética de la desnudez”. Cada una de estas prácticas poéticas están regidas por el exceso, por la violencia y por la subversión de un orden poético establecido, sedición que se da, en la base, por la desposesión intencionada del carácter de lo Mismo y por la conducción de la poesía y del ser de la poeta *más allá* de su identidad y contención, en dirección continua hacia lo Otro. El principio que sustenta este nuevo orden poético que ensaya Pizarnik a partir de 1968 es que, en la dimensión invertida de la muerte, *todo señala lo Otro, todo es otra cosa de lo que es.*

En el capítulo II de esta parte analizamos las maneras cómo Pizarnik desestabiliza la convención del signo lingüístico y rompe los cánones de comunicación poética en la práctica de una lengua *instantánea* sustentada en el juego simultáneo de presencia/ ausencia de significantes. En este nuevo orden semiótico, el instante se constituye en la temporalidad total donde los opuestos se funden, pero también es el resto imposible donde lo Mismo y lo Otro no se encuentran porque, en ser simultáneo, el instante es a-temporal, es efímero.

En el capítulo III estudiamos las maneras de trascender la norma poética a través de la asimilación del ejercicio poético al juego, a la fiesta, al humor y a la risa. Al unir el hacer poético a estas formas desestabilizantes, la poesía señala el continuo inacabado del lenguaje, su condición a-poética y la senda para recomponer la continuidad del ser en la realización del deseo de trascendencia hacia lo Otro. Pero, en este juego de transgresión y desposesión del carácter, la risa vuelve sobre sí misma: se ríe de su presunción y de la presunción poética de procurar la continuidad del ser. Así, la risa encierra el doble fondo trágico de mostrar, en su fuerza reveladora, la revelación imposible. Este límite de lo posible de la risa lo establece la muerte porque, en la ausencia de todo rasgo que esta última impone, incluso la risa se desnuda.

En el capítulo IV analizamos las maneras de unir los opuestos en la práctica de una poética del cuerpo que Pizarnik sustenta en la noción de “metafísica en actividad” de Artaud, y en un ejercicio poético regulado por la gimnasia erótica entre la poeta y el poema, y entre estos dos y la muerte. En esta última relación, una poética del cuerpo se encuentra con su realización imposible, porque en su unión

erótica con la muerte, poeta y poema se acercan al Absoluto pero no desde el rasgo, sino desde la ausencia.

Cada una de estas posibilidades poéticas ensaya las formas de abrir un horizonte posible para restañar “la fisura”, “la herida” que es para la poeta vivir el Absoluto escindido y estar sujeta a la condición trágica de lo poético. No obstante, cada uno de estos ejercicios de trascendencia en busca de un estado continuo de ser y de hacer, encuentra, en el mismo ejercicio de trascendencia, el lindero de su imposibilidad. El deseo, entonces, de traspasar la condición trágica de lo poético, de resolver el denso nudo de las trampas, de unir, en definitiva, los inversos y, entre todos, el esencial que es la oposición entre lo Mismo y lo Otro, suponen para la poesía y, con ella, el ser de la poeta y el hacer poético, conducir esa exploración tutelada por lo Otro al extremo de su posibilidad que es, al mismo tiempo, índice de su imposibilidad. Y lo que entendemos como el extremo posible en la búsqueda poética que acomete Pizarnik, es la desnudez, la negación del ser y del hacer de la poeta y de la poesía. Así, una experiencia poética regida por el imperativo de alcanzar el punto extremo de su posibilidad exige no ya la unión de los contrarios en la posesión de una identidad, sino en la desposesión del ser, del saber y del hacer poéticos en continua dirección hacia lo Otro que es la muerte. Es este despojamiento de toda identidad y contención de lo Mismo en la dirección siempre más allá (transparente) que pone la alteridad y la diferencia de la muerte como Otro, lo que desborda el vínculo de Pizarnik con el surrealismo y funda una nueva referencia estético-poética en los ejercicios de trascendencia mística y, en especial, de una mística *invertida* como es la “experiencia interior” de Georges Bataille, sustentada en la intención teleológica de desposesión absoluta de ser, de saber y de hacer. Se trata,

