

COLECCIÓN de ESTUDIOS

Aporética de la muerte:
estudio crítico sobre
Alejandra Pizarnik



Carolina Depetris

Colección de Estudios

**Aporética de la muerte:
estudio crítico sobre
Alejandra Pizarnik**

Carolina Depetris





© 2004 Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y resarcimiento civil previsto en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente (salvo, en este último caso, para su cita expresa en un texto diferente, mencionando su procedencia), por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Diseño: Servicio Publicaciones
Portada: Miguel Ángel Tejedor López
I.S.B.N.: 84-7477-950-2
Depósito Legal: MU-101-2005
Impreso en España
COMPOBELL, S.L., Murcia

A Adrián
A mis padres

Mi profundo agradecimiento al Dr. Teodosio Fernández Rodríguez por sus consejos y su confianza en este trabajo.

Agradezco también a Fundación Caja Madrid por financiar este proyecto.

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE. CONSTRUIR LAS APORÍAS: POÉTICA DE LO MISMO	23
CAPÍTULO I. APORÉTICA DEL SER: ONTOLOGÍA DE LA POETA	27
I. La poeta, la comunidad, el amado y la muerte	29
II. El desdoblamiento, el espejo y la sombra	36
III. La resistencia entre el espejo y el mismo	43
CAPÍTULO II. APORÉTICA DEL ESPACIO: POÉTICA DEL TEMOR, DEL DESEO Y DEL SILENCIO	47
I. El poema en prosa	47
II. Poética del temor (el jardín) y poética del deseo (el bosque)	53
III. Poética del silencio	63
CAPÍTULO III. APORÉTICA DEL TIEMPO: MEMORIA Y MUERTE	69
I. La memoria como identidad	70
II. La muerte como identidad	75
III. La identidad en negativo: opacidad y transparencia	82
SEGUNDA PARTE. TRASPASAR LAS APORÍAS: POÉTICA DE LO OTRO	87
CAPÍTULO IV. EL PROBLEMA: BÚSQUEDA DEL ABSOLUTO Y CONDICIÓN TRÁGICA DEL HECHO POÉTICO	91
I. El surrealismo en Argentina y Pizarnik	92
II. Búsqueda del Absoluto y práctica de la poesía	96
III. Condición trágica del hecho poético	106
CAPÍTULO V. PRIMER INTENTO: POÉTICA DEL INSTANTE	111
I. La palabra instantánea: transgresión del signo lingüístico	113
II. Unión y distancia en el instante	123
CAPÍTULO VI. SEGUNDO INTENTO: POÉTICA DE LA RISA	127
I. La poesía como juego: fiesta contra trabajo	127
II. La risa como desposesión: humor y absurdo contra seriedad y realidad	135

CAPÍTULO VII. TERCER INTENTO: POÉTICA DEL CUERPO	143
I. Metafísica en actividad: la materialidad de la poesía	143
II. La gimnasia erótica: práctica de la ausencia	149
CAPÍTULO VIII. ÚLTIMO INTENTO: APORÉTICA DE LA MUERTE	157
I. Búsqueda de la desnudez: la mística y Pizarnik	157
II. Realización de la ausencia: la muerte como posibilidad	164
III. El resto irrealizable: la muerte como imposibilidad	170
EPÍLOGO (EL SALTO EN EL ESPEJO)	173
BIBLIOGRAFÍA	179

PRÓLOGO

Y, entre todos, Narciso

En Tespia, Narciso llega 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 tiende en la orilla para beber agua y allí encuentra un bellissimo joven de quien se enamora. Intenta abrazarlo pero pronto descubre su especular hermosura. Yace durante horas sin poder apartarse de su reflejo: ha sido condenado por los dioses a no amar más que a su propia figura.

Para algunos, Narciso representa el amor fatuo, y es cierto que en su autocontemplación y en su ensimismamiento emula a los dioses porque se piensa a sí mismo como absoluto. Pero 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

En un artículo sobre el libro de poemas *Salamandra*, de Octavio Paz, Alejandra Pizarnik habla del poeta moderno. Comienza su trabajo citando a Hölderlin o, más precisamente, evocando la lectura que Heidegger hace de la poética de Hölderlin en *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Hölderlin, sostiene 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» (1988, 128). Parece ser que la poesía moderna se define no tanto por su concreción sino por la búsqueda que inspira. Repasemos brevemente cómo se genera esta suposición.

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, los reunidos, geométricamente separados en dos grupos bien distinguibles, debatieron acerca del poder del Verbo e Imagen de Dios. Para los iconoclastas, sólo la Palabra, asociada a lo inmaterial y al espíritu, funda y dice la Verdad porque sólo la Palabra remite a Dios que es Puro Verbo. En contraparte, los iconófilos revocaron la primacía del Verbo por sobre la Imagen y sellaron la relación entre Dios y su creación en lo que designaron como «principio de la Encarnación». La Encarnación se sustentaba, 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. De este modo, los iconófilos enlazaron todo el universo en una larguísima cadena asociativa donde cada imagen remitía a otra, siendo a la vez cada una fundadora e imitadora. Esta sucesión derivaba de y volvía al Creador: las cosas eran reflejo de Dios del mismo modo que el microcosmos lo era del macrocosmos o el oro lo era de los elementos de la alquimia¹. En este orden de mundo, la palabra era un indicio más de la secreta asociación que hay entre todas las cosas, y era necesario descentrañarla del mismo modo en que se descifraba la secreta atadura que todo tiene con todo.

Este principio de semejanza es agitado en el siglo XVII. Con el recelo habitual que Descartes asume como método para el conocimiento del mundo, el siglo XVII desconfía del vínculo necesario que existe entre la palabra y la cosa, y se pregunta cómo es que un signo aparece necesariamente ligado a lo que refiere. La noción de «representación» desplaza definitivamente el lazo secreto que el signo tiene con lo significado y articula, a través de la gramática, una justa correspondencia entre habla y pensamiento: las palabras responden a una norma regulada por relaciones de identidad y diferencia de significación. Se trata de un

1 «The phenomena of nature were *vestigia Dei*, the footprints or tracks of the one God [...]» (Ladner 1979, 230).

monumental trabajo de organización que, entre otros motivos, procura que el lenguaje sea conocimiento cierto del mundo que nombra. Pero el lenguaje sólo tiene lugar en la representación y a través de signos precisos y determinables, y «representar», recordemos, 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 enredados vericuetos de la expresión (D'Angelo 1999, 117 y ss.). El problema ya no reside en la representación, sino en el orden de la representación. A partir del romanticismo, este orden de representación ingresa en el ámbito poético (que será, en el XIX, fundamento de las artes) y comienza a estar asociado a una regulación intrínseca: «escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente» (Paz 1999b, 358). El nuevo orden poético está paudado ya no por el «concepto» sino por la «idea». Dos consecuencias de este cambio son importantes de destacar: primero, la preeminencia de la idea abre la constricción de un lenguaje sujeto a una referencialidad precisa; y segundo, la figura del poeta creador adquiere una proyección absoluta. Pero hay, además, otro problema añadido a este cómo y a este quién, y es precisamente el objeto de representación en este nuevo orden de creación. En efecto, uno de los motivos fundamentales que ocupa a los románticos es lo Absoluto: frente a la imposibilidad de acceder al en sí de las cosas que Kant asume en su reflexión crítica, los románticos contemplan la experiencia estética como una gnoseología superior capaz de penetrar en lo suprasensible escapando de lo condicionado o, más precisamente, difuminando la barrera que separa lo condicionado y lo incondicionado (D'Angelo 1999, 84 y ss.). La poesía, con el romanticismo, gira hacia sí misma y se interna en un orden poético altamente simbólico, para representar, desde la idea íntima del poeta, lo incondicionado. Representar lo Absoluto desde un orden inmanente desvía el sentido de representación hacia el de creación².

A partir del siglo XIX, entonces, la palabra, o más precisamente, la palabra poética comienza a realizarse en una experiencia propia. Esta inherencia desplaza el problema de la

2 Este problema teórico señala otra problemática cardinal del romanticismo, de orden estético: ¿de qué manera representar lo incondicionado? Schopenhauer, en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, condensa este cambio dentro del 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» (Todorov 1991, 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. Para este tema es interesante ver también la oposición símbolo/alegoría en el marco de las oposiciones antiguo/moderno, ingenuo/sentimental y clásico/romántico que analiza Paolo D'Angelo en el libro citado.

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 precisa entre la poesía, ahora «moderna», y el mundo. La palabra poética comienza a limpiar de historia a las palabras denunciando el espesor de memoria acumulada que encierra cada designación y que prefigura cualquier sentido. 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 la que habla Mallarmé. Este movimiento poético que procura tanta sustracción semántica constituye el problema cardinal de la poética de Alejandra Pizarnik, porque ella descubre en este gesto la aporía poética fundamental de tener que restar presencia desde la presencia, de tener que buscar la palabra poética desde las palabras.

Es importante apuntar que, en la tradición poética moderna, esta tarea de limpieza de la memoria semántica que carga cada palabra, este desalojo de la designación y de la representación, discurre por un horizonte de negación. La negación parte de este procurar vacío donde hasta entonces había plenitud. De acuerdo con una razón analógica, la poesía moderna contempla al mundo como si fuera un texto; el mundo y las cosas que hay en él pierden así su realidad y devienen signos, lenguaje en perpetua reenvío de metáforas, en perpetua metamorfosis. Pero sucede que «en el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje» (Paz 1999b, 396).

Maurice Blanchot designa, en *El espacio literario*, como «la experiencia propia de Mallarmé» a este adentrarse en el vacío para conducir la experiencia poética al desazonante encuentro de su ser. La pregunta que intenta responder Mallarmé con su escritura poética es, según Blanchot, «¿qué nos sucede por tener literatura? ¿Qué es el ser, si se dice que algo como las Letras existe?» (1992a, 36). En la búsqueda de un origen, la literatura se encuentra con su esencia que es *ser*: la tarea de la obra de arte es «hacer presente 'esta misma palabra: es'» (Blanchot 1992a, 36). En este punto se abre la brecha del hueco del que habla Paz, porque «al mismo tiempo no se puede decir que la obra pertenezca al ser, que exista. Al contrario, hay que decir que nunca existe a la manera de una cosa o de un ser en general» (Blanchot 1992a, 36). Y continúa Blanchot: «Lo que tenemos que decir en respuesta a nuestra pregunta es que la literatura no existe» (1992a, 37). Entonces, si las cosas son palabras, como anunciaba Baudelaire, si las palabras hacen ser a las cosas en una cadena de pensamiento analógico, esta analogía es, desde Mallarmé, condición fantasmal, ausencia, vacío en el lenguaje, en la realización del lenguaje, y en el mundo.

Ese es —dice Blanchot— el punto central al que Mallarmé vuelve siempre [...] Es el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla (como él dice 'nada quedará sin ser pronunciado'), todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció [...] (1992a, 38).

La poesía moderna propone una experiencia extrema porque pretende, desde el pensamiento analógico que destapa el ser de la literatura, traspasar la condición analógica de todo arte. El arte, en efecto, *bace ser*, pero no como son las cosas; hace ser un ser extraño, desdoblado, fantasmal porque en realidad, o mejor, *en la realidad*, no existe. El arte, la literatura, construye seres sin existencia, y en una vuelta más de tuerca, aparece desnuda la esencia del ser artístico que es *no-ser*, ser vacío, ser hueco, ser nada. Retengamos este problema porque sobre él volveremos con insistencia en este trabajo.

Tres consecuencias destacamos en esta labor de sustracción que acomete la poesía moderna. En primer lugar, la concentración de la palabra poética en sí misma deja al poeta sin punto de apoyo «exterior» y en una constante dinámica de dispersión que resta cualquier unidad y acuerdo en su indagación poética. *Tender* siempre hacia lo ausente *sin llegar jamás* es el movimiento necesario para escribir poesía y 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 depositario de esa memoria, es decir, necesita de la omisión del poeta. Para que hable el ser de la palabra poética es imprescindible este borrarse del ser del poeta. Pero, ¿cómo atender a este viaje iniciático sino a través de la reflexión, cómo despejar el ser de la palabra sino es a través de las palabras?

Por último, esta búsqueda poética que promueve el regreso al instante primero, esta necesaria desaparición 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 aporética que soporta, la misma dinámica inconclusa y diferida de quien quiere agarrar una gota de mercurio. El ejercicio poético se desenvuelve, para el poeta moderno, 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. Tal vez aquí resida la clave profética de Maurice Blanchot cuando afirma que «la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición» (1969, 219). Esta conciencia trágica del lenguaje que destapa la poesía moderna constituye, como veremos, el problema poético fundamental de Pizarnik, y conforma también nuestro principal problema metodológico porque ¿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? A nuestro juicio, la única manera de poder avanzar en una investigación que se presenta tan escurridiza es intentar sostenernos en este espacio esquivo e inestable, en este *entre* que anuncia una poética como la de Pizarnik. Ángel Gabilondo, en *Menos que palabras*, propone la cláusula metodológica que confío será nuestra guía en este recorrido: 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 para comprender que «el movimiento *en el* concepto es algo bien distinto del mero movimiento *de* los conceptos» (Gabilondo 1999, 27).

Una manera de poder movernos en los conceptos que configuran la poética de Alejandra Pizarnik reside, precisamente, en repasar los conceptos ya establecidos. Vamos, entonces, a condensar las líneas interpretativas que ha despertado hasta la fecha la obra de esta poeta para conocer cuáles son las leyes que han regido el universo que vamos a recorrer³.

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 supone 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 lo asumimos con cierta perspectiva borgiana. Pero la cuestión se torna un poco más espinosa cuando la inversión de este sentido de precedencia anquilosa no sólo al texto primero, sino la relación misma entre texto y comentario, porque esta inversión puede quebrar el diálogo entre lectura y escritura y —esto ya es algo más perturbador— establecer sentidos de lo veraz y de lo falso en lo literario. Rápidamente se apoltrona la crítica literaria y olvida una lectura inmanente de lo que lee. Puestas las verdades y autoridades sobre algo, la norma sólo deja lugar al «loco juego de disidencias», como sostiene Jacob Bronowski, sólo, en definitiva, deja espacio para el error. 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, proponer una lectura «errada» resulta doblemente difícil porque su presunto suicidio se ha afianzado en la crítica que se ha ocupado y 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 sobre Pizarnik: su obra es leída *hacia atrás* como ratificación de la dramática muerte de la poeta, y no *hacia adelante*, tal como fue realizada. 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 destacan algunos de los analistas más sensibles a la obra de esta poeta como son Cristina Piña, Frank Graziano o Florinda Goldberg.

Para entender de manera muy sintética cuáles son las líneas de interpretación que la obra de Pizarnik ha despertado, diremos que la literatura crítica sobre esta autora se puede ordenar en dos grandes bloques: uno que va desde la publicación de *Árbol de Diana* en 1962 hasta el año de su muerte (1972) y que, a pesar de estar constituido casi en su totalidad por meras reseñas bibliográficas realizadas en su mayoría por personajes del entorno de Pizarnik (por ejemplo, Ivonne Bordelois, Enrique Molina, Enrique Pezzoni), proponen en la base lo que será retomado y, en muchos casos, tergiversado por la crítica posterior a la muerte de la poeta; y otro que va desde 1972 hasta la actualidad. A partir de 1972, y básicamente como consecuencia del presunto suicidio de Pizarnik, la producción de estudios críticos sobre esta

3 La bibliografía sobre la obra de Alejandra Pizarnik consultada para la elaboración de este panorama crítico aparece consignada al final del trabajo.

poeta 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 bibliografía 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 producción que comienzan a reiterarse en algunos 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 al estudiar la conformación del mito «Pizarnik poeta maldita», y que se evidencia en trabajos de corte encomiástico que abusan de referencias laudatorias a Pizarnik⁴. No obstante, frente a estos dos problemas, la intensificación en la producción de estudios críticos sobre Pizarnik ha favorecido su proyección a ámbitos fuera de lo argentino, posibilitando así una lectura en relación con tradiciones literarias europeas y latinoamericanas, y ha abierto, aunque en muy escasa medida, su obra hacia otros textos de esta autora considerados menores frente a su trabajo lírico como, por ejemplo, escritos 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 publicaciones⁵.

A pesar de ser muy abundante, la literatura crítica que se ha ocupado de la obra de Pizarnik llega a conformar 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, todos los estudiosos coinciden en afirmar que su obra transita por un horizonte de negación. Esto es muy probable en una poética como la de Pizarnik, siempre marcada por un permanente desplazamiento y sujeta, como veremos, a una enorme tensión⁶. Sin embargo, ese horizonte de negación se carga en los estudios 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, determinada por un fracaso cuyas

4 Por ejemplo, el ensayo de Juan-Jacobo Bajarlía, *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, la nota de Antonio Requeni, «El mismo final que Alfonsina», el breve artículo de Marcelo Pichon Rivière, «Una Alicia en el país de lo ya visto», los ensayos de Bernardo Korembli, *Todas las que ella era*, de Alfredo Roggiano, «Alejandra Pizarnik: persona y poesía», y de Juan Gustavo Cobo Borda, «Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula», y en las notas de Antonio Beneyto, «Alejandra Pizarnik: ocultándose en el lenguaje», de Jaime Parra, «Al amor de Alejandra Pizarnik» y de Enrique Vila-Matas, «La que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik».

5 Muchos de estos escritos, más otros textos en prosa no publicados con anterioridad, han sido compilados por Ana Becció en la reciente edición de Lumen titulada *Prosa completa* (Pizarnik 2002).

6 Algunas de las dualidades que generan esta tensión destacadas por la crítica son: 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/ dionisíaco, justeza expresiva/ libertad expresiva, yo/ otro, anhelo de búsqueda/ temor a la incertidumbre de la búsqueda, etc.

formas posteriores son la muerte y el silencio⁷. Este fracaso es paulatino y se da de forma evolutiva: todos los estudios 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. El esquema básico de esta evolución es el siguiente: Pizarnik pasa de la confianza en el hacer poético (confianza en la posibilidad de aprehender lo oculto en lo aparente, 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 reside en el «oxímoron» del que habla Anna Soncini en su estudio) se resuelve, entonces, en la caída sobre el costado negativo de la coyuntura.

También en otros dos motivos coinciden los estudios críticos: en no integrar la obra literaria completa de Pizarnik⁸, 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, 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 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 pérdida del sujeto lírico y el silencio cifran un fin? Todas estas preguntas parecen indicar que el estudio de Pizarnik puede reiniciarse porque hay una brecha, o tal vez muchas, por donde todavía no se ha intentado leer su obra, y si es que la literatura crítica conforma un horizonte de interpretación, entonces, en este trabajo, vamos a procurar el error de leer a Pizarnik contra ella misma.

Adelantamos cuál será nuestro juego de disidencia y para eso, volvemos 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

7 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 subordinados al principio de «brevedad» (cualidad que, por cierto, toda la crítica destaca).

8 La existencia de una *Obra Completa* de Pizarnik es, por supuesto, inexacta. Tal conclusión no existe porque muchos textos están perdidos o inéditos. Al referirnos a la consideración completa de su obra, queremos indicar que no sólo hace referencia al trabajo lírico de Pizarnik.

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 respecto⁹. Este es el motivo por el cual Narciso resulta una referencia de suma utilidad en este estudio, ya que concentra en su figura la misma tensión aporética que, a nuestro juicio, define la indagación poética de Alejandra Pizarnik.

¿Qué es una aporía? George Steiner, en esa suerte de *summa* estético-filosófica que es *Gramáticas de la creación*, sostiene que una aporía es «un escándalo insoluble para la lógica» (2001a, 28). Recordemos a modo de ejemplo la famosa aporía de Zenón de Elea, que pone a competir en una carrera a Aquiles y a una tortuga y que citamos del libro de Edward Kasner y de James Newman, *Matemáticas e Imaginación*:

La paradoja de la tortuga establece que Aquiles, corriendo para alcanzar la tortuga, debe llegar primero al lugar de donde ella partió, pero la tortuga ya ha salido. Esta comedia se repite, sin embargo, indefinidamente. A medida que Aquiles llega a cada nuevo punto de su carrera, la tortuga, que había estado allí, ya lo ha abandonado. A Aquiles le resulta tan improbable alcanzarla, como a la persona que va en un carrusel al jinete que va adelante (1985, 49).

Lo que nos interesa destacar de esta extraña fábula es que, a pesar de que Aquiles jamás podrá alcanzar a la tortuga porque la distancia inicial que los separa nunca será reductible a cero, él se aproximará infinitamente a ella. Paul Valéry dice en *Le cimetière marin*: «Achille immobile à grans pas!». Este es el nudo de la aporía.

Etimológicamente, «aporía» designa la «falta de camino» o, acepción que nos es de mayor utilidad ahora, un «camino sin salida». Por extensión, significa «duda», «dificultad», «problema». En filosofía, una aporía es una dificultad que se propone a la razón, es una proposición sin salida lógica, una contradicción lógica insuperable. La filosofía y la ciencia continuamente se han encontrado y se encuentran con estos nudos lógicos de solución imposible. No obstante, aunque el «escándalo lógico» es insoluble, la filosofía y la ciencia insisten en reducir los perfiles problemáticos de las aporías que gestan. Consideramos que esto mismo ha sucedido y sucede con la poesía, por lo menos desde el siglo XIX o, más precisamente, desde que Hölderlin escribiera «Sobre el modo de proceder del espíritu poético», momento en que algunas poéticas comienzan a acercarse estrechamente a la metafísica. En efecto, una línea fundamental de la poesía moderna es de condición aporética. Existen poetas como Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Georges Bataille o Roberto Juarroz, cuyas indagaciones poéticas se enfrentan a un «camino sin salida» que, sin embargo, recorren: Rimbaud preten-

9 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 este principio: «Es 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*» (1998, 683).

de quebrar el cerco de la cultura desde la poesía, Mallarmé busca la «noción pura» desde la reflexión conceptual, Bataille procura llegar a NADA desde el discurso, Juarroz poetiza sumido en la vivencia de lo absurdo que es, para él, toda poesía. En todas estas experiencias o indagaciones poéticas, resuena siempre la palabra «fracaso».

Lo mismo sucede con la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik, pero la clave de este intrincado asunto está en cómo comprender ese fracaso. Y con esto llegamos al objeto de este trabajo: intentar demostrar que la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik carece de solución, que está regulada por la tensión, a veces profundamente inquietante, de procurar resolver lo que es insoluble. En definitiva, en este estudio procuraremos mostrar que Pizarnik, al escribir, trabaja sobre un problema poético que se presenta como una aporía, que pretende reducir el perfil problemático de su búsqueda poética, que ensaya posibles soluciones y que descubre, al mismo tiempo, el extremo imposible de las soluciones que busca. De este modo, si hay un fracaso en la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik, ese fracaso aparece íntimamente ligado a esa búsqueda. La poética de Pizarnik se presenta regida, entonces, por la tensión que concentra esta sobreimpresión de contrarios que define la figura de Narciso, por lo que resulta consustancial y no accidental a su poética seguir una dirección al menos doble.

Con objeto de demostrar esta suposición, vamos, primero, a integrar al análisis los textos siempre desatendidos de Pizarnik, aquellos que comienza a escribir después de *Extracción de la piedra de la locura*. Una lectura de su obra lírica en integridad con estos textos abrirá una nueva dimensión significativa de la poética de esta autora y permitirá situarla en el marco de la conciencia trágica del lenguaje imperante en la tradición poética moderna.

En segundo término, nos proponemos considerar a Pizarnik como lectora: contextualizar la escritura de Pizarnik y su conflicto poético en el marco de tradición que ella misma construye a partir de determinadas lecturas fundamentales que realiza. Esto puede restringir las consideraciones y derivaciones teóricas de los temas que abordaremos, y puede asimismo dar la impresión de que presentamos la poética de Pizarnik como un sistema aislado de un horizonte textual diacrónico y sincrónico. Esta aproximación «textualista» pretende ahondar, o mejor, «exagerar» la propuesta crítica de este estudio con objeto de presentar la poética de Pizarnik como un sistema construido en el juego lectura-escritura de manera convulsionada en apariencia, pero muy coherente y meditada en profundidad.

Por último, el recorrido que propone este trabajo se hará en dos etapas: en una primera parte, de lectura acentuadamente inmanentista y de análisis crítico, vamos a estudiar la poética de Pizarnik desde los principios de concentración y posesión de una identidad ontológica y poética; en la segunda, desde una perspectiva más teórica pero siempre dentro del campo de referencias que Pizarnik propone explícitamente, desmontaremos la lectura realizada en la primera parte para revelar su probable reverso: el ejercicio de una poética sujeta a los principios de diferencia y despojamiento de la identidad en la alteridad.

PRIMERA PARTE.

CONSTRUIR LAS APORÍAS: 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 es la que permanentemente desplaza al ser fuera de sí. De esta manera, 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)¹⁰. 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 y comienza a generar sus aporías¹¹. Este es el caso de Alejandra Pizarnik. Su poesía refleja en toda su extensión una dramática intranquilidad tanto poética como metafísica. Esta agitación se percibe a través de un intrincado juego de anhelos y reproches que responde a una tensión o conflicto perenne entre, al menos, dos direcciones poéticas y ontológicas posibles¹².

10 En este trabajo vamos a utilizar mayormente, para las citas de textos de Pizarnik, el volumen de *Obras Completas* compilado por Cristina Piña. Como las citas son numerosas, nos referiremos a este libro como OC.

11 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 (1987, 57). Esta aproximación de la poética a la metafísica no es casual en poesía: en «Cinco poetas jóvenes argentinos», Pizarnik afirma que «la verdadera poesía es siempre metafísica» (1965a, 31).

12 En este punto es necesario precisar lo que entendemos por «ontología» y por «poética». El uso que seguimos para el término «ontología» se ubica en el horizonte de la ontología existencial de Heidegger en *Ser y Tiempo*, es decir, el estudio del ser en su condición óntico-ontológica, como el ser-en-el mundo de los entes y, más

Esta dirección doble de la búsqueda poética de Pizarnik es destacada por la literatura crítica sobre su obra, aunque no la posibilidad de que sea constitutiva y no accidental. El movimiento de esta búsqueda está definido por un tránsito continuo de ida y retorno incesantes entre, al menos, dos opciones probables de ser y de hacer. A nuestro juicio, es esta dinámica reflexiva la que asegura el ser y la palabra de esta poeta.

El dilema en que Pizarnik se debate, tanto en el plano ontológico como poético, responde esencialmente a una relación conflictiva entre identidad y alteridad, o lo que es equivalente, entre lo que vamos a designar en el trabajo como «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 en su ser. 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 cuestión de lo Mismo» (2001, 23). Lo Mismo, entonces, por ser idéntico a sí, no reconoce contradicción alguna porque no puede ser «*simultáneamente* [...] otra cosa» (Gabilondo 2001, 73) y, por esto, afirma su carácter «verdadero». La «cuestión de lo Mismo» involucra, como veremos a lo largo del trabajo, la cuestión de la presencia, de la certeza y de la realidad¹³.

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 for-

concretamente, el ser-en-el-mundo del ser-ahí, del hombre. La descripción del ser del ser-ahí es ontológica, en tanto que la descripción del ser-en-el-mundo, del ser del ente que existe, es óntica. «La comprensión del ser es ella misma una 'determinación de ser' del 'ser ahí'» dice Heidegger, pero «lo ónticamente señalado del 'ser ahí' reside en que éste es ontológico» (1991, 22). Así, «la posibilidad de una acabada analítica del 'ser ahí' depende, pues, de un desarrollo previo de la pregunta que interroga por el sentido del ser en general» (Heidegger 1991, 23) ya que «el 'ser ahí' tiene, en suma, una múltiple preeminencia sobre todos los demás entes. La primera preeminencia es *óntica*: este ente es, en su ser, determinado por la existencia. La segunda preeminencia es *ontológica*: en razón de su ser determinado por la existencia, es el 'ser ahí' en sí mismo 'ontológico'» (Heidegger 1991, 23). En la primera parte de este estudio veremos cómo Pizarnik se pregunta insistentemente por su ser-en-el-mundo, por su ser poeta, y analizaremos en la segunda parte cómo esta indagación óntica trata de desprenderse de su ente para entrar en la esfera ontológica del ser, ir a la instancia ontológica previa a la óntica.

Por «poética» entendemos aquella disciplina que atiende el problema de la creatividad poética. Dentro de esta consideración, y siguiendo la lectura epistemológica que Dolezel realiza de la *Poética* de Aristóteles en *Historia breve de la poética*, la poética puede ser comprendida como *episteme* y como *techné*: «el conocimiento sobre el 'hacer' de la poesía asume su lugar dentro de las ciencias productivas» (1997, 34). En este trabajo, al referirnos a la «poética de Pizarnik», ponemos el acento en el *arte* de producción de obras poéticas, entendido como *saber hacer* y como *resultado*.

13 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 los fragmentos de Heráclito en Eggers y Juliá 2000, 347 y ss.).

mas, lo transforma y lo hace ser otro de sí: frente a la presencia, lo Otro propone 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 y lo Otro se da, como ya hemos anunciado, de manera muy conflictiva, y objeto de este estudio es procurar alcanzar el punto extremo de este conflicto. No obstante, vamos a comenzar este derrotero con un *a priori*: el conflicto poético de Pizarnik responde a una «dinámica especular»¹⁴. ¿Por qué «especular»? 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. 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, entonces, 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 apuntala 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 un 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 da lugar a 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 ontológicas, gramaticales, espaciales y temporales evidentes.

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 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 quisieramos 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 mantiene la escritura de esta poeta: las historias de dobles suelen resolverse con la muerte real o metafórica del original (Melchior-Bonnet 1996, 269; Rosset 1993, 77 y ss.). La poética del doble está muy fuertemente apoyada en el idealismo platónico y no puede desvincularse de

14 También nos referiremos a esta dinámica especular como «dinámica reflexiva» o «dinámica dialógica».

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 puede sernos de utilidad para comprender y explicar cómo se conforma y se comporta 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. El punto clave 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.

APORÉTICA DEL SER: ONTOLOGÍA DE LA POETA

Volvemos al axioma inicial de este estudio: la poética de Alejandra Pizarnik está conformada y regulada por un conflicto o tensión entre lo Mismo y lo Otro. Comprender cómo es y cómo se produce esa tensión es el objeto de la primera parte de este trabajo. Para comenzar, vamos a analizar en este primer capítulo las formas de ser que asumen lo Mismo y lo Otro, cómo son, cómo funcionan 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* es, en realidad, un diálogo: existe un *yo* que habla y dice su enunciado a un *tú* necesariamente designado por *yo*, 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*¹⁵, *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 1974, 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 1974, 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*, Pizarnik conforma su poesía en torno a una disposición dialógica que tiene lugar en dos planos o dimensiones, uno extrínseco a la poeta y otro inmanente, y que está sustentada en cuatro modos discursivos: la invocación, el sermón, el homenaje y el reproche. En la invocación, la poeta llama a un «otro» apelando una comunión («Del combate de las palabras ocúltame / y apaga el furor de mi cuerpo elemental», OC 92). En este sentido, supone una ausencia de *yo* en el otro. La invocación tiene su inverso en el reproche, donde la poeta repele al otro y se concentra en la mismidad de ser en sí misma («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 a la poeta («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 [. . .]», OC

15 Ver «La naturaleza de los pronombres» y «De la subjetividad en el lenguaje».

139). 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 formas 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» citado: 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 confunde 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, de la tercera persona pronominal. La tercera persona condensa una serie de acotaciones problemáticas¹⁶. 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 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. (1974, 177).

Es este último punto el que puede abrir la referencia deíctica 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 atribu-

¹⁶ Seguimos los capítulos citados de Benveniste.

tos. Vamos, entonces, a procurar despejar los hilos más evidentes de esta madeja para intentar llegar al centro de la confusión.

I. LA POETA, LA COMUNIDAD, EL AMADO Y LA MUERTE

Antes de ser intrínsecas a la poeta, la tercera y segunda personas señalan, en Pizarnik, a un otro exterior a ella. 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*.

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 mundo¹⁷. Estos polos de relación están recorridos por una serie de valores contrastados que, precisamente por ser objetos de la indagación de la poeta, son variables. Vamos 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 su ausencia 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 supone para la poeta una disyuntiva mayor dada por volver o no a ser parte de la comunidad en detrimento de su soledad.

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 manera tan contundente que se establece como la única certeza posible:

ya comprendo la verdad

estalla en mis deseos

¹⁷ Como veremos a lo largo de este estudio, el «mundo» es, en el universo semántico de Pizarnik, equivalente de «realidad» y de «vida».

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 «algo» desconocido se impone con estatuto de veracidad. Como vemos en «Solamente», esta verdad se define en la inversión de los valores asimilados a la dicha, al encuentro, al equilibrio 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 se apoya en una instancia primitiva dada por un tiempo pretérito asimilado a la comunidad donde la poeta ahora no está y quiere 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 interioridad¹⁸, 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 tranquilidad y coherencia, a la realidad, a la sensatez, al cobijo y seguridad (ver en este libro, por ejemplo, «La de los ojos abiertos» y «Noche»).

La poeta, entonces, 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 de valores contrarios que no le permite 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 ontológicas 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 tiene la comunidad en *La última inocencia*, y otra de valores opuestos que da forma a ese «algo» impreciso del libro anterior. En este punto es importante aclarar que la estructura dialógica que proponemos para definir la dinámica poética 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 calificar de «positiva» a la comunidad (y sus formas) tal como se define en *La última inocencia*, y de «negativo» a ese «algo» de fuerza impositiva. No obstante, «positivo» y «negativo» procuran, en este estudio, no referir una preferencia valorativa ni una preterición (de hecho, en Pizar-

18 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 este estudio como el hombre para Heidegger estén necesariamente «arrojados» a ser.

nik, el esquema de valores es intercambiable y con frecuencia reversible); la negatividad 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 por «algo». Define 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 una entidad de valor negativo, la precisa como nocturna («mensajeros de la noche»). Si la primera está asociada al canto y a la vida, la segunda lo está al grito, al llanto, a la muerte, también a la carencia. Sin embargo, esta entidad negativa asimilada a la noche es, para el yo invadido, un motivo doble de miedo y tentación, y es precisamente esta capacidad abisal lo que explica la indolencia de la poeta ante su actividad dominante.

La pasividad de la poeta ante la constante irrupción de lo 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 ese «algo» que se introduce en la poeta merced a una fatalidad vampirizante que refuerza la doble dirección que asume este vínculo entre lo negativo y yo:

1) Por una parte, se genera entre el yo de la poeta 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 cual 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 aporía: la anulación del otro antagonista supone 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 marcado 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 control, dejarse invadir por la muerte y sus agentes), por el desalojo del mundo (el delirio, la noche).

Frente a esta asimilación de lo negativo a un tiempo presente, Pizarnik precisa también la relación que existe entre lo positivo y un tiempo pretérito que refiere 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).

Esta confrontación de valores positivos y negativos es intrínseca a la poeta en *Árbol de Diana*. Prácticamente en este libro no hay un enfrentamiento de la poeta con un otro ajeno a ella (sea este referente de valor positivo o negativo), sino que la tensión en la que el yo se

debate frente a las dos posibilidades que suponen las entidades de signo antinómico se sostiene 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 trataremos con detalle más adelante; sólo apuntamos 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 a sí misma 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. Sin embargo, hasta este libro el amado es más un anhelo que una realización porque, en relación a la poeta, el amor se define por ser inconstante, escurridizo y lejano. El *yo* está, en relación al amado, sujeto a una carestía esencial (ver «El ausente II» en OC 57). Pero en *Los trabajos y las noches*, por primera vez, el amor deja de ser un anhelo para ser cumplido, 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. Sin embargo, la ofrenda se interrumpe con la partida del amado y la poeta restituye el orden semántico establecido en los libros anteriores: «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»). Ausentada del amor, la poeta torna a colmarse de vacío y deja espacio para la invasión de las pulsiones negativas. 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, por su complejidad, un análisis aparte que abordaremos en el punto siguiente. De momento vamos a detenernos a analizar algunas inversiones relativas a la trama semántica que Pizarnik despliega en sus libros anteriores, y que operan en este libro.

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 también 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 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 opera 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, la imposible apertura del sí mismo al otro: «en el amor yo me abría» (OC 138). Sin embargo, y esto es muy importante, en «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», la muerte repite la relación de la poeta con el amado, e invierte la semántica que vinculaba a la poeta con lo negativo y con lo positivo en los libros anteriores, dando así lugar a toda una reestructuración significativa¹⁹. La muerte aparece ahora como el amante («la muerte era mi amante y mi amante era la muerte», OC 142) y 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 propuesto como valores positivos y negativos, pero dejamos este problema entre paréntesis para recuperarlo con detalle en el

19 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).

capítulo tercero. Sólo vamos a apuntar aquí que este enroque semántico sugiere un distanciamiento definitivo de la poeta en relación a las entidades positivas e, inversamente, un acercamiento a las entidades negativas. 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 poético de Pizarnik, quedan resquicios de significaciones configuradas en los libros anteriores que no dejan descansar la dinámica reflexiva en una opción última. 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).

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 contienen 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 desdoblamiento de desdoblamiento: la poeta habla de un «doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso» (OC 158). Ocurre que en este libro 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 en este libro su anudamiento máximo²⁰.

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 lingüístico 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

20 Esta continua regresión pronominal en los poemas de Pizarnik recuerda el comienzo de *Canto a mí mismo*, de Whitman: «Me celebro a mí mismo». La relación devorador-devorado señala, en este sentido, la lectura de Whitman que realiza Harold Bloom en *El canon occidental*: los «yoes» de Whitman, en esta imbricación tan apretada que resulta de la heautoscopia replegada, se encuentran plenamente como *sí mismo otro* en la relación homoerótica (ver «Walt Whitman como centro del canon norteamericano» en Bloom 1995).

lugar mío» (OC 171). Hacia el final del libro Pizarnik invierte, apoyada en esta afirmación de la oquedad y en 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 poético que 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 este momento 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 soportan las entidades positivas: la bondad de la vida requiere de la refutación de la soledad. El problema comienza cuando el vacío de otro que deriva de la soledad de la poeta es invadido por una nueva entidad de signo antagónico. La posibilidad de ser de esta nueva entidad requiere de una íntima soledad asistida por 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 la muerte que necesita para ser de la preservación de la soledad. Estas dos éticas llevan una dirección contraria: cuanto más invade a la poeta lo lúgubre, más es desalojada de la comunidad positiva, y a la inversa.

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 lo negativo 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 ontológica entre valores antagónicos. En segundo término, la opción por lo negativo 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 define 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: así, la plenitud es vacía, la luminosidad es oscura, la vitalidad es mortal, la soledad es asistida. 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 DESDOBLAMIENTO, EL ESPEJO Y LA SOMBRA

Hemos sostenido al comienzo de esta primera parte, que la poética de Alejandra Pizarnik se configura en torno a una dinámica de reflejos que responde, en la base, a la relación conflictiva entre lo Mismo y lo Otro. Hemos procurado analizar hasta aquí cómo se conforma esta relación entre la poeta y un otro de valor variable (positivo o negativo) exterior a ella, y hemos adelantado que la relación entre la poeta y lo 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, ¿cómo se da este ser múltiple en la intimidad 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*²¹ se establece un diálogo desdoblado de una voz enunciativa única, pero este desdoblamiento sólo repite las funciones discursivas de lo que sucede 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 abandona a lo negativo (la soledad, la noche, la muerte, el miedo).

2) En la reversibilidad de la situación de diálogo, cuando *tú* deviene *yo*, es frecuente que la poeta se lamente de la condición de su ser. La forma discursiva recurrente es la endecha y, a veces, cuando aumenta la imposibilidad de recuperar un estado de bienestar por la acentuación de lo luctuoso, la lamentación llega a ser elegíaca. La endecha es el modo de enunciación que asume la poeta para referir la carga semántica negativa que conlleva, para su ser, la acción vampirizante de la muerte. Así, la lamentación cifra un doble movimiento divergente: el rechazo de la posibilidad de ser que invita la muerte y la aceptación de la posibilidad de ser 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

21 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*.

muerte. Lo que *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 hemos destacado 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 contraponen. Así, cuando *yo* reconviene a *tú* a través del sermón se asimila a lo positivo, y cuando *yo* se lamenta porque anhela la ética de lo positivo 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 ontológica real. 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 coloca, en un verso del poema «Caroline de Günderode», 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 ya hemos puesto de relieve, el reconocimiento por parte de la poeta de la copresencia en sí misma de dos identidades diferentes: saltar «de mí al alba» y sentarse en un espacio único «yo y la que fui», instalan en la poeta una doble posibilidad de ser fundada tanto en un *yo* asimilado a lo positivo (dado por lo luminoso y por el pasado), como en un *yo* definido en lo negativo (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 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. Esta identidad se define 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 *yo* dual asegura la doble función de ser tanto sujeto para sí como complemento, se colma en su ser entero y consigue tener la identidad como contenido²². Paradójicamente, Pizarnik se apoya en la consideración doble del sí mismo para procurar el cese del contrapunto especular y alcanzar una certeza única de ser. La

22 Para precisar la escisión del *yo*, Gabriel Guibelalde, en su estudio, 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» (1998, 10).

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 sujeto al valor de la sinceridad. Esta traslación restituye la dinámica dialógica donde yo y el otro inmanentes se preguntan ahora por el ser verdadero. Y en la búsqueda de esta certeza, 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 presenta 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 por la evidencia de una escisión inmanente. Esta escisión no se define por un desdoblamiento, tal como sucede en *Árbol de Diana*, sino por el tránsito de identidades que habilita el espacio del espejo, un movimiento de ida y retorno del sí mismo y del otro, un eje caleidoscópico 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). En este libro Pizarnik plantea de forma clara el dilema ontológico de «¿quién soy?», y para intentar resolverlo vuelve al ejercicio dialógico que ahora tiene lugar entre un yo y un tú inmanentes, y en el vertiginoso tránsito reflexivo del espejo:

—¿A quién ves en ellos [en los espejos]?
—A la otra que soy. (En verdad, tengo cierto miedo de los espejos). En algunas ocasiones nos reunimos [. . .] (Pizarnik 1975, 250).