entonces, a través de la práctica de la desnudez en la muerte, de procurar poéticamente la realización de la ausencia del ser poeta y de la poesía para así alcanzar la unión de los opuestos y trascender la condición trágica del hecho poético (capítulo V). En procurar el Absoluto, la poeta debe poetizar y ser no en la plenitud y en la integridad, sino en una sustracción constitutiva asegurada por un trabajo poético sincero siempre dirigido hacia su extremo posible, que es su asimilación a la muerte como índice de continuidad del ser, como índice de Absoluto.

No obstante, la continua propensión *ailleurs* que señala la muerte, sumada a la sustracción que le es inherente (fundada en *todo es otra cosa de lo que es*), bifurca el rumbo de la indagación poética en dos extremos: la muerte es tanto posibilidad como imposibilidad de fundir los contrarios y trascender la condición trágica de lo poético. En su realización posible, la muerte es el único modo de pasaje hacia el Absoluto poético por efecto de la ilusión sacrificial que brota de unir la gimnasia poética a la gimnasia de la muerte: desde la sustracción, desde su desnudez de ser, de saber y de hacer, la poeta realiza la muerte, alcanza el estado ontológico de continuidad, une los contrarios y resuelve a su vez la condición trágica del hecho poético. Por el contrario, en su realización imposible, la muerte despoja incluso el carácter de su realización posible porque señala que es imposible poetizar lo ausente desde lo ausente. La muerte siempre indica la no posibilidad de restaurar poéticamente un estado continuo de ser y de hacer en la práctica de la desnudez extrema porque no se puede sostener poéticamente la ausencia. La ausencia, asegura la muerte, siempre está en otra parte porque también ella siempre *es otra cosa*, porque todo es en su resta constitutiva, incluso la muerte. Propio de la poesía es, entonces, no poder unir en sí los opuestos, no recomponer el Absoluto pero, al mismo tiempo, intentar siempre y



de forma extrema trascender este sustrato imposible. Unir el trabajo de indagación poética a la muerte como alteridad y diferencia absolutas es la realización de una experiencia poética extrema tanto en su posibilidad como en su imposibilidad. La muerte es, entonces, el denso nudo de contradicciones donde converge la poética de Pizarnik, la muerte como la realización de una escritura contradictoria que cifra tanto la recomposición de un estado ontológico y poético, como la restitución constante del imposible necesario que acompaña todo ejercicio poético de dirección trascendente. La muerte es, en un mismo instante, solución y acentuación de un estado de ser y hacer contradictorios.

“No es lo mismo -decía Pizarnik en “Poesía”- describir contrarios que escribir contradictoriamente” (86). El cambio de acción que sugieren estos verbos es por demás significativo: la descripción se sustenta en la certidumbre de lo ya realizado, la escritura en la incertidumbre del hacer. En esta variación apoyamos nuestro análisis de la obra de Alejandra Pizarnik: en la primera parte de este trabajo nos detuvimos a describir las contradicciones en las que se debate su sistema poético; en la segunda, por el contrario, nos concentramos en analizar las prácticas de una escritura contradictoria. En la ejecución de una escritura contradictoria, Pizarnik procura reestablecer poéticamente el principio ontológico regido por lo Otro (*todo es otra cosa de lo que es*) y, en su intento, la poeta siempre encuentra tanto la posibilidad como la imposibilidad de realizar su cometido porque, en dirección continua hacia lo Otro, todo, incluso lo Otro, es más pero también es menos de lo que es. Hay siempre un resquicio imposible en lo posible que la poeta no puede traspasar, hay un fondo de opacidad siempre en la transparencia, resto que genera un basamento de angustia