La dinámica dialógica que conforma *Extracción de la piedra de la locura* está sujeta a dos voces: un yo vivo y un tú muerto. No obstante, por la constante transferencia y reversi-

bilidad 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 debido a la velocidad con que se acoplan y se invierten las voces en la dinámica dialógica. Vamos a destacar, entonces, qué opción de ser 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 muerte²³. *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 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 otro (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 de la poeta, 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 una esencialidad negativa, ligada a la «fiesta delirante» derivada de la embriaguez animal, encierra una importante implicación:

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).

23 Oponer un «yo vivo» a un «tú muerto» para definir los valores que propone cada voz se contradice con el tránsito en que sostenemos se relacionan las voces. Esta oposición es falsamente geométrica y responde sólo a fines de claridad expositiva.

La incitación a una sinceridad poética de *yo* a *tú* parece sugerir que, para lograr hablar desde un saber, la poeta debe poder hablar desde su ser 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? En la segunda parte de este trabajo veremos cómo esta supuesta contradicción plantea una nueva posibilidad de hacer poético basada en el descenso, en el no saber y en la difracción del ser.

Recordemos que la cuestión en *Extracción de la piedra de la locura* es precisar la identidad de la poeta («¿quién soy?»). Dijimos que para intentar responder a la pregunta, Pizarnik pone a dialogar dos opciones de ser (una positiva y una negativa) de acuerdo a una dinámica sujeta a la intensidad reflexiva del espejo. El espejo concentra 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 una rejilla de valores donde el ser se equipara a lo veraz y el reflejo al parecer (y a la ilusión, a lo falso, 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 revelar el ser, muestra el hecho inevitable de no poder llegar hasta sí mismo si no 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.

Recuperamos aquí la evidencia de que *yo* y *tú* dialogan dentro de un *yo* más abarcador²⁴. Y si este diálogo dentro de *yo* ocurre 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 ontológica. Esta exasperante densidad de contrarios que concentra el ser de la poeta genera una nueva identidad definida en la apretada contradicción de ser un *sí mismo otro* y *un otro sí mismo*. Esta condensación 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 propone el espejo, no consiente el cese de este movi-

24 Guibelalde, en su estudio, identifica a este *yo* más abarcador con el Superyó freudiano (1998, 45).

miento de constante refracción: llegada a una identidad del ser, y aunque la identidad esté definida por una difracción e inversión de identidades, Pizarnik torna a desmontar las coincidencias para sostener el conflicto 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*, *yo necesitará y no necesitará del otro para ser* porque *yo es el otro, y es yo, y no lo es*²⁵.

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*) 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?» (OC 246)²⁶. Al trasladar el objeto del verbo de la primera persona a la tercera, la poeta 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 colocar a *yo* como otro concentra la huella secreta de preservar al sí mismo²⁷. Vamos a analizar, entonces, qué es lo que propone esta nueva interrogación ontológica.

Retomamos 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 recuperamos 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 exis-

25 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 en el silencio. Creemos que, efectivamente, Pizarnik llega en este libro a una densidad aporética extrema que puede ser índice de una clausura, pero también esta densidad puede ser indicio de un nuevo movimiento que propone una poética y una ontología ya no de lo Mismo sino de lo «absolutamente Otro». Esta posibilidad será objeto de estudio en la segunda parte de este trabajo.

26 Como veremos en la segunda parte de este trabajo, el «¿quién es yo?» de Pizarnik se inscribe en la este-
la de «JE est un autre», de Rimbaud.

27 En este juego dialógico, Pizarnik se suma a la tradición de la poesía moderna. Para Cuesta Abad, en *Poema y enigma*, la tradición postbaudelaireana se define por el guiño irónico o paródico de los estereotipos poéticos y retóricos tradicionales (1999, 240). Así, la «desretorización» conforma uno de los rasgos peculiares de la poesía moderna. Esta desretorización la analiza Cuesta Abad en la enálage de persona en Borges: en el poema «La cifra», Borges propone un «dialogismo ficticio», donde «yo», «tu» y «nosotros» conforman, en realidad, un único sujeto poético que, «de acuerdo al pensamiento poético de Borges, [...] es Yo, Alguien, tal vez Ninguno» (1999, 253). De esto resulta que «la desretorización característica del poema borgeano es el resultado de un enunciado irónico que no permite decidir e identificar unívocamente al sujeto enunciativo de las diferentes expresiones, y esta vacilación del sentido se configura formalmente mediante la enálage de persona» (Cuesta Abad 1999, 253).

tencia 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* vacío.

Pizarnik da forma a esta identidad amenazante de la tercera persona a través del 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. Es la sombra, además, quien ocupa el espacio vacante que deja *yo*: «porque no cantó, su sombra canta» (OC 166). En asimilar la tercera persona a la sombra, Pizarnik recompone la reflexión 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 alguien²⁸.

Simbólicamente, esta habilidad usurpadora de la sombra recoge la capacidad vampirizante de las entidades negativas porque puede sustraer la fuerza vital de quien la proyecta²⁹. Además, en aparecer como algo pero ser nada, la sombra se asemeja a un fantasma y se mueve en el eje ausencia/ presencia, «ausencia de cuerpo/ presencia de su proyección» (Stoichita 1999, 9). 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 aporía ontológica que gesta 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.

Después de este recorrido por las andadas y desandadas ontológicas de Pizarnik, creemos estar en condiciones de sostener que la escisión ontológica inmanente a la poeta es un prolongado ejercicio de reconocimiento de una identidad cierta³⁰. 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 se lamenta por no poder ser en acuerdo con ese dictado. En *Árbol de Diana*, procura resolver esta cuestión. En este libro Pizarnik reconoce en sí una

28 Victor Stoichita, en *Breve historia de la sombra*, recupera la distinción lacaniana entre el «estadio del espejo» y el «estadio de la sombra». El primero se refiere a la identificación del *yo*, en tanto que la sombra permite la identificación con el *otro*. «Dicho esto —sostiene Stoichita— se entiende por qué Narciso se enamorara de su imagen reflejada en las aguas y no de su sombra» (1999, 35).

29 Ver «El alma como sombra y como reflejo» en Frazer 1986.

30 En una carta dirigida a Amelia Biagioni fechada en Buenos Aires el 18 de noviembre de 1967, Pizarnik escribe en referencia a los poemas de *El humo*, de Biagioni: «Hay alguno [se refiere a los poemas] que alude al doble o a la sombra o al espejo o al quién soy [...]» (Bordelois 1998, 81).

identidad desdoblada por estar conformada tanto por el deber ser como por su transgresión. No obstante, en *Extracción de la piedra de la locura*, 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 permite 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, sugieren 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 sumamente hermética 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. Pizarnik llega, en su derrotero, a una trabazón esquizofrénica de sí misma y del otro definida 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 designamos como «aporía del ser». La expresión de esta aporía 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» (1992, 263).

III. LA RESISTENCIA ENTRE EL ESPEJO Y EL MISMO

Para la literatura crítica sobre la obra de Pizarnik, el dilema ontológico de la poeta reside en la búsqueda de la alteridad desde la unidad, es decir, la búsqueda de lo Otro desde lo Mismo. En estos estudios, lo Otro asume diversas formas: puede ser, por ejemplo, el amor, la poesía, la muerte, la vida, la realidad, la comunidad. 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. Desde la crítica, este retorno es, en Pizarnik, 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 la carga perniciosa que puede acarrear 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* en la experiencia poemática, se puede, tal como ocurre con los románticos anglosajones, 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 aquí que esta gestación sea efectiva porque hasta este momento del análisis hemos pretendido, más que definir la ontología de la poeta, atender la manera como sucede la búsqueda de esa definición. Confiamos en que haya tenido sentido este espinoso recorrido para poder alcanzar ahora una definición.

En esta conformación de su ser, la poeta percibe que éste convoca no sólo la identidad de lo Mismo sino también la diferencia y alteridad de lo Otro, y que estas dos parcelas ontológicas están en continua flexión cada una hacia su contrario. 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 llamado «dinámica especular». En esta dinámica, la poeta siempre coloca 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?

Hemos precisado lo Mismo como la identidad de lo uno consigo. Ahora bien, estimamos que 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 propio de lo Mismo es ser o procurar ser siempre idéntico 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, 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 y, por eso, en su tortuosa indagación, 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 básicas: la comunidad 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 hemos señalado 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 hemos sugerido 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 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 acopia la muerte 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. En la relación dialógica con lo Mismo, lo Otro trasciende continuamente hacia lo desconocido, hacia lo incierto, hacia la oscuridad, hacia la duda³¹. 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 patrística 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

31 «[...] recibir del Otro más allá de la capacidad del Yo; lo que significa exactamente: tener la idea de lo infinito» (Levinas 1987, 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.

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 devorador y devorado; la segunda, por la reversibilidad de identidades que propone 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 Mismo³². Como vemos, la transferencia que establece lo Otro en relación con lo Mismo requiere no de la inclusión, tal como sucedía 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, un deseo y 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 del obstáculo de *no-yo* para liberarse de ese mismo obstáculo; su ser se define en la resistencia puesta por la coacción y la liberación³³. 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. La dinámica reflexiva que define la búsqueda ontológica de Pizarnik 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 Mismo³⁴. César Aira afirma que, en Pizarnik, «el sujeto se constituye en su dislocación» (1998, 17). El final de la búsqueda ontológica de la poeta en una coincidencia sólo será posible en su no realización. Entonces, su 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 superimpresión de contrarios.

32 «[...] 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 1965a, 32).

33 Ver Fichte 1887, en especial la segunda parte, «Principios del conocimiento teórico».

34 En «Un equilibrio difícil: 'Zona Franca'», Pizarnik define el «lugar de las contradicciones» como 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» (1965f, 109).

CAPÍTULO II.

APORÉTICA DEL ESPACIO: POÉTICA DEL TEMOR, DEL DESEO Y DEL SILENCIO

En el capítulo anterior hemos visto que la definición del ser de la poeta requiere de un insistente retorno al espejo. A la pregunta «quién soy», 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 es propia de una dinámica reflexiva. En principio, esta identidad se define en la densa tensión de una aporía 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, la poeta *es* tanto como *no es*. En la búsqueda de una identidad, no hay reconciliación posible entre el sí mismo y el otro porque Pizarnik, como Narciso, se define en su contrapuesta figura. Sin embargo, este juego reflexivo de identidades tiene lugar «en la misma zona del ser»: es la poeta quien camina hacia el espejo, quien se mira y se ve. No hay, entonces, en sentido estricto, una anulación de su ontología íntima. Pero 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 aporía parece ser, entonces, la condición constitutiva de su ser.

Hemos adelantado también en diversas ocasiones que el conflicto en que se sostiene la literatura de Pizarnik es tanto ontológico como poético porque es en la experiencia poemática donde el yo de la poeta se construye y se cuestiona. 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 1998, 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 1975, 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 esta ontología está sustancialmente sujeta a la poesía, debemos tratar de comprender en lo que sigue qué expresión asume esta sobreimpresión de contrarios en el plano exclusivamente poético.

I. 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 [. . .] (1992, 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)³⁵. Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa. (Y.B.³⁶ —nota en que decía que la prosa oculta a la muerte. En mi deseo es al revés) (1992, 282).

Entre la anotación del 1 de junio y la que Pizarnik 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 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, constituye el continuo de la indagación poética que encara Pizarnik en su escritura: cómo hacer poesía desde la prosa. 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: 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 en relación dos modos diferentes de expresión, cada uno regido por determinadas constantes propias que, desde una perspectiva clásica, se definen por su oposición: «la Poesía es siempre diferente a la Prosa» (Barthes 1967, 39). La poesía, desde este punto de vista, se define por una serie de incrustaciones ornamentales (rima, metro, etc.) impuestas a una prosa tácitamente presente en cada poema. Esta 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 Rimbaud³⁷. En la carta fechada el 15 de

35 Se refiere aquí a Enrique Pichon Rivière, quien fue psiquiatra de Pizarnik y especialista en Lautréamont.

36 Seguramente Yves Bonnefoy.

37 En *Los hijos del limo*, Octavio Paz, en referencia a la aspiración romántica de alcanzar la unión de los opuestos, sostiene que «mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. Consecuencia de esta interpretación: el poema en prosa y la periódica renovación del lenguaje poético, a lo largo de los siglos XIX y XX, por inyecciones cada vez más fuertes de habla popular» (1999b, 386). Esta última afirmación, veremos, se ajusta estrechamente a la producción literaria de Pizarnik después de 1968.

mayo de 1871, dirigida a Paul Demeny, en *Lettres du voyant*, Rimbaud afirma que la poesía clásica es «prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiots [. . .]» que acompaña «l'Action» (1995, 110 y s.), en tanto que la poesía moderna, sujeta al desplazamiento que concentra la fórmula «JE est un autre», pone como objeto el conocimiento profundo del hombre como medio para alcanzar lo desconocido (Rimbaud 1995, 114).

Básicamente, dice Barthes, la poesía clásica 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 1967, 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, *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 la «fabricación» de un «protocolo antiguo» que pone el acento en una capacidad relacional y expresiva «algebraica» o gramatical (Barthes 1967, 41 y s.).

Yuri Lotman, 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 (1982, 123).

Esta afirmación conlleva, 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 1982, 123 y ss.). «De este modo la oposición 'prosa-poesía' es la expresión particular de la oposición 'no arte-arte'» (Lotman 1982, 127).

Esta rejilla de valores contrastados en lo que hace a la poesía y a la prosa 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 su diario pone en juego, en la base, esta red dicotómica de valores aglutinados en lo que vamos a denominar «poética del temor» (retórica, *mot juste*, unidad, exactitud, brevedad) y «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 1992, 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. [...] Me gustaría escribir en forma muy simple y clara. Basta de retórica» (Pizarnik 1992, 269). El conflicto surge cuando Pizarnik apoya su proyecto poético en lo «simple» como valor fundamental: «Comienzo a tener conciencia de ella [la poesía], la quisiera lo más sencilla posible, desnuda, esencial, inocente» (Bordelois 1998, 43). ¿Cómo hacer poesía, entonces, desde la poesía? El problema que plantean 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 a este dilema. En este conflicto, Pizarnik parece 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 1992, 278). El verdadero alcance de este problema poético, y las posibilidades que representan, las veremos con detalle en el desarrollo de este trabajo. No obstante, nos interesa señalar aquí 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) entran en conflicto sin anularse. Esta puesta en relación conflictiva tiene lugar en un espacio poético de transferencia que Pizarnik instala en el poema en prosa. Es precisamente en este espacio poético de cesión continua donde prosa y poesía se proyectan recíprocamente.

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 1994, 2874). Baudelaire, en su dedicatoria a 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 a *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 porque ambos 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»

(1998, 963). 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? (Baudelaire 1921, 10).

Lo que destaca de estas palabras de Baudelaire es 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 1986, 272)³⁸. En la antología estaban Aloysius Bertrand, Villiers de L'Isle-Adam, y Stéphane Mallarmé. Des Esseintes dedica unos párrafos a definir el poema en prosa:

Manejada por un alquimista de genio, debía [el poema en prosa] 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 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 [. . .]

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 1986, 273 y ss.).

38 Dice Pizarnik en su diario el día 7 de junio de 1967: «Deseo de copiar, para mi uso, una antología de poema en prosa» (Pizarnik 1992, 283). Es probable que Pizarnik leyera a Huysmans y, en búsqueda de lecturas acerca del poema en prosa, la definición que sigue.

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 estéticamente se concentra en el poder evocador de la sinestesia y de la imagen. Es, en definitiva, esta mezcla que supone sobreponer 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), 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*» (1999, 16 y s.).³⁹ El tema de la imagen es, en Pizarnik, 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 «La conversadera», define esta capacidad de manera implícita al recomponer poéticamente la escueta frase de Valéry: «la marquesa salió a las cinco y cinco» dice Pizarnik (OC 181). 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 la mejor definición (aunque tácita) de lo que Pizarnik entiende por poema en prosa: un espacio de transferencia especular dado 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 pretendemos explicar 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 minuciosamente recorrerá a lo largo de su escritura en lo que percibe como dos poéticas contrastadas que denominaremos «poética del temor» y «poética del deseo».

39 Valéry, en «Sobre 'El cementerio marino'», sostiene que «la esencia de la prosa es perecer, es decir, ser 'comprendida' [. . .]. La prosa sobreentiende siempre el universo de la experiencia y de los actos, universo en el cual —o *gracias al cual*— nuestras percepciones y nuestras acciones o emociones han de acabar correspondiéndose o respondiéndose de un solo modo: *uniformemente*. [. . .] Este universo excluye la ambigüedad, la elimina». En contraparte, la poesía «exige o sugiere un 'Universo' muy distinto: universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de sonidos [. . .]. En este universo poético, la resonancia puede más que la causalidad, y la 'forma', lejos de desvanecerse en su efecto, viene a ser como *reexigida* por éste» (1999, 19 y s.). Octavio Paz, en *El arco y la lira*, libro que Pizarnik conocía muy bien y que influyó en su consideración de la poesía moderna, retoma esta diferencia establecida por Valéry y abunda en la especificidad de lo poético (ver el capítulo «Verso y prosa»).

II. POÉTICA DEL TEMOR (EL JARDÍN) Y POÉTICA DEL DESEO (EL BOSQUE)

La primera relación que ofrece el título de este apartado refiere un contrasentido: asimilar, en Pizarnik, una poética sustentada 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:

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)⁴⁰. 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 1975, 247).

El temor, en Pizarnik, tanto en su forma primera como puede ser el miedo, como en sus manifestaciones extremas como son el terror o el espanto, tiene enorme alcance poético. ¿De dónde deriva el temor poético de Pizarnik y, sobre todo, cuáles son sus paliativos? Adelanto 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 establece 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 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 que soporta lo Mismo: «Nada más intenso que el terror de perder la identidad» (2000, 361). Como poeta, esto supone no poder ser y decir en continuidad, perder el control referencial y expresivo del lenguaje, perder la identidad de los nombres (incluido el suyo propio), no poder decir desde una precisión gramatical. La poética del temor se define, entonces, como una práctica conjuradora de la fragmentación, de la ambigüedad, de la oquedad, del descontrol, de la inefabilidad, de la imprecisión poéticas. 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 cifra un problema de orden espacial (perder el centro) que Pizarnik recoge en uno de los motivos más sugerentes de su escritura: paliar la amenaza de un descontrol babélico con la arcádica estan-

⁴⁰ Esta afirmación es muy cercana a George 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».

cia en el jardín. Repasar la significación del jardín en la poética de Pizarnik permitirá 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 [sic] Bachelard, que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero* (Pizarnik 1975, 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» (1981, 125). Señalar esta inexactitud es necesario, porque justamente Pizarnik recoge la carga 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*, *eidós* ancestral, real en su irrealidad, posible en su imposibilidad. Vamos, de momento, a despejar la primera premisa: aquella que propone al jardín como espacio real de reunión, como 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. Es, por esto mismo, un espacio que evoca seguridad. Parece ser que «paraíso» designa, en persa, un recinto amurallado (Clark 1971, 17), y es justamente la muralla lo que otorga al jardín su cualidad protectora: los jardines encantados como el Edén, o las Hespérides, o los jardines privados como el vergel ferraresco de los Finzi-Contini, son espacios donde la intimidad de lo propio encuentra cobijo, seguridad, reparación⁴¹. Cercar el espacio del jardín supone resguardar a lo Mismo de la intromisión perturbadora de lo Otro, abrigar la identidad «perfecta» del *hortus conclusus* donde el orden está trazado en su máxima expresión. 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

41 Para Kenneth Clark, en el libro citado, el jardín constituye «uno de los mitos más constantes, generalizados y consoladores de la humanidad» (1971, 17).

contra naturaleza, y toda una riquísima estela de valores alegórico-simbólicos que han recorrido las poéticas desde el medioevo al modernismo.

Hay otra asociación que propone al 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 cae sobre el jardín y afirma lo existente 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.

¿Cuál es, entonces, la palabra que se dice en el jardín? Es la palabra de la presencia y del carácter, la palabra 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, es «cartesiana» porque señala su propio significado y su propia realidad. Es, citando 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). Por todo esto, es la palabra originaria que, al nombrar, funda las esencias: «yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales», dice Pizarnik en «Los poseídos entre lilas» (OC 171)⁴². La palabra del jardín, entonces, es la palabra de la identidad porque sólo es nombrada en aquello que es su rasgo inalterable, es únicamente dicha en lo que es permanente y necesario en 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 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 [. . .]. El sueño, sí, pero dotado de las calidades del teorema. La metáfora, sí, pero exacta (Carta a Rafael Squirru fechada en 1970, en Bordelois 1998, 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*. Hay evidencia de dos cartas que 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 1998, 129); la carta fechada el 20 de abril, probablemente del mismo año, es relevante casi en su totalidad:

⁴² Para Heidegger, en *Caminos del bosque*, el origen es «aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es» (1998, 11).

¿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 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 1998, 131).

Pizarnik admira de los aforismos de Porchia 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.