en la poética de Pizarnik. No obstante, propio de la poesía es dirigir el ejercicio de su búsqueda en esa dirección. Así, una escritura poética regida por el deseo de resolver el sustrato imposible *en la imposibilidad* de lograrlo está exigida a llegar al extremo de su posibilidad. Esta convivencia de contrarios cifrada en procurar alcanzar el extremo posible de lo imposible y, a su vez, el extremo imposible de lo posible, es lo que coloca a la poesía, y con ella a la poeta y a su trabajo poético, en perpetuo deslizamiento. Una escritura contradictoria es índice del carácter siempre deslizante de la poética de Pizarnik, porque se sustenta en el “principio de contradicción” que es, en sí mismo, la contradicción de ser a su vez el “principio de no contradicción”. De esta manera, una escritura poética sujeta a este deslizamiento continuo revela que es tanto posible como imposible que algo sea y no sea al mismo tiempo y bajo el mismo respecto.

Sólo la muerte es el emblema poético suficientemente dinámico, efímero y variable para ser, al mismo tiempo, meta y guía en este proceso poético deslizante y es, en este sentido, la única dirección posible que pudo seguir una poética extrema como la de Pizarnik. En la muerte se condensa todo el juego semántico de posibles e imposibles que conforma el universo literario de esta poeta: allí es tanto posible como imposible ser idéntico y ser otro, decir el silencio, presentar lo ausente, vivir la a-temporalidad del instante, reír la risa, morir la muerte; allí, Narciso y Alicia se unen en la opacidad y transparencia del reflejo. En su derrotero poético, Pizarnik no tiene una relación infusa con la muerte; por el contrario, la muerte es continuamente requerida, es ensayada, es *realizada* porque es el único garante del carácter auténtico del ejercicio extremo de su poesía. Para Pizarnik, *la vraie vie est absente*, y este principio dicta una dirección poética trascendente porque es *más allá* donde se esconde lo

auténtico. En este esfuerzo extremo de la poesía, sólo la muerte certifica que la poeta ha llegado todo lo más allá posible, íntegramente y sin reserva, en su búsqueda.

Alejandra Pizarnik murió en 1972 y este acontecimiento ha sido tomado como un componente revelador de su poética. Pero en un trabajo poético regido por la necesidad esencial de llegar al extremo de su posibilidad, la muerte *real* de Pizarnik *no revela poéticamente nada*. Tampoco oculta nada. A lo sumo hurta trágicamente, pero también lúdicamente, un sentido de final, coincidiendo así con el continuo deslizamiento propio de una muerte poética. Hemos insistido en que, en esta búsqueda poética tutelada por la muerte, lo único que podíamos hacer era mostrar su dirección pero no su desenlace. ¿De qué podríamos dejar constancia en una búsqueda mercurial e interrumpida? Sólo, si hubiese sucedido, de una muerte poética: la interrupción de toda escritura, el abandono de su ser poeta, una fuga a los desiertos del África como Rimbaud, incluso un suicidio exacto como el de Gérard de Nerval. Pero, ¿cómo concluir cuando la búsqueda poética recorre el extremo de su posibilidad y vuelve insistente a recuperar su realización imposible? No hay forma de deshacer el nudo del carro de Gordio, no hay manera de evitar que el denso nudo de contrarios vuelva insistente sobre sí. Este es el principio de un sistema poético fundado en la contradicción extrema de resolver la contradicción a través de la contradicción. Y esta es también la llave de acceso a la comprensión amplia de la literatura de Pizarnik: leerla desde la zona de tensión extrema de anulación y realización, leerla desde la resistencia del oxímoron que, en señalar su identidad a través de su contrario, funda la búsqueda poética tanto en la realización como en el fracaso.

En la sostenida contradicción, Pizarnik escribe movida por la intensa curiosidad de saber qué se esconde en lo que es. Movida por este deseo vuelve, en su escritura, una y otra vez hasta la luna del espejo e intenta atravesarlo. En el salto se encuentra con el denso reverbero de inversos y funda allí su exploración poética. La morada siempre ansiada por Pizarnik se balancea en la suspensión del *entre*. Es en este lugar esquivo donde reside su literatura y a él hay que acercarse para comprenderla mejor en su complejidad.

APÉNDICE

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE OBRAS Y TEXTOS CITADOS  
DE ALEJANDRA PIZARNIK

1955: Cartas a Juan-Jacobo Bajarúa

*La tierra más ajena*

1956: *La última inocencia*

1958: Cartas a Rubén Vela (¿1958-1960?)

*Las aventuras perdidas*

1960: Cartas a Ana María Barrenechea (¿1960-1965?)

Cartas a León Ostrov (1960-¿1961?)

Diarios (1960-1968)

1962: *Árbol de Diana*

“El poeta desinteresado”

- 1963: Cartas a Antonio Porchia  
Cartas a Ivonne Bordelois (1963-1972)  
“Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar”  
“Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*”
- 1965: “Cinco poetas jóvenes argentinos”  
“El verbo encarnado”  
*Los trabajos y las noches*  
“Silencios en movimiento”  
“Un equilibrio difícil: ‘Zona Franca’”
- 1966: *La condesa sangrienta*  
“Una tradición de la ruptura”
- 1967: Carta a Amelia Biagioni  
“Sabios y poetas”
- 1968: *Antología consultada de la joven poesía argentina*  
“Dominios ilícitos”  
*Extracción de la piedra de la locura*  
“Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: ‘El otro cielo’”
- 1969: “André Pieyre de Mandiargues: *La motocicleta*”

Cartas a María Elena Arias López (1969-1972)

Cartas a Silvina Ocampo (1969-1972)

*Los poseídos entre lilas*

*Nombres y figuras*

1970: Cartas a Osías Stutman

Cartas a Rafael Squirru

Carta a Victoria Pueyrredón

“Relectura de *Nadja*, de André Breton”

1971: *El infierno musical*

*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*

*Los pequeños cantos*

#### PUBLICACIONES PÓSTUMAS

1973: Publicación de entrevista realizada por Martha Isabel Moia

1975: *El deseo de la palabra*

1982: *Texto de Sombra y últimos poemas*

1995: *Obras Completas*

2000: *Poesía (1955-1972)*





## BIBLIOGRAFÍA

### I. BIBLIOGRAFÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

#### A) OBRAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

*Antología consultada de la joven poesía argentina.* Buenos Aires: Fabril Editora, 1968.

Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik.* Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

Pizarnik, Alejandra. *Árbol de Diana.* Buenos Aires: Ed. Sur, 1962.

--- . *El deseo de la palabra.* Barcelona: Ocnos, 1975.

--- . *El infierno musical.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

--- . *Extracción de la piedra de la locura.* Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

--- . *La condesa sangrienta.* Buenos Aires: Acuaris, 1971.

--- . *La última inocencia.* Buenos Aires: Ed. Poesía Buenos Aires, 1956.

--- . *Las aventuras perdidas.* Buenos Aires: Ed. Altamar, 1958.

--- . *Los pequeños cantos.* Caracas: Ed. Árbol de Fuego, 1971.

--- . *Los trabajos y las noches.* Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

--- . *Nombres y figuras.* Barcelona: La Esquina, 1969.

--- . *Obras Completas.* Colombia: Corregidor, 1994.

--- . *Obras Completas. Poesía y prosa.* Buenos Aires: Corregidor, 1990.

- . *Poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- . *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2000.
- . *Semblanza*. México: F. C. E. 1992.
- . *Textos de Sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

Pizarnik, Flora Alejandra. *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1955.

#### B) TEXTOS DE ALEJANDRA PIZARNIK PUBLICADOS EN REVISTAS

Pizarnik, Alejandra. "A tiempo." *Sur* 314 (1968): 56-58.