Etimológicamente, el aforismo señala una limitación, una separación (*apborismós*: «definición»; que a su vez deriva de «separar», «definir»). Los aforismos son, desde la antigüedad, la forma de expresión de «pensamientos». 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 establecer una verdad que se funda en sí misma.

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 esencial⁴³. 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 genialidad suficiente; la calidad está sostenida por el trabajo consciente de la poeta sobre la materia poética:

43 El problema de la esencialidad poética ligada a la «pureza» como valor expresivo sigue la impronta del modernismo. Dice Valéry en «Conversaciones en torno a la poesía» que «el paradójico y amargo destino del poeta lo obliga a utilizar una fabricación del uso corriente y de la práctica [del lenguaje] con fines excepcionales y no prácticos; debe tomar prestados recursos del origen estadístico y anónimo para realizar su propósito de exaltar y de expresarse a sí mismo en lo que tiene de más puro y singular» (2002, 195).

Cuando yo corrijo, explico y traduzco [. . .]. 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 1992, 281).

Es en la imagen poética donde convergen el ver, lo existente y el ser. Pizarnik sustenta su consideración de la imagen en el surrealismo. Para el surrealismo, la imagen es el resultado de un proceso creativo derivado de la capacidad de condensación en la expresión⁴⁴: «La vertu de la parole (de l'écriture: bien davantage) me paraissait tenir à la faculté de recourir de façon raisissante l'exposé» (Breton 1999, 30). 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. Sin embargo, en esta insistente y consciente 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 un peligro, y es la consunción, porque una poesía sustentada en el límite y en la sustracción puede colmarse de prohibiciones y encaminarse 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. Pizarnik necesita abrir otra vía poética dada por la realización de lo que se teme para así evitar este punto extremo. Como hemos anticipado, la realización del temor lleva inscrita la realización del deseo en un espacio diferente al jardín. El jardín cae en su costado *ideal*, y en este punto recuperamos la segunda premisa de la cita extraída de la entrevista de Moia que hemos dejado pendiente:

Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges [sic] Bachelard, que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero* (Pizarnik 1975, 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

44 Aquí es necesario apuntar que la «imagen» en Pizarnik es el resultado de un proceso creativo, pero este proceso nada tiene en común con la escritura automática surrealista, relación que fue sugerida por algunos estudios críticos sobre la autora.

éste sino aquél» («Rescate» en OC 126)⁴⁵. 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 es *prohibido*: «el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines», dice Pizarnik en «Inminencia» (OC 128). *Tender* al centro siempre *sin llegar jamás* es, entonces, el movimiento necesario para preservar el ejercicio poético. Este es el ciclo siniestro de la búsqueda de la perfección porque, ¿qué resta después de encontrarla sino su revocación? Y esta es también la cláusula esencial de una nueva posibilidad poética que ya no tiene como topografía al jardín sino al bosque, y que vamos a denominar «poética del deseo».

¿Qué es el deseo? «Acción de desear o querer», desear como tender hacia lo deseado, ir hacia el deseo. Lyotard, en «¿Por qué desear?»⁴⁶, denuncia la 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, sostiene 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» (1994, 81). Este movimiento que surge entre la alteridad y la identidad 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 1994, 82).

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 Octa-

⁴⁵ Este poema está dedicado a Octavio Paz y es 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 (1972, 44).

Pizarnik cita estos versos de Paz en «El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*» (1989, 200).

⁴⁶ En Lyotard 1994.

vio 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*» (1966d, 3). Más reveladora es la siguiente cita extraída de «Relectura de *Nadja*, de André Breton»: «Si una noche [. . .] hubiese encontrado a la bella desnuda del bosque (si se hubiese efectuado el tránsito del deseo a la realidad), Breton no se hallaría escribiendo *Nadja*» (Pizarnik 1970c, 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 1987, 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, porque tiene la carga siniestra 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 aporía que concentra 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 «tender hacia». Este movimiento de *tender pero sin llegar* tiene lugar en una geografía de semántica esquiva que Pizarnik ubica en el bosque.

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)⁴⁷. El bosque es «un pequeño lugar perfecto aunque vedado» que Pizarnik asimila al centro, tal como sucede con el 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 defi-

47 En «Sala de psicopatología», Pizarnik aporta otra posibilidad referencial para «la pequeña A.». Escribe: «Freud: 'la pequeña A. está embellecida por la desobediencia', (Cartas...)» (2000, 416).

nitiva, lo que regula el tender sin poder llegar, es la imposibilidad de acceder al centro lo que alimenta el deseo de alcanzarlo.

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. Retomo 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 imprevisibles 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 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 desaparece 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 este lugar, lo que es se define por su ontología inestable.

Esta inestabilidad esencial sustentada en la fluidez y en 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. «El día es bello, la noche es sublime» dice Kant en *Lo bello y lo sublime* (1972, 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. La noche es el espacio absoluto, total, y a la vez vacío, el espacio de las privaciones. Curiosamente, repleta de incertidumbres, la noche es para Pizarnik el lugar de la poesía: «Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche» (OC 118).

El bosque lleva en sí el deseo de noche: en el bosque Pizarnik ya no quiere ver, sino que quiere *entrar* para satisfacer su deseo de noche («está oscuro y quiero entrar», OC 157), satisfacción que es, justamente, imposibilidad de satisfacerse por la condición escurridiza, mercúrica que concentra la realidad de la noche y la realidad del deseo. Es, entonces, el bosque en la noche lo que asegura la constante dirección irrealizable del deseo, porque diluye las presencias para que sea imposible llegar en el tender. El bosque en la noche, el bosque

de la noche, es 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 idéntico se realiza por la escurridiza e insistente presencia-ausencia de lo Otro⁴⁸.

¿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*: Alicia llega a un bosque donde 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 1989, 137).

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. El bosque oscuro borra la carga de memoria que tienen los nombres, reduce las esencias puestas por la 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 para que sea lo que no es. La ausencia de nombre en este bosque de Carroll siempre desvía el centro necesario de lo Mismo hacia la fluidez errante de lo Otro.

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 2000, 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»: «Si el escribir fuera lo mío no estaría siempre con la seguridad de que lo principal de cada uno es indecible» (Pizarnik 1992, 269). Es este desafío el que concentra la enorme dificultad de escribir desde la ausencia, ausencia determinada por el

48 En una carta dirigida a Ivonne Bordelois fechada el 2 de febrero de 1970, Pizarnik aconseja 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.

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 dilema metafísico de la búsqueda poética de 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 vamos a concentrarnos 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 1992, 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 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 en un centro sin centro que se traduce en ese merodear los contornos del bosque que hemos mencionado. Por otra parte, la idea de una poética marcada 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 1994, 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, redu-

ciéndola a símbolo?», se pregunta Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Y se contesta: «Es la *música*». Pizarnik, en «Pasajes de Michaux», repite esta idea: «los sonidos de la música pueden acabar con los duros bordes de las cosas» (2002, 208).

En segundo término, a partir de *El infierno musical*, la poeta abandona el control del lenguaje y traslada el «acento» hacia la palabra misma: «[...] busco que el poema se escriba como quiera escribirse» (Pizarnik 1975, 249). En este tránsito hacia una escritura autónoma del poema, 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 «naufgando en sí misma» (OC 155) y que conduce a «lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado» (OC 153), 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 1970c, 16 y s.).

Como sostiene Florinda Goldberg en *Alejandra Pizarnik: «Este espacio que somos»*, la labor poética de Pizarnik puede leerse como una aspiración de centro. Sumamos a esta aspiración su contraparte, 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» (1994, 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. POÉTICA DEL SILENCIO

Hemos visto, entonces, que existen al menos dos opciones poéticas en Pizarnik, y que una y otra se definen en oposición a su contrario: cada una condensa alternativas de senti-

do antinómico; básicamente, identidad, contención y presencia por un lado, alteridad, derivación y ausencia por otro. No obstante, estas cláusulas poéticas se oponen *necesariamente*, vale decir, tienen la oposición como constitutiva: la poética del temor y la poética 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. La cuestión es si esta dialéctica cesa o si, por el contrario, el rebote dialógico de opciones poéticas se sostiene en una sobreimpresión de contrarios.

En el artículo «El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*», Pizarnik sostiene que es propio del poeta moderno estar sujeto a la tensión de «no poder decir, no poder no decir» (1989, 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*, 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, 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» dice Pizarnik en el artículo citado (200). Es en esta zona de infatigable tensión donde, a nuestro juicio, opera poéticamente el silencio.

La presencia de la palabra «silencio» comienza a ser constante en la poesía de Pizarnik después de *Árbol de Diana*⁴⁹ y, a lo largo de sus escritos, el silencio nunca deja de referir valores contrastados. En la base, lo que el silencio pone en tensión son 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 ausencia, oscuridad, deslizamiento, es desconocimiento, es tentación, es un lugar peligroso de vértigo y de posible anulación. Veamos algunos ejemplos para apoyar estos semas 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,

⁴⁹ 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).

un silencio como la pequeña choza que 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 dé 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 de este muestrario de citas es que el silencio nunca tiene una densidad 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 2000, 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... (1981, 179).

En una carta a Antonio Porchia, 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 1992, 130).

¿Cómo es, entonces, la palabra «silencio»? Es una palabra *glissant*, «deslizante» (Bataille 2000, 28), como lo son el deseo y la perfección; es una palabra que se deshace en su intensidad paradójica: 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 2000, 28). 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 lenguaje errante). Por eso me atrevo a decir que no sé si el silencio existe (Pizarnik 1975, 248)⁵⁰.

El silencio sólo existe en un deslizamiento, porque no puede mantenerse 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 [. . .] (Yves Bonnefoy citado en Bordelois y Pizarnik 1962, 7).

Es en la extraña naturaleza del silencio donde Pizarnik encuentra la topografía necesaria para «ejecutar el acto» de hacer presente lo ausente. 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.

«Decir el silencio» 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 redundante en el oxímoron del silencio y no encuentra siquiera el eje aglutinante de la escritura en espiral. Se trata de 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. Esta es, evidentemente, una poética extrema, tan extrema que funde su posibilidad de ejecución con su imposibilidad, su realización con su anulación. Y es en esta zona de suma tensión poética que conforma el silencio donde se abre la aporía que condensa esta poética: «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 [. . .]» (Pizarnik 1989, 198).

50 En la segunda parte de este trabajo veremos el estrecho vínculo que la poética de Pizarnik mantiene con el laicismo místico de Artaud y Bataille, y leeremos también su propuesta poética a través de la noción de «quietismo» de Miguel de Molinos y de «atención» de Simone Weil, sin poder abarcar, no obstante, el rico campo de estudio que este verso de San Juan de la Cruz anuncia.

«Decir el silencio» es la densa cláusula que señala el dilema de cómo nombrar la ausencia desde la presencia, cómo saber nombrar lo que no existe, cómo ejecutar el acto poético de decir las ausencias desde la presencia que es toda poesía, cómo, en definitiva, hacer poesía desde la poesía. La aporía 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 1989, 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 1989, 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 inexpressable para decir lo indecible:

Escribes poemas
 porque necesitas
 un lugar
 en donde sea lo que no es (Pizarnik 2000, 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 imposibilidad que encierra este intento es la esencia misma de la poesía. 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 aporía poética de «decir el silencio» concentra la condición necesaria del fracaso que el intento conlleva.

«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* (2000, 51). ¿Cómo hacer presente lo ausente? ¿Cómo nombrar la ausencia desde la presencia? ¿Cómo poder nombrar lo que no existe? ¿Cómo hacer poesía desde la poesía? El fracaso de 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 *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.

Consciente del magnífico fracaso que implica esta tentativa, Murena no cesa de querer nombrar el otro ciprés, ni de recordar a *la olvidada / canción del todo* (Pizarnik 1965e, 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. El ejercicio poético sucede en esta franja de tensión extrema que señala la posibilidad de lo imposible y la imposibilidad de lo posible. Hemos visto que 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 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 introduce en su escritura, y su forma más adecuada de expresión es la del «osmazomo» del poema en prosa. Cuando Pizarnik se pregunta por el uso del poema en prosa está, en realidad, indagando en torno a una cuestión cardinal 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. Procurar decir poéticamente lo indecible sin poder hacerlo es el fracaso necesario para poder escribir. La aporía que concentra la poética del silencio consiste justamente en la necesidad de mantenerse.

CAPÍTULO III.

APORÉTICA DEL TIEMPO: MEMORIA Y MUERTE

«Yo creo en los espejos» (Pizarnik 2000, 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 propone su imagen, amor y lucha entre lo Mismo y lo Otro. Algo queda claro de momento, y es que lo Mismo y lo Otro, en la conflictiva relación que los vincula, 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 que acomete Pizarnik. Este rebote reversible e infatigable de opciones conduce, a la poeta, a una densidad aporética extrema. La aporía 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 aporía poética, a su vez, se detiene en la tensión puesta por el impulso y la imposibilidad de *decir el silencio*. Anna Soncini, en «Itinerario de la palabra en el silencio», 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»:

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 (1990, 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 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 2000, 312), este es el enorme dilema, la tensión última donde se sostiene la contrapuesta figura de la poeta. Al caer en las aporías que ella misma gesta, Pizarnik no repite los gestos victoriosos de los héroes 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. En lo que sigue, debemos analizar 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 que se ha ocupado de su obra, 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 hemos visto, 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 aporía ontológica y por la aporía 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 hemos visto hasta aquí, 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, en clara referencia a *El arco y la lira*, como «la otra orilla» o «el otro lado» de una perpetua errancia, orillas que arriesgamos asimilar al espectro semántico de lo Mismo y lo Otro⁵¹. 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 escritura⁵², 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

51 Dice Paz, citando un manual de budismo zen, que «adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla [. . .]. Al desprendernos del mundo objetivo, no hay muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla» (1999a, 150). El pasaje de «esta orilla» a «la otra orilla» demanda, para Paz, no sólo de un salto, sino de un «salto mortal». El salto mortal de esta orilla a la otra orilla es vértigo: «caer, perderse, ser uno con lo Otro»; «vaciar-se», dice Paz, «fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros» (1999a, 161).

52 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 las recientes ediciones a cargo de Ana Becciu de su *Poesía* y de su *Prosa completa*.

de referencias y significaciones diferente de una muerte real. Vamos, entonces, a indagar en este difícil problema para ver si la muerte de la poeta cesa las tensiones ontológica y poética de las aporías.

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*. Al referirnos a la relación entre la poeta y la comunidad, señalamos 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 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 pareja yo/ otro, y poéticamente por la pareja temor/ deseo. Ahora veremos 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 este trabajo dijimos que el tiempo presente, en Pizarnik, está 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 una valoración negativa, frente al valor positivo 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 cardinal 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 hasta él. 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, 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 la poeta 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 instala en el pasado, es la imagen *otra* de una realidad presente que la poeta quie-

re modificar. Esta carga ideal del pasado tiene una consecuencia inmediata: la exaltación de la inocencia pretérita. En el pasado de una 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 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, la asimilación 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 memoria⁵³. ¿Por qué quiere entrar la pequeña A. de «El hombre del antifaz azul» 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 marcado por la pérdida, momento que deben remontar *bacia 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 definido 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 *Estudios sobre mística medieval*, 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» (1997, 56). San Agustín, a través de Heidegger, examina 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?» (en Heidegger 1997, 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» (2000, 197). ¿Qué es, entonces, lo que indica este ejercicio de conocimiento fundado en la memoria? De lo visto nos interesa destacar dos cosas:

53 Ver, además de «El hombre del antifaz azul», «Antología poética de Ricardo Molinari» (Pizarnik 2002, 223 y ss.) y «Pasajes de Michaux» (Pizarnik 2002, 206 y ss.).

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

La memoria, ya lo indicamos, 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 esta última, porque, como afirma Aristóteles, «recordamos sin las cosas»⁵⁴. La ausencia de lo que es en presente es constitutiva de la memoria. No obstante, en tanto exista la memoria, el pasado no pasa 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 inherente a la pérdida, como veremos más adelante, 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, justamente, el presente desmiente la efectividad utópica del «pretendido pasado» (ver «La uniones posibles» en *OC* 195). El ir y volver entre pasado y presente no es indefinido: 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 fidelidad posible. 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

⁵⁴ Citado en Ricœur 1998, 28.

carácter propio de la poeta: a través de ella, Pizarnik restituye su ser, restauración que la conduce a afirmar que «alguna vez volveremos a ser» (OC 46), afianzando así lo pretérito como instancia donde reside 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 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 afirma su identidad y la de las cosas del mundo. El pasado 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, recordemos, 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. La identidad que asegura la memoria es la unidad de lo Mismo consigo y la disolución de la contradicción que siempre supone en Pizarnik la presencia de lo Otro. En resumen, 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 certera, única e inalterable. La memoria, entonces, dismantela los espejos, difumina la presencia de lo Otro que siempre desestabiliza y perturba el orden de lo Mismo.

¿A dónde vuelve, entonces, Pizarnik, narcisista empecinada que siempre retorna a buscarse en su reflejo? Si cree en los espejos, ¿dónde queda el necesario retorno que establece 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 suplantarlo por otra. Pero el presente 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 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 inclu-

so más lejos: «cierra la memoria» (OC 195) e invierte la dirección del tiempo. Intentaremos precisar cómo practica este desdoblamiento y esta inversión, y las implicaciones que este cambio tiene en lo que hemos visto.

II. LA MUERTE COMO IDENTIDAD

El tiempo presente, señalamos, 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 una identidad. Conocemos desde el primer capítulo que la gran invasora de identidades es la muerte. Repasemos la semántica de la muerte:

- 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 a un orden de mundo 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 erran-

cia de acuerdo a un movimiento que sugiere una perspectiva variable. Hasta aquí, entonces, las parejas 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, al confluir ambas en el presente, 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 a un futuro por venir.

El futuro del indicativo responde, en Pizarnik, a la realización efectiva de las prevenciones anunciadas a través del sermón. Recordemos que el sermón es uno de los modos dicursivos en torno a los que Pizarnik conforma su poesía, y que responde a una reconvencción 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 visto 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 desan-

gran. 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. Así, 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)⁵⁵.

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 muerte 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 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).

Por lo mismo, alcanzar el «último otro lado» pone fin a la conflictiva búsqueda ontológica y poética de Pizarnik, trunca la posibilidad de recuperar la memoria y sella la dirección 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

55 Las cursivas son nuestras.

fondo». Caer hacia el fondo tiene una inmediata referencia abisal, pero en este movimiento vectorial que propone 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 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 establece el futuro del indicativo. Esta caída sin fin recupera 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 en el 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 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 en su vida, encontrado después de su presunto suicidio escrito 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?

Para comenzar a desenredar esta cuestión debemos 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. Y aquí Pizarnik ingresa en un ciclo similar al 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» inaugura 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 1959, «Poema II», 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. Destacamos algunos:

- De *Las aventuras perdidas*: «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 final? La muerte llega a Pizarnik, en esta mezcla extraña de tiempos, como algo ya pasado pero que, no obstante, ocurrirá en el futuro. 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 futura⁵⁶. 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 [. . .]
 «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 1981, 155).

Lo que nos interesa enfatizar 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. La muerte, sostuvimos, 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

56 No es, evidentemente, desconocido para Pizarnik el ser-para-la-muerte como estructura total del Dasein en la fenomenología existencial de Heidegger.

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 la memoria pero en una dimensión inversa, *negativa*. ¿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 en la infancia. En esta extraña temporalidad futura que propone la muerte, 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, 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 la muerte. La proyección de esta inversión que establece 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* (2000, 41 y ss.), es lo que funda el carácter, lo que hace al Mismo ser en su impenetrable unidad, 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. Podría ser, entonces, que cada vez que Pizarnik muere, cada caída de muerte en muerte, fuera una afirmación del rasgo propio, el afianzamiento, la recuperación de una identidad. Es probable que esta eventualidad sea efectiva, sobre todo si atendemos la insistencia, en *Extracción de la piedra de la locura*, en asimilar el poetizar a la muerte, en entender que es la muerte el lugar de fundación poética, «el lugar donde nacen los cuerpos poéticos» (OC 140 y ss.). Tal vez, en esta línea de lectura, la poeta en su mortandad 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 una ausencia. La muerte da ser a la poeta pero también lo sustrae por efecto de la succión vampírica, 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 la densa aporía que establece la identidad fundada en la memoria del futuro, única garantía de singularidad. La muerte es, entonces, 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 que puede ser el mismo que éste, o su inverso, o su sombra.

III. LA IDENTIDAD EN NEGATIVO: OPACIDAD Y TRANSPARENCIA

Trasladamos hasta este punto la conclusión del primer capítulo de este trabajo. Dijimos allí que, para la literatura crítica, el conflicto ontológico de Pizarnik y, agregamos ahora, el 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 identidad por la acción dispersiva que instala la alteridad propia de la muerte. Para ver si esto era efectivamente así, atendimos 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 advertimos 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 poéticamente con una geometría casi idéntica. Así, en este vaivén de opciones de ser y hacer, Pizarnik quedaba finalmente suspendida en el *entre* densamente contradictorio de las aporías: 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 iden-

tividad, 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 de Pizarnik. No obstante, para llegar a afirmar una identidad contradictoria, consideramos 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, debíamos analizar el proceso de búsqueda de una identidad en el tiempo. De lo visto hasta este momento podemos inferir 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. Sin embargo, se advierte un repliegue dado por la semántica engañosa de la muerte: el ir y volver parece resolverse en una identidad en negativo. Dice Pizarnik:

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 2000, 414).