- . "El textículo de la cuestión." *Testigo* 9 (1972): 19-23.
- . "En esta noche, en este mundo." *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 1967 (1967): número de página
- . "Extracción de la locura." *Papeles de Son Armadans* XLII. CXXV (1966): 165-172.
- . "Fragmentos para dominar el silencio." *Papeles de Son Armadans* XLVII. CXL (1967): 171-172.
- . "La condesa sangrienta." *Testigo* 1 (1966): 55-63.
- . "Las uniones posibles" y "Ojos primitivos." *Árbol de Fuego* 38 (1971): 7.
- . "Los pequeños cantos." *Árbol de Fuego* 45 (1971): 4-25.
- . "Noche compartida en el recuerdo de una huida." *Testigo* 3 (1966): 53-54.

- . "Pequeños poemas en prosa." *Papeles de Son Armadans* XLIX.CXLV (1968): s/r número de página.
- . "Poema I", "Poema II" y "Poema III." *Poesía* 1 (1959): s/r número de página.
- . "Poemas." *Papeles de Son Armadans* XXXVII.CIX (1965): s/r número de página.
- . "Poemas." *Sur* 284 (1963): 66-71.
- . "Zona prohibida." *Sur* 275 (1962): s/r número de página.
- . "André Pieyre de Mandiargues: *La motocicleta*." *Sur* 320 (1969): 101-104.
- . "Cinco poetas jóvenes argentinos." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 99 (1965): 31-35.
- . "Dominios ilícitos." *Sur* 311 (1968): 91-95.
- . "El hombre del antifaz azul." *Papeles de Son Armadans* LIII.CLIX (1969): 274-284.
- . "El poeta desinteresado." *Sur* 278 (1962): 7.
- . "El verbo encarnado." *Sur* 294 (1965): 35-39.
- . "Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar." *Revista Nacional de Cultura* 160 (1963): 77-82.
- . "La pájara en el ojo ajeno." *Papeles de Son Armadans* LIX.CLXXVII (1970): 287-296.
- . "Lazo mortal." *Papeles de Son Armadans* LVII.CLXX (1970): 159-160.
- . "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo'." *Imagen* 26 (1968): 5-6.

- . "Poesía." *Sur* 291 (1964): 84-87.
- . "Premio Internacional de poesía: *Salamandra*." en Pere Gimferrer (edit.). *Octavio Paz*. Madrid: Taurus, 1989. 195-200.
- . "Relectura de *Nadja*, de André Breton." *Testigo* 5 (1970): 12-18.
- . "Sabios y poetas." *Sur* 306 (1967): 51-55.
- . "Silencios en movimiento." *Sur* 294 (1965): 103-106.
- . "Un equilibrio difícil: "Zona Franca"." *Sur* 297 (1965): 108-109.
- . "Una tradición de la ruptura." *La Nación* (26 de junio de 1966): 2-3.

Pizarnik, Flora Alejandra. "La enamorada." *Poesía Buenos Aires* 23 (1956): 77.

## II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALEJANDRA PIZARNIK

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

--- . *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.

Alonso, Rodolfo. "Alejandra Pizarnik." *Letras de Buenos Aires* 21 (1989): 114-16.

Aronne-Amestoy, Lida. "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso." *Inti* 18-19 (1983-1984): 229-44.

Baciu, Stefan (recopilador). "Medio siglo de la poesía latinoamericana: de la vanguardia continental a la vanguardia universal". *Antología de la poesía latinoamericana 1950-1970*. Albany: S.U.N.Y. Press, s/r año de publicación.

XVII-LVIII.

*Bibliografía*

---

- Bajarla, Juan-Jacobo. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1998.
- Beneyto, Antonio. "Alejandra Pizarnik; ocultándose en el lenguaje." *Quimera* 34 (1983): 23-7.
- Bordelois, Ivonne. "Alejandra Pizarnik: *Árbol de Diana*." *Sur* 282 (1963): 98-100.
- . *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- . "Los trabajos y las noches." *La Nación. Cultura*, 15 agosto 1965: s/r número de página.
- Brill, Rosa. "Extracción de la piedra de la locura. Introducción a la obra poética de Alejandra Pizarnik." *Creación* 6 (1992): 67-70.
- Campanella, Hebe. "La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros." *Cuadernos Hispanoamericanos* 300 (1975): 543-64.
- Caulfield, Carlota. "Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik." *Chasqui* 1. XXI (1992): 3-10.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula." *Eco* 151 (1972): 40-64.
- Couffon, Claude. Introduction. *Poèmes*. Por Alejandra Pizarnik. Paris: Nadir, 1983. 7-9.
- Covián, Marcelo. "Actitud de la crítica." *Sur* 321 (1969): 137-41.
- Dalter, Eduardo y Manuel Ruano. "Cuestionamientos para un análisis de la nueva poesía argentina." *Hispanamérica* 8 (1974): 65-70.
- Darlin, Sergio. "Un esquemático ensayo sobre Alejandra Pizarnik." *Zona Franca* 26 (1981): 56-7.

- Di Antonio, Robert. "On seeing things darkly in the poetry of Alejandra Pizarnik: confessional poetics or aesthetic metaphor?" *Confluencia* 2, 2 (1987): 47-52.
- Fitts, Alexandra. "Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta* and the Lure of the Absolute." *Letras femeninas* 1-2. XXIV (1998): 23-35.
- Fontenla, Alejandro. Prólogo. *Poemas*. Por Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Goldberg, Florinda. *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1994.
- González Lanuza, Eduardo. "Alejandra Pizarnik: *Extracción de la piedra de la locura*." *Sur* 319 (1969): 107-09.
- . "Antología consultada de la joven poesía argentina." *Sur* 315 (1968): 105-09.
- Graziano, Frank. *Alejandra Pizarnik. A profile*. Colorado: Logbridge/Rhodes, 1987.
- . "Una muerte en que vivir". *Semblanza*. Por Alejandra Pizarnik. México: Fondo de Cultura Económica, 1992: 9-26.
- Guibelalde, Gabriel. *Aportes para la extracción de la piedra de la locura: vida y obra de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Editorial Dimas, 1998.
- Korembli, Bernardo. *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik." *Revista Iberoamericana* 125. XLIX (1983): 867-77.
- Lojo, María Rosa. "Una voz detrás de las voces." *La Nación. Cultura*, 7 julio 1991: 5.
- Martínez, Fabiana. "Alejandra Pizarnik: instauración de la casa del lenguaje." *Letras* 29-30 (1994): 35-9.

## Bibliografía

---

- Masiello, Francine. "Subversions of Authority: Feminist Literary Culture in the River Plate Region." *Chasqui* 1. XXI (1992): 39-48.
- Molina, Enrique. "Alejandra Pizarnik: "Árbol de Diana"." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 90 (1964): 89-90.
- Moratorio, Arsinoe. "Alejandra Pizarnik: "Los pequeños cantos"." *Árbol de fuego* 59 (1973): 26.
- Parra, Jaime. "Al amor de Alejandra Pizarnik". *Turia* 55-56 (2001): 7-21.
- Peri Rossi, Cristina. "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte." *Cuadernos Hispanoamericanos* 273 (1973): 584-88.
- Pezzoni, Enrique. "La poesía como destino." *Sur* 297 (1965): 101-04.
- Piña, Cristina. "Alejandra Pizarnik: la extranjera". *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998: 299-332.
- . *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- . *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1981.
- . "La palabra herida." *La Gaceta de Tucumán*, 2 junio 1991: 1 y 4.
- . "La palabra obscena." *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios/5* (1990): 17-38.
- Requeni, Antonio. "El mismo final que Alfonsina." *Clarín. Cultura y Nación*, 26 octubre 1972: 4-5.
- . "Recuerdo de Alejandra Pizarnik." *Alba de América* IV (1986): 205-09.
- Rodríguez Francia, Ana María. "Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo." *Letras* 34 (1996): 123-39.