Curiosamente, no por un sentido escatológico del tiempo sino justamente por su trascendencia y conflictividad, la muerte pone fin a la contradicción, trasciende las aporías y asegura la identidad de lo Mismo, pero una identidad especial, una identidad no idéntica. Volvamos entonces aquí a la anfibología que presentaba 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». ¿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 del problema que nos ocupa ahora 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» 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 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 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:

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 1971, 45 y s.).

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. 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. La idea de *pasaje* como cambio de lo opaco a lo transparente la reitera Pizarnik en «Pasajes de Michaux», cuando dice «el título del libro, *Passage*, podría muy bien ser el título de toda la obra de Michaux pues ella es sinónimo de buscar un *pasaje*, abrir una brecha, formar un claro en lo oscuro» (2002, 207). Recordemos la frase que cierra el manifiesto surrealista de 1924: «L'existence est ailleurs» (Breton 1999, 60). *Ailleurs*, entonces, como el adverbio íntimo, consustancial del movimiento de *pasar* que invita la visión transparente. La transparencia promueve 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, es asumir la transparencia de «un cuadro inacabado en perpetuo acabamiento» (Paz 1991, 93), es aceptar una metafísica fundada en una identidad no idéntica. En un texto escrito el 8 de agosto de 1971, Pizarnik dice: «Mi visión del mundo se resuelve en un adiós dudoso, en un prometededor nunca» (2002, 61). 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 que fundan las aporías, el continuo ir y volver entre *yo* y *otro*, deseo y temor parece resolverse en la doble semántica de la muerte: 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 concluye la primera etapa de nuestro recorrido por la tempestuosa búsqueda poética y ontológica de Alejandra Pizarnik. Esperamos haber demostrado hasta este punto que su indagación no está atrapada en *una* dirección escatológica. La asociación de una poética sustentada en el silencio y de una ontología apoyada en los desdoblamientos y en la muerte como fin y fracaso es sólo una lectura posible. Para justificar esta suposición, hemos procurado una lectura de signo contrario, sujeta lo más estrechamente posible al vaivén contradictorio en que se debate la escritura de Pizarnik. Desde esta perspectiva, la aporética que conmociona su poesía no se revela como una fatalidad sino como el signo cardinal de su propuesta poética, y la muerte aparece como el emblema lo suficientemente variable para expresar, convocar y sostener el denso nudo de contrarios consustancial a este derrotero poético. El «escándalo lógico» de las aporías que Pizarnik instala en su poesía se ha revelado como exasperantemente sostenido, y prueba de ello es este último capítulo: en la aporética del espacio, la variabilidad y reversibilidad semántica de la muerte en el universo poético de Pizarnik indica que en ella no sólo se fundan las aporías sino también la posibilidad de traspasarlas. Esto es sumamente importante, porque en el continuo pasaje que sostiene el ejercicio de transparentar lo opaco, la muerte sugiere que ella es el *passage ailleurs* de las aporías que ella misma evidencia. Hasta esta invitación hemos llegado. La muerte se vislumbra en este punto como la aporía última de esta poética, y seguir la invitación a pasar más allá puede suponer llegar hasta el extremo de la propuesta de Pizarnik. Pasemos, entonces, hacia la dimensión invertida para ver cómo juega la muerte su doble juego.

SEGUNDA PARTE.

TRASPASAR LAS APORÍAS: 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 está regida por una contradicción entre dos sistemas de valores disímiles, uno sujeto al principio de identidad y concentración de lo Mismo, y otro pautado por el principio de alteridad y diferencia de lo Otro. Hemos visto que, en este sistema poético, la muerte es lo Otro por antonomasia y, en este sentido, es el emblema en que Pizarnik apoya las aporías que su poética genera. Sin embargo, también la muerte parece cesar la contradicción a través de un nuevo movimiento regulado 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», tiene a la muerte como condición y guía. Pero no debemos olvidar que este pasaje sólo afianza el conflicto abarcador entre lo Mismo y lo Otro al precisar a éste último. La muerte, como Otro, parece poner fin al conflicto para definir una identidad, pero una identidad aporética sustentada *en el conflicto*. Como veremos, la solución de esta tensión 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*⁵⁷. Esta aserción que sostiene que la identidad de lo Mismo es lo Otro nada tiene, evidentemente, de reposo ni de final por lo que, esta intención de pasaje que soporta la muerte parece, en realidad, *no tener fin*. 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. En esta parte del trabajo vamos a atender la identidad de la muerte en su alteridad, e intentar comprender cómo, a través de ella, Pizarnik procura

⁵⁷ 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 (Pizarnik 1965e, 104).

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

Antes de comenzar el análisis sobre esta nueva dimensión poética que tutela la muerte y a estudiar qué dinámica conforma al ser de la poeta y a su poesía en este nuevo orden, debemos apuntar la evidencia de 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 1992, 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:

Y cómo me gustaría que en vez de esto que voy diciendo fuera una novela con personajes y todo. Llevar una agenda, tomar notas como Trigorine en *La Mouette*, perfectamente vestida, manos más pálidas posadas sobre cuartillas, escribiendo con una pluma de cisne. Sería, serena, diciendo *qué interesante* [. . .], leyendo los diarios todos los días, salvada, tal vez casada con un señor serio y sereno [. . .] (Pizarnik 2002, 19).

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 asimila este orden 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 parejas contrastadas que hemos analizado y que provienen, en la base, de la tensión entre lo Mismo y lo Otro⁵⁸.

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, 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 que conforman las aporías y como intención alcanzar un punto extremo donde la totalidad que procura el exceso, curiosamente, indicará que la unión de los contrarios sólo puede suceder por la suspensión abso-

58 En *La comunidad inconfesable*, Blanchot cita a Bataille en la estrecha relación que existe entre desorden, límite y comunidad: «El perfecto desorden (el abandono a la ausencia de límites) es la regla de una *ausencia* de comunidad» (1992a, 12), la regla, en palabras de Bataille, de la comunidad de los que no tienen comunidad, de la «comunidad negativa».

luta 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, sobrepasa la esfera de este movimiento y precisa la filiación que Pizarnik mantiene con experiencias de trascendencia de orden místico. Entre uno y otro extremo, dos figuras claves nos servirán de puente y de tutores en esta segunda parte del trabajo: Antonin Artaud y Georges Bataille.

CAPÍTULO IV.

EL PROBLEMA: 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 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» (1983, 870). Esta convicción de que «la sed de lo infinito es de veras insaciable» (Lasarte 1983, 871) está en el inicio de una vivencia trágica de lo poético porque es lo que estipula la distancia infranqueable entre ser y palabra, distancia imposible de concebir en el ejercicio de escritura automática propio del surrealismo⁵⁹. 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

59 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: una suerte de ejercicio místico sustentado en la desnudez entendida como despojamiento absoluto de ser y de palabra será, como veremos, la vía hacia la trascendencia que requiere la unión de los contrarios.

su superación, la confirma Pizarnik en la entrevista con Martha Moia (ver Pizarnik 1975, 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 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*, 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». Sin embargo, existen dos grupos bastante definidos que recogen ecos de la vanguardia: uno de declarada filiación surrealista congregado 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 reunido en torno a Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre y Rodolfo Alonso en lo que se llamó el «invencionismo»⁶⁰. Juan-Jacobo Bajarlía recuerda, en su libro, que él fue precisamente 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 fue él 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 (1998, 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

⁶⁰ 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 1967, 110). Por otra parte, aunque Pellegrini ubica a Bayley, Aguirre y Alonso como «invencionistas», 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.

base de experimentación, en especial a través de la escritura automática. En los dos números de la revista *Qué*, Pellegrini junto a Elías Piterberg, Mariano Cassano, Ismael Piterberg y David Sussman, ya denuncian la «opacidad» de la vida convencional y la necesidad de trascenderla (de Sola 1967, 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 [. . .]». (Elías Piterberg, 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 Piterberg 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, Benjamin 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 Urondo, Bayley, Aguirre. En estas revistas de perfil surrealista se publican artículos de figuras como Breton, Bataille, Péret; se traduce, por ejemplo, a Georges Schehadé, Henry Miller, Antonin Artaud, Aimé Césaire, Henri Michaux, Jean Pierre Duprey, Julien Terma, 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 ya mencionamos, tendencias del invencionismo y del surrealismo, tendencias que, a su vez, se entrecruzan con frecuencia y que, en lo fundamental, se alzan contra el formalismo estilístico, contra el subjetivismo lírico, y contra el uso de un repertorio léxico de corte petrarquista (Anadón 2000, 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 nos recuerdan 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», el uso de un registro léxico «ni demasiado refinado ni demasiado vulgar», la proyección de estados subjetivos en sus «correlatos objetivos» (Anadón 2000, 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 1981, 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 su consideración 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 1998, 51).

Pizarnik publica 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 en la búsqueda poética del Absoluto, la poesía es una experiencia del absurdo porque trabaja sobre lo inexplicable:

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 1984, 57).

Desde París, Pizarnik comienza en 1962 a colaborar en *Sur*⁶¹. 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 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

61 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 1999.

periódico *La Nación* que también comienzan por esos años, el ingreso de Pizarnik de forma activa en el panorama literario argentino, latinoamericano y europeo⁶². En *Sur*, Pizarnik reseña 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, como 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 estas décadas 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, sostiene 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, 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» (Anadón 2000, 17). César Fernández Moreno y Juan Gelman marcan, en esta dirección, la pauta de la poesía que debe escribirse en esos años. 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. BÚSQUEDA DEL ABSOLUTO Y 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, motivo ajeno al propósito de este trabajo. Sólo queremos 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 con el surrealismo, en sus años de consagración literaria esa referencia se hace más amplia pero no se esclero-

62 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*, *Cuadernos*, etc.

sa 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» (1999, 24).

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, la adultez y la niñez, 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» que conforma el universo de Mal-doror⁶³ (Bachelard 1997, 15), unión de contrarios a través de la alianza entre poesía y vida que vuelca finalmente la surrealidad en un realidad total⁶⁴. Pero ¿dónde surge esta necesidad de atribuir a la poesía este poder de trascendencia? Y sobre todo, ¿por qué esta trascendencia hacia una realidad absoluta *ailleurs* demanda una unión de contrarios?. 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 religiosa⁶⁵:

63 «Il est beau *comme* la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encontre, *comme* l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, *comme* ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, *comme* le reencontré fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!» (Lautréamont 1982, 462). Las cursivas son nuestras.

64 Ver, para un análisis de la idea de «correspondencia» y «analogía», *Los hijos del limo*, de Octavio Paz, en especial el apartado «Analogía e ironía».

65 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 his-

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 1983, 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 (1966b, 1)⁶⁶. 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 1978, 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 dualidades 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 1978, 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 parejas antagónicas. El romanticismo expresa claramente esta necesidad: Novalis habla de extrañar lo habitual y de habituar lo extraordinario al «romantizar el mundo» (Béguin 1978, 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 1985,

toria 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» (2001b, 15). Para Béguin, en el libro citado, la búsqueda poética de la unidad también «tiene su fuente en una experiencia interior y propiamente religiosa» (1978, 99).

66 Es probable que Pizarnik también accediera a esta relación poesía-religión a través de *El arco y la lira*.

425); Nerval, en *Aurélia*, 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 1998, 291) —frase que, por cierto, recoge Pizarnik en sus diarios (1992, 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 presente⁶⁷; Hölderlin añora en *Hiperión* «ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza» (2000, 25)⁶⁸. 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, 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 espacio⁶⁹.

Esta necesidad de superación del principio de individuación e identidad la rescatan los poetas 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 (1927, 198). Baudelaire es el primero en señalar esta necesidad de sacar al yo fuera de sí a través de la poesía; la poesía permite abrir los límites de lo individual hacia lo infinito (Raymond 1983, 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* (1921, 46). 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 1999, 398). Fuera de sí y lanzado a lo des-

67 «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 1998, 343).

68 [...] y nosotros, y con nosotros todos los seres, volábamos, espiritualmente unidos, como un coro de mil tonalidades inseparables, a través del Éter infinito» (Hölderlin 2000, 107).

69 En carta a Bordelois fechada 16 de julio de 1969, Pizarnik hace referencia a un film de Michaux donde «entre otras cosas, muestra las experiencias del poeta con drogas alucinógenas en México» y agrega entre paréntesis: «(Ojalá viva mucho [se refiere a Michaux]; es mi único punto de referencia)» (Bordelois 1998, 289 y s.).

conocido, 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!

 (Baudelaire 1999, 330).

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 1983, 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 Pizarnik. Consecuentemente sí lo son, como lo fueron para el surrealismo, Rimbaud e Isidore Duchase. 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* 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 le dérèglement de *tous les sens*» (Rimbaud 1995, 102). 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 (1995, 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 [el poeta] 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 1995, 114).

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 tras-

cendente 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 aporía del silencio 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 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, Duchase establece la voluptuosidad como el exceso necesario que saca al yo fuera de sí, pero 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» es la aberración necesaria para ir contra lo respetable, desarticular los valores poéticos y morales establecidos, violentar al yo y al universo en continuas agresiones que lo conducen inevitablemente a sacudir sus verdades evidentes: «Ce que tu dit là, homme respectable, est la vérité; mais, une vérité partiale» (Lautréamont 1988, 374). 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 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 1988, 454).

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 despoja de lo establecido. Lautréamont se pregunta en el último canto de Maldoror: «Est-il nécessaire de rapporter le sens de ses paroles?» (Lautréamont 1988, 490); 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 (1997, 49).

Los *Cantos de Maldoror* son, en suma, una «lengua instantánea» (Bachelard 1997, 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 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 1997, 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 la poética de 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, vamos a detenernos brevemente en Lewis Carroll. Carroll, como hemos visto ya en reiteradas ocasiones, es, junto con las figuras que hemos destacado, 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. Ya vimos 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*, invitan a descubrir una 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 ella 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 esencia, 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 consciente 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 absurdo⁷⁰. Y en este punto volvemos al surrealismo, porque es esta 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 Breton⁷¹.

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 1983, 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 irritada expresión de despecho que es el manifiesto de 1930, sostiene que

Tout porte à 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 que l'espoir de détermination de ce point (1999, 72 y s.).

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 sustenta 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 de conducirlo al *passage ailleurs* del Absoluto. En la primera posibilidad, Éluard recupera la videncia de Rimbaud, el

70 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» (Deaño 1996, 13).

71 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.

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 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 1983, 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 este 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 aporética extrema. En la aporía 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 aporía poética, el intento de hacer de la poesía una unión de contrarios a través de la forma del poema en prosa queda también suspendido 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 superar las aporías que ella misma genera. 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 descubrir lo desplazado para poder restituir el Absoluto⁷². 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

⁷² 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 consciente por ejercer con plenitud este estatuto subversivo de la poeta y de su poesía.

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 1968b, 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 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 hemos expuesto en este capítulo.

En este artículo, Pizarnik parte del hecho «incuestionable» de que el hombre está desgarrado por la dualidad (1964, 84). Expresamente se refiere a la necesidad de «reconciliación de los contrarios» (1964, 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 *commigo*. Es, entonces, al olvidar decir «yo soy» que se abre la brecha para acceder a la unidad; vale decir, 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 repasar estas respuestas porque en ellas señala implícitamente a Carroll, a Lautréamont y a Rimbaud, y a través de ellas encamina el análisis de 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» (1964, 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'» (1964, 86). El uso aquí de la palabra «discontinuas» es fundamental 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 la 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» (1964, 86). Se trata de una lengua «instantánea», 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». Pizarnik considera que esta intensidad poética se debe a lo que hemos venido destacando en este recorrido, es decir, a que la poesía «no es sino la manifestación de una incesante tensión del espíritu» (1964, 86). No obstante, aunque esta tensión glosa lo que hemos definido 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» (1964, 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» (1964, 87). Una reacción a este principio rimbaudiano, sustentado en el humor y en la ironía, nos permitirá hablar, en el sexto capítulo, 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 un acoplamiento sino por un despojamiento.

III. CONDICIÓN TRÁGICA DEL HECHO POÉTICO

Francisco Lasarte, en el artículo citado, sostiene que la imposibilidad de fusionar los contrarios marca 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. Sin embargo, 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 denominaremos «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 hemos visto cómo 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 trascen-

dencia 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» (1927, 204), carece de voluntad y «se pierde en la contemplación del objeto que se ofrece a él» (1927, 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 suma, el arte entendido como la «consideración de las cosas independientemente del principio de razón» (1927, 213). Schopenhauer se detiene, acto seguido, a definir el genio (1927, 312 y ss.). El genio es el hombre regido por la «dirección objetiva del espíritu» (1927, 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 también nos detendremos nosotros, porque implícitamente se plantea aquí el gran problema de la *incommunicabilité* que observaron los poetas 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 inexpressable, 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 (1998, 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, «Vértigos o contemplación de algo que cae» (Buenos Aires, julio de 1993), 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. 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 *incommunicabilité*, y es este sentido frustrado de la comunicación la idea matriz de estos poetas:

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 (1990, 259).

Mallarmé hace un esfuerzo poético extremo por restituir a las palabras «las prerrogativas del Verbo divino» (Raymond 1983, 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:

Nombrar un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; *sugerirlo*, éste es el camino de la ensoñación. [...] Es necesario que en poesía haya siempre enigma [...] (Mallarmé 1987, 14 y s.).

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 1983, 29).

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 1983, 32). La fatalidad del intento reside en el necesario despojamiento de cualquier trazo de cultura, boomerang que vuelve y lo lleva a afirmar «maintenant je puis dire que l'art est une sottise» (Rimbaud 1997, 126).

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 mueca 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 («Poésies» en Lautréamont 1988, 546).

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 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 1992, 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 1992, 270). También la relación causal que Pizarnik establece entre su ausentarse de lo real y la locura fue señalada por Schopenhauer, quien asocia la genialidad a «ciertas debilidades lindantes con la locura» (1927, 219)⁷³. 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 otros⁷⁴. Pero lo que nos interesa destacar es que la cita concluye con una afirmación cardinal 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» (Pizarnik 1992, 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 realidad, subsanar «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 tam-

73 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» (Alonso et al. 1968, 67).

74 «Sala de psicopatología», texto de Pizarnik publicado por primera vez en *Poesía*, es un escrito 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 2000, 414).

bién 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 1963a, 79 y s.).

La condición trágica del hecho poético es, entonces, lo que recuerda la imposibilidad de unir los contrarios y de superar las aporías 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 realidad 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. Y cuando el ejercicio poético, en esta búsqueda poética de lo Absoluto, descubre que la poesía debe nombrar lo ausente de la realidad evidente, descubre el fondo de *incommunicabilité* de su intento, que es pretender hacer poesía (hablar de la ausencia) desde la poesía (desde el lenguaje que es toda poesía).

No hay aquí, entonces, rastro de surrealismo: ellos también sintieron la inmensa dificultad de percibir 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 una aporía extrema y definitiva que pone fin a la poesía? Aunque estos interrogantes parecen recoger una afirmación, una nueva referencia de Pizarnik retorna a complicar lo ya complicado. Paradójicamente, la cita es de Breton. En «Relectura de *Nadja*», Pizarnik sostiene que para escribir poesía nunca debe ser definitivo «el tránsito del deseo a la realidad» (1970c, 16). Breton explica esta rutina sisífica 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 1970c, 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 y descubrir la necesaria no realización (el necesario no paso del deseo a la realidad) de estos intentos.

CAPÍTULO V.

PRIMER INTENTO: 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 hemos mencionado, 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 temibles consecuencias» (Bordelois 1998, 262). Reitera la misma idea en otra carta dirigida a Bordelois dos meses más tarde: «¡Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? [. . .] 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» (Bordelois 1998, 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*. Consideramos 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 analizado 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.

La muerte, entonces, concentra en sí la doble condición de trabar las aporías y de superarlas porque en la muerte *todo señala lo Otro*. Es este axioma lo que precisa la íntima relación que Pizarnik 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 concentrarnos 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 1998, 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 las recientes *Poesía y Prosa completa* compiladas 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)⁷⁵, 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 un tono violento, exuberante, descontrolado, obsceno. Este contraste tan marcado con el pulcro trabajo lírico propio de Pizarnik ha llevado a algunos estudiosos de 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 biográficamente⁷⁶: 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), «Historia del tío Jacinto» y «Textos» (ambos

75 El título original de este texto es *Los perturbados entre lilas*. En la edición de *El deseo de la palabra*, Pizarnik incluye un fragmento de este escrito bajo el título de *Los poseídos entre lilas*, título que conserva la edición de *Obras completas*.

76 Ver la carta fechada el 19 de mayo de 1969, en Buenos Aires, dirigida por Pizarnik a Ivonne Bordelois (Bordelois 1998, 283 y ss.). También ver el testimonio biográfico de Piña (1999, 173 y ss.).

sin fecha), no fueron el mero anuncio de una fatalidad. En efecto, Pizarnik publica muchos de estos textos en diversas revistas⁷⁷ y anuncia en numerosas cartas que su 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 1998, 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 1998, 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 1998, 114). Estos tres rasgos, ajenos hasta 1968 a la escritura de Pizarnik, desplazan la autoridad exclusiva de la poeta en la escritura de sus textos: «el domingo pasado (se) escribí(ó) un diálogo entre marionetas [. . .] (se me) escribe/ escribo» (Bordelois 1998, 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. Esta será la nota fundamental de esta nueva dirección poética que encara Pizarnik en los últimos años de su producción literaria⁷⁸.

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*

77 «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* LIII.CLIX, 1969; «La pájara en el ojo ajeno», que forma parte de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, es publicado en *Papeles de Son Armadans* LVIL.CLXX, 1970; «El textículo de la cuestión», también de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, es publicado en *Testigo* 9, 1972.

78 En *El espacio literario*, Maurice Blanchot sostiene en relación a su lectura de Mallarmé: «En la palabra poética se expresa que los seres se callan. ¿Pero cómo ocurre esto? Los seres se callan, pero entonces el ser tiende a convertirse en palabra y la palabra quiere ser. La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla. El lenguaje adquiere entonces toda su importancia; se convierte en lo esencial; el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra esencial. Esto significa en primer término que las palabras, al tener la iniciativa, no deben servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas. En lo sucesivo, no es Mallarmé quien habla sino que el lenguaje se habla, el lenguaje como obra y como obra del lenguaje» (1992a, 35). La cercanía de la lectura de Blanchot sobre la poética de Mallarmé y la dirección poética que acomete Pizarnik a partir de 1968 no es, indudablemente, casual. Tampoco es casual la cercanía de esta noción de una escritura autónoma con el pensamiento de Artaud. En *La escritura y la diferencia*, Derrida repasa el concepto de «impoder» en Artaud, concepto este que tiene estrecho nexo con la nueva dirección poética de Pizarnik. Dice Derrida: «el *impoder* [. . .] no es, como se sabe, la simple impotencia, la esterilidad del 'nada que decir' o la falta de inspiración. Por el contrario, es la inspiración misma: fuerza de un vacío, torbellino del aliento de alguien que sopla y aspira hacia sí, y que me sustrae aquello mismo que deja llegar a mí y que yo creo poder decir *en mi nombre*. [. . .] esta fecundidad del *otro* aliento es el impoder: no la ausencia sino la irresponsabilidad radical de la palabra, la irresponsabilidad como potencia y origen de la palabra» (1989, 242).

da 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. 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 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 «¡Estúprida! Con esa patita de rana que te van a mandar como por un tubo a la misma mierda, corrés parafernética. Es pura prisa, eso. ¿A dónde querés ir, Patafango? 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 «Abs-

trakta»⁷⁹: «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 —en estrecha dependencia de Baudelaire y Eliot— «hipócrita» (OC 298 y 347), es «boludo» (OC 298), «goruta» (OC 305), «pajericultor» (OC 362)⁸⁰.

Señalamos 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 hay valores semánticos que el lector consigue decodificar. 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 *langue* es posible comprender el cambio semántico de la *parole*. Recordemos aquí que, en la mereología saussuriana, en la *langue* no hay sino diferencias cuando el sistema de significantes y el sistema de significados se toman separadamente. Nada condiciona el nexo de un determinado significante y un determinado significado, pero una vez que esta relación se fija en un signo, éste comienza a distinguirse de otro signo por oposición. Así, por ejemplo, «casa» es «casa» porque se opone a «caza» de acuerdo a una diferencia primaria en el orden del significante. El carácter diferencial del significado y el significante, y el carácter oposicional de los signos, constituyen la base de los valores significativos de los sistemas semióticos. Ahora bien, Pizarnik trastoca este principio semiótico de la *langue* porque en el orden del discurso que ella estipula en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, 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»)⁸¹. En efecto, Pizarnik alcanza, en esta ter-

79 El orden de los textos que componen *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* varía de la edición de *Obras completas* a la de *Prosa completa*.

80 «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».

81 «La teoría de Humpty Dumpty —la de las dos significaciones metidas en una misma palabra, como en un maletín— me parece que proporciona la explicación correcta en cada caso.

Tomemos, por ejemplo, 'humeante' y 'colérico'. Imagínense que han de pronunciar ambas palabras pero no han decidido cuál será la primera. Abran la boca y hablen. Por poco que se incline el pensamiento hacia 'humeante', saldrá 'humeante-colérico'; si, por el contrario, la mente se inclina hacia 'colérico', aunque sólo sea por un pelo, saldrá 'colérico-humeante'. Pero quien posea el más raro de los dones —el perfecto equilibrio de la mente— dirá 'humérico'» («Prefacio» a *La caza del Snark* en Carroll 1986, 286). De este libro dice Pizarnik a Borde-

diversación de valores semánticos, el punto extremo de la semántica estructural, que es tratar de precisar una teoría del significado y del cambio semántico en el lenguaje poético. Michel Bréal sostiene, según Dolezel en *Historia breve de poética*, que los cambios semánticos de una lengua son producto de una actividad social y no de una gramática personal, pero ante la patente existencia de significados poéticos, concede que, frente a los cambios semánticos que suceden «lenta e imperceptiblemente», la metáfora cambia el significado de las palabras y crea nuevas expresiones al calor de un instante» (1997, 156). Saussure, por su parte, atiende «la heterodoxa producción del significado en poesía» en sus estudios anagramáticos y pretende alcanzar una semántica del lenguaje poético que Dolezel compendia en una confrontación con el lenguaje «ordinario» y que citaremos en su totalidad por ser muy reveladora para comprender cómo funciona la significación en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*:

a) En el lenguaje común, el vínculo entre *signifiant* y *signifié* es arbitrario, pero fijado por convención; todo cambio afecta a ambos 'lados' del signo verbal. En el lenguaje poético, el nexo entre *signifiant* y *signifié* es arbitrario y, por consecuencia, indeterminado y lábil. El significante y el significado pueden cambiar independientemente uno del otro y producir así signos verbales completamente nuevos. El motor de la producción del significado es el significante que opera independientemente, lo cual genera nuevas constelaciones fónicas que provocan nuevas interpretaciones semánticas.

b) En el lenguaje ordinario, el *signifiant* del signo verbal está gobernado por el principio de linealidad; los significantes son interpretados semánticamente como una secuencia continua. En el lenguaje poético, el principio de linealidad no vale; el significante poético se extiende de modo discontinuo y se disemina sobre segmentos más o menos cortos o largos del texto.

c) En el lenguaje ordinario el significado del signo verbal es patente, viene dado por la atribución convencional de un *signifié* a un *signifiant*. En el lenguaje poético, el significado patente es acompañado por un significado independiente, autónomo, latente, que se expresa mediante el significante poético diseminado. La semántica del lenguaje poético es un semántica de doble nivel» (1997, 166 y s.).

Vemos que Pizarnik, en sus controvertidos ejercicios poéticos a partir de 1968, no hace sino extremar los modos de significación que la semántica estructural entiende funcionan en el lenguaje poético. El problema es comprender con qué consecuencias para su sistema poético. El extremo se sustenta en la noción de que «los textos se escriben solos», con la consecuente sobrevaloración de la potencia del *signifiant* en el proceso semántico. Esta lengua

lois en una carta fechada en Buenos Aires el 1 de diciembre de 1968: «Tratá de leer del mismo **La caza del Snark**. Es otra cosa; es lo otro, lo que nunca leímos antes ni después.» (Bordelois 1998, 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 *gringos* (*gringos* + *zingaros*) y Paul Groussac de las *japonecidades* que obs-
trúan el museo de los Goncourt» (2000, 8).

poética que Pizarnik ensaya ya no está regulada por el orden conceptual del significado, sino por el orden formal de los significantes. No hay aquí un valor semiótico cerrado entre idea e imagen acústica, tal como definía Saussure al signo lingüístico; el significado se desprende ahora del juego infinito de los significantes que la escritura autónoma disemina: ya no hay significantes particulares, ya no hay correspondencias positivas 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 Reyes⁸²: 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 valores puramente formales, y cada significante otorga al otro su significado y su consecuente valor de signo⁸³.

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 alburas (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 establece las reglas de esta distorsión 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 séptimo capítulo analizaremos esta cuestión. De momento, sólo destacamos 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 deliberada de significantes. Esta desviación señala dos características en este nuevo orden de escritura que

82 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» (1942, 201). Las cursivas son nuestras.

83 Este recurso señala inmediatamente los experimentos semánticos dadaístas y el funambulismo verbal del último Joyce. También, claro está, el ultraismo del Gironde de *En la masmédula*.

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». Recordemos aquí que las relaciones sintagmáticas «pueden ser observadas *in praesentia* en cualquier ejemplo de lengua» en tanto que las paradigmáticas «ligan los signos *in absentia*» (Dolezel 1997, 161). La identidad de lo Otro está y no está en lo Mismo 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 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)⁸⁴.

«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. Derrida, frente a las teorías tradicionales del significado y de la hermenéutica, cuestiona la posibilidad de alcanzar el «verdadero sentido» de los textos, de acertar con un significado que de cuenta cabal, a su vez, del mundo que él designa y, de alguna manera, contiene. En un gesto que recuerda la premisa poética de Pizarnik de dejar que los textos se escriban solos, 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 relegada en la historia de la filosofía a 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

84 Las cursivas son nuestras.

nuestro lenguaje, de nuestro mundo: «la filosofía sólo es, dentro de la escritura, ese movimiento de la escritura como borradura del significante y deseo de la presencia restituida, del ser significado dentro de su luminosidad y de su destello» (1971, 361)⁸⁵. Este sistema regido por la búsqueda de lo trascendente tiende siempre a asimilar el lenguaje a la expresión de una verdad, por eso añora, 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*, y a la borradura del significante: «el movimiento de retiro del significante, el perfeccionamiento de la escritura liberaría la atención y la conciencia (el saber y el saber de sí como idealización del objeto dominado) para la presencia del significado» (Derrida 1971, 361).

Frente a la preminencia del significado en la relación signica, Derrida acude al carácter diferencial del signo lingüístico saussuriano y asume que «los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta de un núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros» (1994, 46). De esta manera, el concepto significado nunca está presente en sí mismo con tanto carácter que no remita más que a sí mismo: el carácter genuino de la significación es la *différance*, la huella o camino del significado y no su sentido original, primario, verdadero. Dice Derrida en *Márgenes de la filosofía*:

La diferencia es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en el escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando para sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él [. . .] (1994, 48).

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 1971, 12). En este juego de significantes que habilita la escritura, ya no hay significado único sino *diseminación*: «los valores de responsabilidad o de individualidad ya no pueden dominar aquí», dice Derrida en *La diseminación* (1997, 11). El significado fluctúa continuamente, es inestable, es disperso, esencialmente *metafórico*⁸⁶. Las incidencias que tiene la desconstrucción logocéntrica derrideana en la nueva propuesta poética de Pizarnik son, entonces, las siguientes:

85 «La época del logocentrismo es un momento de la borradura mundial del significante: entonces se cree proteger y exaltar al habla» (Derrida 1971, 360).

86 «El origen metafórico del lenguaje, ¿no nos remite necesariamente a una situación de amenaza, de indignidad y de derelección, a una soledad arcaica, a la angustia de la dispersión?» (Derrida 1971, 349).

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.

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. Pizarnik 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 lenguaje⁸⁷. 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» (1997, 9).

Quinto, difuminado el orden de lo Mismo se abre el orden múltiple de lo Otro. «Escribir para la mierda», fórmula poética que gobierna la escritura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, habla de una tergiversación de todo orden y principio, y asienta la búsqueda 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, resulta 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 (1997, 16).

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 1992, 65)

⁸⁷ Recordemos aquí que la poética de Pizarnik señala insistentemente que el poeta *es* palabra y *es por* la palabra.

en busca de la brevedad como garantía del poema perfecto, 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 1992, 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. [. . .] La vi así embarcada en nuevas búsquedas, en un decidido propósito de ruptura de textos bien elaborados (Bordelois 1998, 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 performativa⁸⁸. 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 evidencia.

El referente inmediato de este cambio de la palabra poética se encuentra 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, lo *errado*. Sin duda no era éste un término ajeno a las preocupaciones metafísicas y literarias 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 «anti-

88 Desacralización, por cierto, muy en la línea de la degradación grotesca Rabelais-Joyce.

teatro» y Pizarnik coinciden en sus lecturas de Jarry, de los surrealistas, de Artaud, de Kafka, y de 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 restringe 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 apoética: 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, poesía⁸⁹. ¿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*?

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 1997, 49), los valores poéticos comunes.

Segundo, es una poesía en fuga continua, inasible, nunca acabada, sin destino ni sentido, 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 futuro de acuerdo a un tiempo hecho de repeticiones, de continuidades, de presencias. Pizarnik apun-

89 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 indagación 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, dejar de escribir supondría su muerte. En esta segunda parte del trabajo dirigiremos nuestra lectura en esta dirección asentada en la voluntad de despojamiento absoluto, pero sólo podemos indicar precisamente *la dirección* de esta nueva dinámica poética 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 alcanzada.

ta este cambio, ya lo mencionamos, en el artículo sobre *La motocicleta*, de André Pieyre de Mandiargues. Vamos ahora a profundizar en esta cuestión.

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 1969a, 102). Dejamos, de momento, en suspenso la primera parte de este enunciado para detenernos brevemente a analizar la temporalidad del instante.

En la primera parte de este trabajo, manifestamos 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. Veamos ahora 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 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» (1999, 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 aislamiento, es absoluto, en él confluye toda creación y aniquilamiento: más que una acción, dice Bachelard, el instante es un acto (1999, 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. Vamos a condensar y a derivar 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 Pizarnik en diversos escritos: en «El Premio Internacional de Poesía: *Salamandra*», publicado en 1963, sostiene que en el instante «todo es puerta. Todo es punto» (1989, 200); en «Silencios en movimiento», de 1965, Pizarnik comenta *El demonio de la armonía*, de H. A. Murena, y ahonda en esta cuestión:

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 (1965e, 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 (1965e, 104).

Y en 1969 publica la nota sobre *La motocicleta*, de Pieyre de Mandiargues, que he mencionado:

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 (1969a, 102).

Vamos a glosar estas palabras de Pizarnik para extraer de ellas las claves de esta nueva poética que denominaremos «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 carecen 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 1965e, 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» que conlleva esta aporía. 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 VI.

SEGUNDO INTENTO: POÉTICA DE LA RISA

Reiteramos el supuesto de que la nueva exploración poética que acomete Pizarnik a partir de 1968 se apoya sobre esta cuestión de base: recorrer las maneras de trascender la aporía que sostiene la condición trágica del hecho poético. Recordemos también que esta nueva exploración poética está sustentada en el axioma que soporta la muerte: todo es índice de lo Otro. 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, extremo que coincide con su capacidad a-poética. En este capítulo vamos a ingresar en el análisis de un nuevo intento por trascender la condición trágica de lo poético 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.)» (1989, 198). El juego, entonces, como condición esencial del arte, o más precisamente, 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 evidente: 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. Entonces, los tres rasgos poéticos que derivan de la asimilación del juego a la poesía son:

- 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.

En esta segunda parte del estudio estamos analizando cómo funciona la potencia direccional del prefijo *trans*— en la actividad poética de Pizarnik. 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 hemos visto que Pizarnik asimila la vivencia poética del instante a una condición de soberanía: ella habla de «instantes privilegiados» o «soberanos». Vimos también que la vivencia poética de los instantes soberanos se asienta 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 está 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 podemos indicar la dirección que sigue 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 menciona su lectura 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 vivida, más aleteante, palpitante [. . .] (Bordelois 1998, 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 que practica la desnudez, que necesita de una «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 este trabajo ya que, a nuestro criterio, 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 en el plano del discurso, 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 que plantea la con-

dición trágica del hecho poético: cómo llegar al no saber, al punto extremo de lo posible, desde el lenguaje. La experiencia de desposesión 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 plano, como en el caso de Pizarnik, se corresponden, se entrecruzan y se completan. El soberano es el ser 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 a 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 1989, 377) que sucede en el instante, «modo temporal de la operación soberana» (Derrida 1989, 362), y que asume la forma fugaz de ser «ni esto, ni aquello» (Derrida 1989, 377), ausencia de identidad que no neutraliza sino que incansablemente desliza, deriva, difiere hacia la resta constitutiva de lo Otro. Estas son las reglas fundamentales del 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, se encuentra en el retruécano, en el 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, antanacl-

sis, 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 1967b, 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», 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 podemos conocer, 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* y en «Humor de Borges y Bioy Casares», donde Pizarnik afirma:

La incomunicación entre los personajes es total. Nada comprende nada de nadie. De aquí surgen los equívocos: al no entender el sentido de los actos ajenos ni de los propios, cada uno va narrando [. . .] como si no tuvieran ningún sentido (Pizarnik 2002, 280).

La referencia a Joyce y a Jarry es algo más incierta, sobre todo si tenemos en consideración una carta de Pizarnik dirigida a Bajarlía 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 1998, 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 se podrían agregar muy probablemente los experimentos poéticos de los surrealistas, de los dadaístas, y de Artaud.

El juego de palabras aparece, en primer lugar, como una transgresión de la gramática: donde hay convención, el juego coloca el malentendido, donde hay evidencia instala 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: exaltan 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. Considerando 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 2000, 416).

Los juegos de palabras subrayan el perpetuo acabamiento del lenguaje o, lo que es lo mismo, su capacidad de ser definitivamente inacabado; así, apoyados tanto en el retruécano como en la literalidad, se dirigen hacia el extremo posible del lenguaje tal como lo hace el lenguaje de la plaza pública, el lenguaje del mercado o de la feria a través de la abundancia de superlativos y comparaciones, o la continuas alusiones paródicas e irónicas (Bajtín 1990, 139 y ss.). Aquí se abre la brecha ulterior de estos juegos, que es una mueca de profunda ironía a la poesía. La poesía, lo reiteramos, 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 la ontología de la poeta. Este vínculo entre lenguaje y vida es el principio esencial 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 pragmática situacional y funcional de cada juego y, dentro de este marco, 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, opera el rechazo de 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, entendiendo 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 (Bajtin 1990, 24). Es claro que el ejercicio de escribir y ser desde la muerte están, en Pizarnik, enlazados 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 la poeta (OC 138). Hemos visto cómo la escritura a partir de 1968 en los textos que venimos estudiando 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 consciente 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 los tabúes 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 voluptuosidades 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.

En contraparte, la fiesta degrada la dinámica del trabajo porque 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). El tiempo festivo opone la lógica del «mundo al revés» al orden de mundo jerárquico, previsto y perfecto; «a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad» la fiesta propone «formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas» (Bajtín 1990, 16). En el tiempo de licencia que propone 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 realidad 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 contrarios⁹⁰. En efecto, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y en *Los poseídos entre lilas*, se tergiversan 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 que Bajtín analiza en el libro citado: el universo de niñas, jardines, orillas, muñecas, lilas, noches, pájaros se derrumba ante la insistente presencia de «culos», «mierda», «pijas», «conchas»⁹¹, 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. «El rebajamiento —sostiene Bajtín— es [...] el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal» (1990, 334). 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 estamos viendo, 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 en abundancia⁹².

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

90 «La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta» (Bajtín 1990, 14).

91 «Pija» y «concha» son expresiones populares argentinas para referir el pene y la vagina respectivamente.

92 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*.

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: «lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda del cuerpo [. . .] las excrescencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal» (Bajtín 1990, 284). En la fiesta, lo Mismo siempre deviene Otro, lo Mismo parece Otro, *es* Otro en ese tiempo y espacio inmanentes: «el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni anacabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo, además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste» (Bajtín 1990, 284). Las inversiones rigen la operación de este desplazamiento porque «nada hay más aburrido que quedar fijo en un sitio» (Jankelevitch 1986, 125): lo alto por lo bajo, lo serio por lo cómico, el anverso por el reverso.

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» (2000, 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 especificamos entonces que el término era utilizado por Bataille⁹³. 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 (1995, 17 y ss.). El ser deja, a través de 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 juegos de palabras son, entonces, las formas del juego de desposesión de la discon-

93 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 que ha ocupado y ocupa a la metafísica.

tinuidad del ser en lo Otro, formas de jugar el juego incierto, abisal, de la continuidad. En incesante señal hacia lo Otro, la poeta y su poesía viven la fiesta del despojamiento en la muerte necesaria para poder reunir lo que ha sido 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 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 1998, 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» (1963a, 77). Poesía y humor se unen porque comparten el poder de subversión: ambos desvelan «el revés de la trama» de lo real (Pizarnik 1963a, 82), muestran lo oculto, y lo hacen justamente engarzando en lo real su densa carga de absurdo (Pizarnik 1963a, 77). 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 a través del 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» (Pizarnik 1963a, 78).

¿Dónde reside el carácter absurdo de lo real? Precisamente en su pretensión de ser *real*. 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 1963a, 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 carga grotesca que recorre lo elevado y lo serio. El humor es la «vigilia enamorada» (Pizarnik 1963a, 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» (1963a, 79). El humor, entonces, tiene que ver estrecha y conflictivamente («profundamente trágico», dice Pizarnik) con la condición trágica del hecho poético. Veamos cómo.