### Bibliografía

---

- Rodríguez Marcos, Javier. "Una mirada desde la alcantarilla." *El País. Babelia*, 30 de junio de 2001: 14.
- Roffo, Analía. "También en los 90, una moral desesperada." *Clarín. Cultura y Nación*, 26 agosto 1991: 2-3.
- Roggiano, Alfredo. "Alejandra Pizarnik: persona y poesía." *Letras de Buenos Aires* 2 (1981): 49-58.
- Sola, Graciela de. "Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina." *Cuadernos Hispanoamericanos* 219 (1968): s/r número de página.
- Soncini, Anna. "Itinerario de la palabra en el silencio." *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios/5* (1990): 7-15.
- Stutman, Osías. "Seis cartas inéditas de Alejandra Pizarnik." *Revista Atlántida* 4 (1992): I-XII.
- Vera Ocampo, Raúl. "El infierno musical." *La Nación. Cultura*, 5 marzo 1972: s/r número de página.
- Vila-Matas, Enrique. "La poeta que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik." *El País. Babelia*, 3 de marzo de 2001: s/r número de página.

### III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Ainsa, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado*. México: F.C.E. 1992.
- Anadón, Pablo. "Leyendo poesía argentina de los últimos treinta años (1969-1999)". *Clarín. Revista de Nueva Literatura* 27, 2000: 13-20.
- Artaud, Antonin. *Cartas desde Rodez*. Madrid: Fundamentos, 1980.



## Bibliografía

---

- . *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 2000 (Traducción: *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1980).
- . *Polémica, correspondencia y textos*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.
- . *Textos*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- . *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos, 1977.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: F.C.E. 1999.
- . *Lautréamont*. México: F.C.E. 1997.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.
- Bakhtine, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- Barnes, Djuna. *El bosque de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1967.
- Bataille, Georges. *El culpable*. Madrid: Taurus, 1986.
- . *El pequeño*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- . *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995 (Traducción: *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997).
- . *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2000 (Traducción: *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1981).
- . *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós, 1996.
- . "Método de meditación" en *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1981.
- . *Obras escogidas*. Barcelona: Barral, 1974.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1921.

- . *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- . *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1999.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Madrid: F.C.E. 1978.
- Benarós, León. *Antonio Porchia*. Buenos Aires: Hachette, 1988.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1974.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- Breton, André. *Arcane 17*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971 (Traducción: *Arcane 17*. s/r lugar de publicación: Al-Borad edic. 1972)
- . *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1999 (Traducción: *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor, 1992).
- . *Nadja*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. New York: Bantam Books, 1981 (Traducción: *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986).
- . *El juego de la lógica*. Madrid: Alianza, 1996.
- Ceselli, Juan José et al. *Siete surrealistas argentinos*. Buenos Aires: Leviatán, s/r año de publicación.
- Cilveti, Ángel: *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Clark, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- Del Prado, Javier: *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Derrida, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

## Bibliografía

---

- . *La diseminación*. Madrid: Editorial Espiral, 1997.
- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- . *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Didier, Béatrice, dir. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Eagleton, Terry. *Literary theory: an introduction*. Oxford: B. Blackwell, 1989.
- Fernández, Teodosio. *La poesía hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Anaya, 1991.
- Fernández, Teodosio, Selena Millares y Eduardo Becerra. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Edit. Universitas, 1995.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Foucault, Michel: *El orden del discurso*. Barcelona-Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- . *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1993.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. México: F.C.E. 1986.
- Freidemberg, Daniel. "La poesía del cincuenta". *Capítulo 123*, 1981: 553-576.
- Gabilondo, Ángel. *La vuelta del otro*. Madrid: Trotta, 2001.
- . *Menos que palabras*. Madrid: Alianza, 1999.
- García Astrada, Arturo. *Introducción a la filosofía*. Córdoba: Multi Editora, 1986.
- García Font, J. *Historia y mística del jardín*. Barcelona: Creación y Realización Editorial, 1995.
- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. Buenos Aires: F.C.E., 1988?
- . *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1998.
- . *Estudios sobre mística medieval*. Madrid: Siruela, 1997.
- Hölderlin, Friedrich. *Hiperión o El eremita en Grecia*. Madrid: Hiperión, 2000.
- Hugo, Victor. *Théâtre*. Paris: Gallimard, 1985.