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» (1967b, 54), que une, en definitiva, poesía y realidad. El humor en la poesía, a través de lo maravilloso y apoyándose en lo absurdo para develarlo, 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 anunciamos al final del cuarto capítulo: 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* (1970c, 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 esta densa aporía que sostiene 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 (1992, 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* (1986, 153). Pero veamos este problema 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 (1986, 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 1986, 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*. Sostiene Paz en *Los hijos del limo*:

Friedrich von Schlegel afirmó en uno de sus escritos programáticos que el romanticismo no sólo se proponía la disolución y la mezcla de géneros literarios y las ideas de belleza sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía, buscaba la fusión entre vida y poesía (1999b, 385).

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 1986, 133). La seriedad, afirma Jankelevitch, «es lo total: como, por definición, fuera del todo no hay nada, la seriedad es lo que tiene relaciones con ninguna otra existencia» (1986, 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. Por este motivo, 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 1927, 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 propia burla porque advierte, desde el fondo serio de su juego, que puede destruir su propia negación y tornarse afirmativa. A diferencia del humor y de la fiesta, toda ironía es susceptible de volverse una meta-ironía: por estar constituida tanto por el juego como por la seriedad, 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. Volvemos, entonces, brevemente al humor para ingresar 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 confíen 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 (1967b, 52).

Vamos a detenernos 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 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, de trascender la aporía que plantea la condición trágica de lo 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» (1967b, 52). La misma idea se reitera en «Humor de Borges y Bioy Casares», cuando Pizarnik afirma: «es que detrás de tantas circunstancias graciosas narradas por estas voces desafortunadas existe el eterno doble fondo de la risa: lo trágico» (2002, 281). En este punto 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 mismo 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 muy unida a la risa. En la carta que Pizarnik dirige a Bordelois el 2 de febrero de 1970, la poeta une 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 rien las cantatrices en las óperas de Verdi, entonces te lo mando a Kioto (Bordelois 1998, 302).

En otra carta, esta vez dirigida a María Elena Arias López el 25 de mayo de 1970, Pizarnik declara que escribe para reírse: «aunque repruebo el texto de anoche, me reí 7 u 8 horas» (Bordelois 1998, 113).

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 ronden 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 responden, en esta nueva rutina poética, a la búsqueda de una reconciliación de los opuestos, y que en este ejercicio se encuentran 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, recompone las aporías. Veamos ahora si la risa puede ir más allá de este sustrato de seriedad que retorna.

Volvemos a Bataille porque es él, sobre todo en *La experiencia interior* y en *Método de meditación*, quien permite atender a la risa desde el marco de la operación soberana⁹⁴. La risa, sostuvimos, 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 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» (1927, 658), de

94 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.

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. 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 2002, 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 2000, 129 y ss.). Este desplazamiento proviene del fondo de la risa de Zarathustra, 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 2000, 22), salen de sí, 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 2000, 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 de otro modo: 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 más 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.

La risa siempre indica una probabilidad de ir más allá, incluso más 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 vícti-

mas, 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 este despojamiento extremo. El intento de alcanzar la coincidencia de los opuestos, de resolver la aporía que encierra 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. «—¡Ob! ¡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 1970c, 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 VII.

TERCER INTENTO: POÉTICA DEL CUERPO

Hemos visto hasta aquí cómo Pizarnik intenta, a través de una «poética del instante» y una «poética de la risa» trascender la densidad aporética que estudiamos en la primera parte de este trabajo. 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 V asimilamos este divorcio al Teatro del Absurdo y al carácter deslizante del instante, y en el VI 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 indagación poética extrema a 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 inmediatos⁹⁵, y escribió un breve ensayo publicado por primera vez en *Sur*, «El verbo encarnado» (294: 1965), *perversio* de «El verbo desencarnado», capítulo de *El arco y la lira* de Octavio Paz. 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 1965b, 37). Sin embargo, Pizarnik 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 trascen-

95 Estas traducciones fueron publicadas por primera vez en 1971. Recientemente en Antonin Artaud, *Textos* (2000b).

der y derrumbar las formas regulares de ser y de hacer⁹⁶. Si 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, 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 cuya escritura comienza 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 con detalle, entonces, 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:

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 vestidos de realidad viva, tangible, audible y visible (1992, 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 (1992, 290).

96 «Tous ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler» (Artaud 2000a, 132). 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 decisión implacable, détermination irreversible, absolue» (Artaud 2000a, 158).

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 esencial de la condición trágica del hecho poético: cómo anular la separación que existe entre teatro y vida en Artaud, entre poesía y realidad en Pizarnik. Además, uno y otra apoyan sus especulaciones 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 derivadas 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 2000a, 55), mediante palabras: «notre théâtre [. . .] vit sous la dictature exclusive de la parole» (Artaud 2000a, 60). 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*. Para Derrida, en *La escritura y la diferencia*, el teatro de la crueldad anuncia el límite de la representación: «El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación» (1989, 320)⁹⁷.

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 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 2000a, 137 y s.).

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

97 De esta manera, Artaud se inscribe en el esfuerzo nietzscheano de «acabar con el concepto *imitativo* del arte» (Derrida 1989, 320).

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»⁹⁸. «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 2000a, 64). 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 2000a, 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 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 bassement 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 2000a, 69).

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 Artaud 2000a). La cuarta carta sobre el lenguaje fechada en 1933 es fundamental para precisar esta idea de corporización de la palabra poética:

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

98 Derrida entiende que el proyecto de Artaud consiste, en su esencia, en «borrar la repetición»: «este poder de repetición ha regido todo lo que Artaud ha querido destruir, y que tiene varios nombres: Dios, el Ser, la Dialéctica», en suma, «la identidad», que no es más, dice Derrida, «que el poder asegurado de la repetición» (1989, 337). La cercanía del proyecto de Artaud con el de Pizarnik es, como se aprecia, muy estrecha.

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 2000a, 187 y s.).

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 luttes 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 2000a, 79). 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 d'efficacité métaphysique qui en fait tout le véritable prix» (Artaud 2000a, 66). El «grado de eficacia metafísica» es, entonces, la clave para reunir vida y teatro, vida y poesía, para transparentar, en suma, 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 2000a, 153), sólo a través de lo insistentemente desplazado a fuerza de dualismos estancos podemos restituir la totalidad. Hay, sin duda, un sustrato mítico, sagrado, mágico en este intento⁹⁹.

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 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 metafísi-

99 Derrida arrasa con esta aspiración de Artaud: «Esta metafísica de la carne está guiada por la angustia de la desposesión, la experiencia de la vida perdida, del pensamiento separado, del cuerpo exiliado lejos del espíritu» (1989, 247).

ca: «la verdadera poesía es siempre metafísica», dice Pizarnik en «Cinco poetas jóvenes argentinos» (1965a, 31), citando casi textualmente a Artaud. 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. 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 aparta 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», «pañ», etc.

Rota la distancia entre espectáculo y espectador en el teatro, quebrada 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 sustancialmente con lo erótico y lo obsceno.

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 la vía 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. Afirma 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 2000b, 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 poder escribir poesía; sólo es posible hacer poesía en la tensión entre el anhelo de pasar más allá y la 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 la carga aporética que encierra la poesía para Pizarnik. En este punto se hace necesario dejar a Artaud y recuperar a Bataille. A través de Bataille y de su consideración de lo erótico tal vez podamos dilucidar la contradicción que aquí se presenta.

II. LA GIMNASIA ERÓTICA: PRÁCTICA DE LA AUSENCIA

Reiteramos, 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 al 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 [. . .]» (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 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 posibilite una poética del cuerpo («hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo»). A nuestro juicio, los escritos posteriores a 1968 que estamos viendo 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 consideramos 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 a intentar 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 [. . .]» (1989, 197)¹⁰⁰.

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? Más arriba señalamos 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 apuntamos también que esa asimilación del lenguaje poético a la fuerza vital del cuerpo está sostenido, en estos textos, 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 obscuro, y esta unión constituye la forma posible para un ejercicio poético regido por la nostalgia de una continuidad, por el esfuerzo de resolver 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 obscuro. En efecto, estos textos son, para Piña, excéntricos porque son obscuros (1990, 27). Piña entiende

100 «Sin Contrarios —sostiene Blake en *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*— no hay progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio son necesarios para la existencia Humana.

De estos contrarios surge lo que el religioso llama Bien y Mal. Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. Mal es lo activo que emana de la Energía.

Bien es Cielo. Mal es Infierno.

...

Todas las Biblias o códigos sagrados han sido causa de los siguientes Errores.

1. Que el Hombre consta de dos principios reales existentes, esto es: un Cuerpo y un Alma.
2. Que la Energía, llamada Mal, es sólo del Cuerpo, y que la Razón, llamada Bien, es sólo del Alma.
3. Que Dios atormentará al Hombre en la Eternidad por seguir sus Energías.

Mas los siguientes Contrarios a lo anterior son Verdaderos» (2002, 27).

que lo obsceno es «lo fuera de escena»¹⁰¹ 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 1990, 24). Ese es, para Piña, el fondo de angustia que acompaña la vivencia de lo excéntrico a través de lo obsceno, y esa angustia recorre estos textos 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 (1990, 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? Proponemos un desplazamiento porque entendemos que lo erótico funciona, frente a lo obsceno, como una categoría mucho más abarcadora y completa para explicar la apertura hacia lo Otro que presenta Pizarnik a través de estos textos que ahora vemos. Recuperamos, 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 violación del ser a través de lo obsceno, entendido por obsceno «le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée» (Bataille 1995, 24). 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 1995, 37). 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» (1977, 98). Consideramos también que 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

101 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*». En «El erotómano», la propia Pizarnik juega con la etimología de la palabra (2002, 88 y s.).

poema con su cuerpo en consonancia con una relación de orden erótico, subyace el profundísimo anhelo de resolver la condición trágica de lo poético a través de una fusión de opuestos. Esta relación que une una poética del cuerpo sustentada en la metafísica en 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 1975, 251). A esto, Pizarnik responde con la cita del fragmento íntegro que hemos citado 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 renuncian al orden de la discontinuidad, al 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 las características de este cuerpo poético, y hemos visto 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 obscuro 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 hemos denominado 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» (1969a, 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 1966¹⁰². Allí, la condesa Báthory, que es, recordemos, una de las formas posibles de la muerte, establece un vínculo intensamente erótico con sus suplicadas a través de sus sacrificios:

Si el acto sexual implicá 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 (*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 apunte 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 2000, 427)¹⁰³.
- 3) En «Escrito en el crepúsculo», también de 1972, donde Pizarnik apunta «—Me coge. Que parece morir. Que parezco agonizar» (Pizarnik 2000, 437).

102 El vínculo entre erotismo y muerte tanto en *La condesa sangrienta*, de Pizarnik, como en su referente inmediato, *La condesa sangrienta*, de Valentine Penrose, siguen muy estrechamente los juegos eróticos del Marqués de Sade. También en el esquema soberano/siervo en el diagrama de esta erótica extrema, en el espacio cerrado donde se realizan los ejercicios eróticos y suplicatorios, en el cálculo razonado de cada ceremonia erótica que han analizado Roland Barthes en *Sade, Fourier, Loyola* y Georges Bataille en *El erotismo y Lo que entiendo por soberanía*, coinciden con Sade las prácticas erótico-criminales de la condesa Báthory en Penrose y Pizarnik.

103 El término «coger», en Argentina, es expresión popular para designar el acto sexual.

4) En «Sala de psicopatología», texto de 1971: «—quiero que me estrangule un negro —dijo / —lo que quieres es que te viole —dije» (Pizarnik 2000, 411).

Sin embargo, más allá de estos ejemplos, la estrecha relación entre la muerte y el erotismo se encuentra en «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», texto de *Extracción de la piedra de la locura*. Allí la poeta afirma que es la muerte el lugar donde los cuerpos poéticos nacen del cuerpo de la poeta; donde, en resumidas cuentas, es posible hacer el cuerpo del poema con su cuerpo. En la muerte, la unión erótica del cuerpo de la poeta y el del poema procura cesar 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 proyecta hacia una dimensión extática mayor que parece resolver la unión de los opuestos. Entonces, ¿cómo se comprende 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 ahí el ser reside en su hábito, en su centro. 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 «descorpan», 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, 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, *bacen* 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 las palabras de Ives Bonnefoy que citan Bordelois y Pizarnik en «El poeta desinteresado», y que en este punto se 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 que existe (1962b, 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, realidad 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 VIII.

ÚLTIMO INTENTO: APORÉTICA DE LA 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, supone un retroceso del ser de la poeta y de la poesía hacia la ausencia, conduce hacia el umbral de la ausencia: ausencia de ejercicio poético, ausencia de poesía, ausencia de ser poeta. El prefijo *trans*— que rige el ejercicio poético de Pizarnik a partir de 1968 está íntimamente ligado a la partícula negativa *a*—. Reparar la fisura que marca la distancia entre los opuestos, intentar resolver la condición trágica de lo poético, traspasar la imposibilidad que se manifiesta como única dirección posible para la poesía, se vislumbra ahora como una negación del ser y del hacer de la poeta y de la poesía. Consideramos que es a partir de este momento cuando la búsqueda poética de Pizarnik se distancia del surrealismo y se acerca estrechamente, drásticamente, a los modos de búsqueda de una unión trascendente propios de la mística. En esta relación reside la clave de lectura del derrotero poético de Alejandra Pizarnik que hemos propuesto y que en este capítulo concluye. Vamos, entonces, a ingresar en ella.

I. 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. Reiteramos la cita:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (*cf.* Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En ese 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 1975, 247).

Esta afirmación puede dividirse en dos premisas: la primera propone el 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 1992, 244), temor a la desnudez (Pizarnik 1992, 247), temor a la locura y a la muerte (Pizarnik 1992, 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 1992, 248). La escritura como práctica conjuradora de la pérdida en lo Otro, como la terapia de recomposición de una identidad que siempre está sacudida por las posibilidades que mueve el temor; en definitiva, como el exorcismo de un insistente «terror a la muerte» (Pizarnik 1992, 287).

Los diarios de Pizarnik recogidos por Frank Graziano 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 1992, 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 esta segunda parte, 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 hacia la muerte movida por el deseo, no temer la pérdida de lo propio sino desear lo Otro. En la 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 componer 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, realizar el 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» (2000, 360); en 1971 afirma «yo preparo mi muerte» (2000, 359). Para atravesar el espejo en donde las opciones contrarias rebotan insistentemente en su reflejo, para ir más allá de las aporías 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 y unir el temor al deseo de lo temido, realizar el deseo de muerte. Es 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 y, más concretamente, con el laicismo místico de Bataille.

Pizarnik ha mostrado, no sólo a través de sus especulaciones poéticas, sino también en sus referentes de lectura, una fuerte atracción por las experiencias dirigidas a una unión trascendente sustentadas 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 1974, 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 es necesario, 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. Ya Bernardo de Claraval, en el siglo XII, distingue estos tres estadios en el acceso a la verdad: «la *consideratio*, en la que el hombre recoge y busca; la *contemplatio*, en la que abarca la verdad en una confiada entrega y contemplación; y el *extasis*, en el que salimos de nosotros y nos perdemos en una unión mística con Dios, como una gota de agua echada en el vino» (Hirschberger 1997, 346). 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 1994, 2).

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 desembaraza 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 1998, 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, *naturlich*) y me gustaría releer lo que cuenta Mickey Molinos al respecto (Bordelois 1998, 101)¹⁰⁴.

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 amándolo, 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) (1977, 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» (1977, 72); es abandonar la rebeldía de la voluntad propia (1977, 80), es «negación del amor propio» (1977, 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, para Molinos, 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» (1977, 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» (1977, 103 y s.). La desnudez es «aniquilarse en todo y para todo a sí mismo» (Molinos 1977, 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» (Molinos 1977, 214). La desnudez, entonces, que es aniquilación del ser, del saber y del hacer del sí mismo, es morar en la muerte que supone, en definitiva, habitar la nada porque «sólo en la nada reina el perfecto y verdadero dominio» (Molinos 1977, 247 y s.), sólo en la nada se vuelve «al dichoso estado de la inocencia, que perdieron nuestros primeros padres» (Molinos 1977, 249), sólo en la muerte que es la nada, el alma se place en los contrarios «agradándole igualmente la luz como las tinieblas» (Molinos 1977, 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

104 Que Pizarnik leyera a Miguel de Molinos en 1964 es un dato muy interesante, ya que realiza esta lectura antes del rescate «oficial» de Molinos a principio de la década de los setenta, cuando salieron dos ediciones históricas de la *Guía espiritual*, la de José Ángel Valente y la de José Ignacio Tellechea Idígoras.

ingreso en la nada. San Juan de la Cruz, en *Subida al Monte Carmelo* (XIII, 11), habla de un vacío e insiste en una desnudez de sí conducente a la nada como puerta de ingreso al conocimiento de todo:

Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.

La dirección efectiva hacia lo Otro demanda de la «verdadera y perfecta aniquilación» (Molinos 1977, 244) del ser en sí mismo, porque llegar a lo Otro es morir en uno. Hasta aquí Miguel de Molinos. Pasemos ahora, también muy brevemente, a Simone Weil.

Por testimonio de Ivonne Bordelois conocemos 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 1998, 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» (1993, 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» (Weil 1993, 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» (1993, 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: «Vaciar de la falsa divinidad, negarse a sí mismo, renunciar a ser en la imaginación el centro del mundo» (Weil 1993, 99). En este gesto reside, para Weil, la libertad humana: «el derecho a negarlo todo, y ninguna pretensión de dominio» (1993, 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 (1998, 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 1998, 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 el dictado de estas experiencias de trascendencia. Reiteramos 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 consciente 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 2000, 361); «me he empavorecido, me he engrisado, / me he atardecido, / mi lengua no sabe» (Pizarnik 2000, 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 2000, 437); «Y nada será tuyo salvo un ir hacia donde no hay dónde» (Pizarnik 2000, 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 aporético 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 este 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 (1965a, 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 sostenido en numerosas ocasiones que este cambio de una poética de lo Mismo a una poética de lo Otro en la búsqueda poética y ontológica de Alejandra Pizarnik despunta 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 y ontológica asimilada a la desnudez mística que demanda su búsqueda «moderna» de la esencialidad de la poesía. Esta nueva dirección en su indagación es radical a partir de 1968, y este extremismo está dado 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 su correspondencia con Bordelois, la poeta precisa este giro desde un alejamiento a un

deseo de lo temido: en 1968 afirma que ensaya trabajar el poema sin la necesaria confrontación con la locura y la muerte (Bordelois 1998, 262); en 1969 habla de una «fuga de fronteras» (Bordelois 1998, 290), y en 1972 confirma que su escritura está regida por la «negación de los rasgos alejandrinos» (Bordelois 1998, 306). La inversión en la indagación poética requiere, esencialmente, de 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 soporta una poética de lo Otro en dirección hacia la muerte acusa la desposesión de todo conocimiento poético, de todo fundamento poético, de toda ganancia: «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 2000, 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 sujeto a la dirección trascendente que cifra el deseo de muerte. Esta gimnasia trascendente ligada al movimiento de desear la muerte, une estrechamente a Pizarnik a la «desnudez», a 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 sostuvimos 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 dirigido por lo Otro. La dirección de esta búsqueda está continuamente regulada 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 regida por la desnudez que demanda la muerte, la poeta procura no ser, no saber y no hacer. No

obstante, sabemos que Pizarnik practica una poética de la desnudez *porque la ejecuta poéticamente*, porque escribe poesía. Esta afirmación no es una obviedad, ya que en 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? Nos introducimos 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 hemos denominado «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 la caso de la mística, esta dirección trascendente dada por el extremo de lo posible, se sustenta 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 que soporta la aporía de su intento¹⁰⁵. 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» (1986, 14); y más adelante asimila el objeto de su deseo a la búsqueda del éxito del fracaso (1986, 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» (2000, 19). Se trata, entonces, de una búsqueda marcada por el punto de no reserva y de no retorno en la dirección indicada por el deseo de lo temido que, de momento, Bataille asocia a la «NADA»¹⁰⁶:

105 Dice Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable*: «No hay que olvidar jamás que para él [para Bataille] cuenta menos el estado de arrebatado en el que se olvida de todo (y de sí mismo), que el camino exigente que se afirma por medio de la puesta en juego y la exclusión de la existencia insuficiente que no es capaz de renunciar a esta insuficiencia, movimiento que arruina tanto la inmanencia cuanto las formas habituales de la trascendencia» (1992b, 16).

106 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 1986, 75). Conservamos la grafía para preservar esta diferencia.

[. . .] 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 insignificancia, a la honesta simplicidad del fallo, de lo que muere y desfallece (Bataille 1996, 75).

Para comenzar esta búsqueda de lo incognoscible, para desnudarnos totalmente en dirección hacia lo desconocido, 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 2000, 19).