- Hutinet, Eva Theresa. *Teresa de Avila and Simone Weil: mystic rebels fighting for a sacred feminine space*. Michigan: UMI, 1994.
- Huysmans, Joris-Karl. *Al revés*. Barcelona: Bruguera, 1986.
- Jankelevitch, Wladimir. *La ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- Juarroz, Roberto. *Poesía vertical*. Barcelona: Ocnos, 1974.
- Kafka, Franz. *Cartas a Milena*. Madrid: Alianza, 1999.
- . *Diarios (1910-1923)*. Barcelona: Lumen, 1995.
- Kant, Manuel. *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Lautréamont. *Obra completa*. Madrid: Akal, 1988.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1987.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- Ladner, Gerhart B. "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: a Comparison". *Speculum* LIV, 2 (1979): 223-256.
- Liotard, Jean-Francois. *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Altaya, 1994.
- Mallarmé, Stéphane. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1995.
- Martino, Pierre: *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Libraire Armand Colin, 1947.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *Historia del espejo*. Barcelona: Herder, 1996.
- Michaux, Henri. *El infinito turbulento. Experiencias con la mezcalina*. México: Premiá Editora, 1979.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000.
- Molinos, Miguel de. *Guía espiritual*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Monier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

- Nerval, Gérard de. *Les filles du feu. La Pandora. Aurélia*. Paris: Gallimard, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zarathustra*. Madrid: Verruga, 1933.
- . *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Alianza, 1995.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza, 1995.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza, 1991.
- . *Salamandra*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Pellegrini, Aldo. "La poesía argentina contemporánea". *Davar* 123, 1970: 14-19.
- Penrose, Valentine. *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela, 1996.
- Porchia, Antonio. *Voces*. Buenos Aires: Hachette, 1980.
- Porter, Laurence. *The Crisis of French Symbolism*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1990.
- Puente, Graciela Susana. *Borges, Molinari, Juarroz: noche, sed, absurdo*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1984.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid: F.C.E. 1983.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1998.
- Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones (Illuminations)*. Madrid: Hiperión, 1995.
- . *Una temporada en el infierno (Une saison en enfer)*. Madrid: Hiperión, 1997.
- Rocco-Cuzzi, Renata e Isabel Stratta. "Las escritoras. 1940-1970". *Capítulo* 120, 1981: 505-528.
- Roquero, Luisa. *El Sacro Bosco de Bomarzo. Un jardín alquímico*. Madrid: Celeste, 1999.
- Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1983.
- Schopenhauer, Arturo. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Aguilar, 1927?

Sola, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Edic. Culturales Argentinas, 1967.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 1994.

--- . *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela, 2001.

Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.

Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Weil, Simone. *A la espera de Dios*. Madrid: Trotta, 1993.

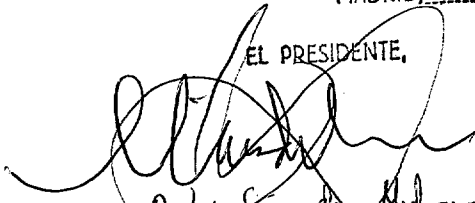
--- . *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 1998.

Zambrano, María. *De la aurora*. Madrid: Turner, 1986.

REUNIDO. EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER  
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE Suscribe con laude (per unanimidad)

MADRID, \_\_\_\_\_

EL PRESIDENTE,



FDO: D. Luis Saura de Medrano Arce

PRIMER VOCAL,

EL SECRETARIO,



FDO: D. Eduardo Becerra

TERCER VOCAL,

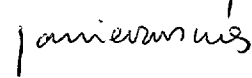


FDO: Dña. Marina Johes Aeno

SEGUNDO VOCAL,



FDO: Dña. Belén Castro Morales



FDO: D. Javier de Navascués Martín