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 (Bataille 2000, 22), extasiando lo conocido en el no-saber y conduciendo el sentido al sin-sentido (Bataille 2000, 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. Recordemos que este mismo valor preserva, para Pizarnik, el encuentro de la poesía con su objeto. Sin embargo, a diferencia de la mística católica, Bataille adelanta que la experiencia interior no conduce a ninguna parte ni revela nada (2000, 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» (Bataille 2000, 21). Aquí se revela la condición 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 1996, 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 1996, 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 búsqueda se resuelva en NADA (Bataille 1996, 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 es¹⁰⁷. 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 1996, 82), y se quiebra el sentido de «conocer» que es «*saber hacer*» (Bataille 1996, 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*» (2000, 34). Para perderse por entero, dice Bataille, es necesario el movimiento de la bacanal (2000, 35); la experiencia interior exige seguir la vía ardua, no la del hombre mutilado (el asceta) sino la del hombre completo (el hombre erótico) (2000, 36)¹⁰⁸. 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?*» (Bataille 2000, 128). Todas estas formas de *passage* a lo desconocido, que es lo ilimitado de la NADA, eluden 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 porque no temen

107 Bataille advierte: «Néanmoins, l'expérience intérieure est projet, quoi qu'on veuille. Elle l'est, l'homme l'étant en entier par la langue qui par essence, exception faite de sa perversion poétique, est projet. Mais le projet n'est plus dans ce cas celui, positif, du salut, mais celui, négatif, d'abolir le pouvoir des mots, donc du projet» (2000, 35).

108 Esta desposesión que conduce al ser más allá de las economías equilibradas de la metafísica tradicional que Bataille entiende como *dépense*, como «gasto», y que remite a la «volupté» de los poetas malditos franceses, es retomada por Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*. La exuberancia, el «gasto» es para Barthes, como lo es para Bataille y para Pizarnik después de 1968, la figura que sitúa al amor en una economía de «puro gasto, de la pérdida 'por nada'». «Esta exuberancia —dice Barthes— puede estar atravesada de tristezas, depresiones, movimientos suicidas, porque el discurso amoroso no es un *promedio* de estados; pero semejante desequilibrio forma parte de esa economía negra que me marca en su aberración, y por así decirlo, con su lujo intolerable» (2001, 142 y ss.).

la continuidad del ser que abre la muerte («Método de meditación» en Bataille 1981, 194). 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» (Bataille 1995, 155). 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 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.

Manifestamos 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, e indicamos 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, la cercanía del ejercicio poético de Pizarnik a partir de 1968 a las reflexiones de Bataille: ambos 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 y todo ser 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 conforma 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 1989, 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 en la ejecución de estas poéticas 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 1998, 168).

Aquí descansa la densa aporía de posibilidad e imposibilidad que encierra el extremo de una búsqueda poética regida por el imperativo de alcanzar poéticamente lo Absoluto: escri-

bir 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 traspasar 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 y puede verse pasar más allá de las aporías que construye en su escritura.

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» (2000, 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. 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 instala 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 *pasaje* porque aquí la muerte señala la realización y también 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, una 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: la poeta no puede sostenerse 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 a la que siempre vuelve Pizarnik: cómo hacer la ausencia desde la presencia. 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 ir más lejos sin traicionar la ausencia necesaria de ser, de saber y de hacer, es el callejón sin salida que restituye la aporía de 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 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, no poder atravesar el bosque es *efectivamente* la muerte. 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 irrealizable, 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 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:

.....
 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 Pizarnik ensaya para resolver la aporética que su escritura gesta, 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 aporías y traspasar la condición trágica del hecho poético. Pero también es el reflejo insistente que recompone el resto de imposibilidad de esta poética de dirección trascendente hacia lo Absoluto. En este punto se consolida el pesado nudo donde converge la prolongada ristra de aporías que recorre la poética de Alejandra Pizarnik: asimilar la búsqueda poética a la ausencia de la muerte para recomponer así un orden total y recuperar, al mismo tiempo, el imposible necesario que regula este ejercicio poético.

EPÍLOGO

El salto en el espejo

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

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 1995, 130 y s.).

Los surrealistas asimilan la superficie refleja del espejo a la *transparencia*, al 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 su literatura. Y, como Narciso, no puede precisar si esta búsqueda responde a la necesidad de contener su identidad (y con ella el orden, el carácter, el control, la realidad, la vida), o a un imperativo de orden divergente tutelado por la alteridad que sostiene 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 de esta poeta. 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 obra 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 como del principio de alteridad y, en su exploración, siempre se mueve *entre* estas dos posibilidades.

En la primera parte de este estudio 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 irresuelta 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. Allí consideramos 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 reveló que, en esta lucha entre posibles confrontados, Pizarnik queda permanentemente sujeta a una sobreimpresión de contrarios o aporías. 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 rea-

lizar efectivamente esta búsqueda (capítulo II). La exploración ontológica proviene del imperativo por encontrar una respuesta a la pregunta esencial «¿quién soy?»; 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. Ambos cuestionamientos recorren, en busca de una respuesta, los linderos de su solución imposible o, lo que es equivalente, los límites de su posibilidad: las aporías 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 exploraciones ontológicas y poéticas se encuentran 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 fundamental.

En el tercer capítulo de la primera parte vimos que, aun atrapada en la imposibilidad de resolver las aporías que gesta, 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 para trastocar la dirección poética sujeta a la sobreimpresión de contrarios, para ser la vía posible de superación de las aporías. De esta manera, nos dispusimos 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 ingreso 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 presenta 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. 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 traspasar el imposible de las aporías. 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 este estudio nos concentramos en confirmar esta lectura posible tutelada por esta dinámica de pasaje más allá de toda identidad y de toda contención. Como primera medida, ubicamos el conflicto poético de Pizarnik en un marco de referencia estético-poético (capítulo IV). Así vimos que la tensión entre dos opciones contrapuestas que sustentan las aporías, 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 propó-

sito de trascender las aporías ontológicas y poéticas 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 sin llegar». El estudio de las poéticas que componen la poética de lo Otro tiene 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 aporías, 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 su escritura. 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 está regida 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 V de esta parte nos concentramos en estudiar cómo Pizarnik desestabiliza la convención del signo lingüístico y rompe los cánones de comunicación poética en la práctica de una lengua *instantánea* sostenida 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 VI 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 VII vimos los modos 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 desde el retroceso del rasgo, desde la ausencia.

Cada una de estas posibilidades poéticas ensaya la forma de abrir un horizonte posible para restañar «la fisura», sanar «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 aporías, 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, para 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, sostenida en la intención teleológica, o mejor «a-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 VIII). En procurar el Absoluto, la poeta debe poetizar y ser no en la plenitud y en la integridad, sino en una sus-tracción 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. Este es el principio de una poética fundada en la contradicción última de procurar resolver la contradicción a través de la contradicción. 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 apretado 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 de ser y hacer, como la restitución constante del imposible necesario que acompaña todo ejercicio poético de dirección trascendente.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE ALEJANDRA PIZARNIK

A) ARTÍCULOS Y OBRAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

- Alonso, Rodolfo et al. 1968. *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fabril Editora.
- Bordelois, Ivonne. 1998. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bordelois, Ivonne y Alejandra Pizarnik. 1962. «El poeta desinteresado.» *Sur* 278: 7.
- Pizarnik, Alejandra. 1955. *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- 1956a. «La enamorada.» *Poesía Buenos Aires* 23: 77.
 - 1956b. *La última inocencia*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
 - 1958. *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.
 - 1959. «Poema I», «Poema II» y «Poema III.» *Poesía* 1: s/r número de página.
 - 1962a. *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur
 - 1962b. «Zona prohibida.» *Sur* 275: s/r número de página.
 - 1963a. «Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar.» *Revista Nacional de Cultura* 160: 77-82.
 - 1963b. «Poemas.» *Sur* 284: 66-71.
 - 1964. «Poesía.» *Sur* 291: 84-87.
 - 1965a. «Cinco poetas jóvenes argentinos.» *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 99: 31-35.
 - 1965b. «El verbo encarnado.» *Sur* 294: 35-39.
 - 1965c. *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sudamericana.
 - 1965d. «Poemas.» *Papeles de Son Armadans* XXXVII.CIX: s/r número de página.
 - 1965e. «Silencios en movimiento.» *Sur* 294: 103-106.
 - 1965f. «Un equilibrio difícil: «Zona Franca».» *Sur* 297: 108-109.
 - 1966a. «Extracción de la piedra de la locura.» *Papeles de Son Armadans* XLII. CXXV: 165-172.
 - 1966b. «La condesa sangrienta.» *Testigo* 1: 55-63.
 - 1966c. «Noche compartida en el recuerdo de una huida.» *Testigo* 3: 53-54.
 - 1966d. «Una tradición de la ruptura.» *La Nación*, 26 junio: 2-3.
 - 1967a. «Fragmentos para dominar el silencio.» *Papeles de Son Armadans* XLVII. CXL: 171-172.
 - 1967b. «Sabios y poetas.» *Sur* 306: 51-55.
 - 1968a. «A tiempo.» *Sur* 314: 56-58.

- 1968b. «Dominios ilícitos.» *Sur* 311: 91-95.
- 1968c. *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- 1968d. «Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: 'El otro cielo'.» *Imagen* 26: 5-6.
- 1968e. «Pequeños poemas en prosa.» *Papeles de Son Armadans* XLIX.CXLV: s/r número de página.
- 1969a. «André Pieyre de Mandiargues: *La motocicleta*.» *Sur* 320: 101-104.
- 1969b. «El hombre del antifaz azul.» *Papeles de Son Armadans* LIII.CLIX: 274-284.
- 1969c. *Nombres y figuras*. Barcelona: La Esquina.
- 1970a. «La pájara en el ojo ajeno.» *Papeles de Son Armadans* LIX.CLXXVII: 287-296.
- 1970b. «Lazo mortal.» *Papeles de Son Armadans* LVII.CLXX: 159-160.
- 1970c. «Relectura de *Nadja*, de André Breton.» *Testigo* 5: 12-18.
- 1971a. *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 1971b. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Acuaris.
- 1971c. «Las uniones posibles» y «Ojos primitivos.» *Árbol de Fuego* 38: 7.
- 1971d. *Los pequeños cantos*. Caracas: Árbol de Fuego.
- 1971e. «Los pequeños cantos.» *Árbol de Fuego* 45: 4-25.
- 1972a. «El textículo de la cuestión.» *Testigo* 9: 19-23.
- 1972b. «En esta noche, en este mundo.» *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 19: s/r número de página
- 1975. *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos.
- 1982a. *Poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- 1982b. *Textos de Sombra y últimos poemas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- 1989. «Premio Internacional de poesía: *Salamandra*.» en Pere Gimferrer (edit.). *Octavio Paz*. Madrid: Taurus: 195-200.
- 1990. *Obras Completas. Poesía y prosa*. Buenos Aires: Corregidor.
- 1992. *Semblanza*. México: F. C. E.
- 1994. *Obras Completas*. Colombia: Corregidor.
- 2000. *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen.
- 2002. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- 2003. *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- 2003. *Dos letras*. Barcelona: March Editor.
- s/r año de publicación. *Breve antología*. Serie Poesía Moderna, número 93. México: UNAM.

II. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA SOBRE ALEJANDRA PIZARNIK

- Aira, César. 1998. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- 2001. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.
- Alonso, Rodolfo. 1989. «Alejandra Pizarnik.» *Letras de Buenos Aires* 21: 114-16.
- Aronne-Amestoy, Lida. 1983-1984. «La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso.» *Inti* 18-19: 229-44.

- Baciu, Stefan (recopilador). s/r año de publicación. «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: XVII-LVIII.
- Bajaría, Juan-Jacobo. 1998. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Beneyto, Antonio. 1983. «Alejandra Pizarnik; ocultándose en el lenguaje.» *Quimera* 34: 23-7.
- Bordelois, Ivonne. 1963. «Alejandra Pizarnik: *Árbol de Diana*.» *Sur* 282: 98-100.
- 1965. «Los trabajos y las noches.» *La Nación. Cultura*, 15 agosto: s/r número de página.
- Brill, Rosa. 1992. «Extracción de la piedra de la locura. Introducción a la obra poética de Alejandra Pizarnik.» *Creación* 6: 67-70.
- Campanella, Hebe. 1975. «La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 300: 543-64.
- Caulfield, Carlota. 1992. «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: 3-10.
- 2003. «Presentación», en Alejandra Pizarnik, *Dos letras*. Barcelona: March Editor: 7-20.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. 1972. «Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula.» *Eco* 151: 40-64.
- Couffon, Claude. 1983. «Introduction». *Poèmes*. Por Alejandra Pizarnik. Paris: Nadir. 7-9.
- Covián, Marcelo. 1969. «Actitud de la crítica.» *Sur* 321: 137-41.
- Dalter, Eduardo y Manuel Ruano. 1974. «Cuestionamientos para un análisis de la nueva poesía argentina.» *Hispanamérica* 8: 65-70.
- Darlin, Sergio. 1981. «Un esquemático ensayo sobre Alejandra Pizarnik.» *Zona Franca* 26: 56-7.
- Di Antonio, Robert. 1987. «On seeing things darkly in the poetry of Alejandra Pizarnik: confessional poetics or aesthetic metaphor?» *Confluencia* 2, 2: 47-52.
- Fitts, Alexandra. 1998. «Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta* and the Lure of the Absolute.» *Letras femeninas* 1-2. XXIV: 23-35.
- Fontenla, Alejandro. 1982. «Prólogo». *Poemas*. Por Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Goldberg, Florinda. 1994. *Alejandra Pizarnik: «Este espacio que somos»*. Gaithersburg: Hispanamérica.
- González Lanuza, Eduardo. 1968. «Antología consultada de la joven poesía argentina.» *Sur* 315: 105-09.
- 1969. «Alejandra Pizarnik: *Extracción de la piedra de la locura*.» *Sur* 319: 107-09.
- Graziano, Frank. 1987. *Alejandra Pizarnik. A profile*. Colorado: Logbridge/Rhodes.
- 1992. «Una muerte en que vivir». *Semblanza*. Por Alejandra Pizarnik. México: F.C.E.: 9-26.
- Guibelalde, Gabriel. 1998. *Aportes para la extracción de la piedra de la locura: vida y obra de Alejandra Pizarnik*. Córdoba: Dimas.
- Korembli, Bernardo. 1991. *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.

- Lasarte, Francisco. 1983. «Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik.» *Revista Iberoamericana* 125. XLIX: 867-77.
- Lojo, María Rosa. 1991. «Una voz detrás de las voces.» *La Nación. Cultura*, 7 julio: 5.
- Martínez, Fabiana. 1994. «Alejandra Pizarnik: instauración de la casa del lenguaje.» *Letras* 29-30: 35-9.
- Masiello, Francine. 1992. «Subversions of Authority: Feminist Literary Culture in the River Plate Region.» *Cbasqui* 1. XXI: 39-48.
- Molina, Enrique. 1964. «Alejandra Pizarnik: «Árbol de Diana.»» *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 90: 89-90.
- Moratorio, Arsinoe. 1973. «Alejandra Pizarnik: «Los pequeños cantos.»» *Árbol de fuego* 59: 26.
- Parra, Jaime. 2001. «Al amor de Alejandra Pizarnik.» *Turia* 55-56: 7-21.
- Peri Rossi, Cristina. 1973. «Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 273: 584-88.
- Pezzoni, Enrique. 1965. «La poesía como destino.» *Sur* 297: 101-04.
- Piña, Cristina. 1981. *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- 1990. «La palabra obscena.» *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*/5: 17-38.
- 1991. «La palabra herida.» *La Gaceta de Tucumán*, 2 junio: 1 y 4.
- 1998. «Alejandra Pizarnik: la extranjera.» *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara: 299-332.
- 1999. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Requeni, Antonio. 1972. «El mismo final que Alfonsina.» *Clarín. Cultura y Nación*, 26 octubre: 4-5.
- 1986. «Recuerdo de Alejandra Pizarnik.» *Alba de América* IV: 205-09.
- Rodríguez Francia, Ana María. 1996. «Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo.» *Letras* 34: 123-39.
- Rodríguez Marcos, Javier. 2001. «Una mirada desde la alcantarilla.» *El País. Babelia*, 30 junio: 14.
- Roffo, Analía. 1991. «También en los 90, una moral desesperada.» *Clarín. Cultura y Nación*, 26 agosto: 2-3.
- Roggiano, Alfredo. 1981. «Alejandra Pizarnik: persona y poesía.» *Letras de Buenos Aires* 2: 49-58.
- Sola, Graciela de. 1968. «Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 219: s/r número de página.
- Soncini, Anna. 1990. «Itinerario de la palabra en el silencio.» *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*/5: 7-15.
- Stutman, Osías. 1992. «Seis cartas inéditas de Alejandra Pizarnik.» *Revista Atlántida* 4: I-XII.
- Vera Ocampo, Raúl. 1972. «El infierno musical.» *La Nación. Cultura*, 5 marzo: s/r número de página.
- Vila-Matas, Enrique. 2001. «La poeta que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik.» *El País. Babelia*, 3 marzo: s/r número de página.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Anadón, Pablo. 2000. «Leyendo poesía argentina de los últimos treinta años (1969-1999)». *Clarín. Revista de Nueva Literatura* 27: 13-20.
- Artaud, Antonin. 1977. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos.
- 1980. *Cartas desde Rodez*. Madrid: Fundamentos.
- 2000a. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- 2000b. *Textos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Bachelard, Gaston. 1997. *Lautréamont*. México: F.C.E.
- 1999. *La intuición del instante*. México: F.C.E.
- Bajtín, Mijail. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- 1997. *Sade, Fourier y Loyola*. Madrid: Cátedra.
- 2001. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Bataille, Georges. 1981. «Método de meditación» en *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
- 1986. *El culpable*. Madrid: Taurus.
- 1995. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- 1996. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- 1997. *El pequeño*. Valencia: Pre-Textos.
- 2000. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles. 1921. *Œuvres complètes*. Paris: Ed. de la Nouvelle Revue Française.
- 1999. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
- Blake, William. 2002. *Prosa escogida*. Barcelona: DVD ediciones.
- Béguin, Albert. 1978. *El alma romántica y el sueño*. Madrid: F.C.E.
- Benveniste, Emile. 1974. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice. 1969. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- 1992a. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- 1992b. *La comunidad inconfesable*. México: Vuelta.
- Bloom, Harold. 1995. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis. 2000. «Prólogo» en Ray Bradbury, *Crónicas marcianas*. Barcelona: Minotauro: 7-9.
- Breton, André. 1971. *Arcane 17*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- 1985. *Nadja*. Barcelona: Seix Barral.
- 1999. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Carroll, Lewis. 1981. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. New York: Bantam Books.
- 1986. *Alicia en el país de las maravillas. Alicia detrás del espejo. La caza del snark*. Barcelona: Plaza & Janés.

- Ceselli, Juan José et al. s/r año de publicación. *Siete surrealistas argentinos*. Buenos Aires: Leviatán.
- Cilveti, Ángel. 1974. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra.
- Clark, Kenneth. 1971. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Cuesta Abad, José Manuel. 1999. *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro.
- D'Angelo, Paolo. 1999. *La estética del romanticismo*. Madrid: La Balsa de la Medusa/ Visor.
- Deaño, Alfredo. 1996. «Aventuras de Lewis Carroll en el País de la Lógica», en Lewis Carroll, *El juego de la lógica*. Madrid: Alianza: 7-23.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1997. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- 1994. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- 1997. *La diseminación*. Madrid: Espiral.
- 2000. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
- Didier, Béatrice (dir.) 1994. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dolezel, Lubomír. 1997. *Historia breve de poética*. Madrid: Síntesis.
- Eggers Lan, Conrado y Victoria E. Juliá (traductores). 2000. *Los filósofos presocráticos I*. Madrid: Gredos.
- Ferrater Mora, José. 1998. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Fichte, Johann Gottlieb. 1887. *Doctrina de la ciencia: principios fundamentales de la ciencia del conocimiento*. Madrid: Imprenta R. Angulo.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Frazer, James George. 1986. *La rama dorada*. México: F.C.E.
- Freidemberg, Daniel. 1981. «La poesía del cincuenta». *Capítulo 123*: 553-576.
- Gabilondo, Ángel. 1999. *Menos que palabras*. Madrid: Alianza.
- 2001. *La vuelta del otro*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, Martín. 1988?. *Arte y poesía*. Buenos Aires: F.C.E.
- 1991. *El Ser y el Tiempo*. México: F.C.E.
- 1997. *Estudios sobre mística medieval*. Madrid: Siruela.
- 1998. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.
- Hirschberger, Johannes. 1997. *Historia de la filosofía*. Vol. I. Barcelona: Herder.
- Hölderlin, Friedrich. 2000. *Hiperión o El eremita en Grecia*. Madrid: Hiperión.
- Hugo, Victor. 1985. *Théâtre*. Paris: Gallimard.
- Hutinet, Eva Theresa. 1994. *Teresa de Avila and Simone Weil: mystic rebels fighting for a sacred feminine space*. Michigan: UMI.
- Huysmans, Joris-Karl. 1986. *Al revés*. Barcelona: Bruguera.
- Jankelevitch, Wladimir. 1986. *La ironía*. Madrid: Taurus.
- Kant, Manuel. 1972. *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kasner, Edward y James Newman. 1985. *Matemáticas e Imaginación*. Madrid: Hyspamérica.

- Ladner, Gerhart B. 1979. «Medieval and Modern Understanding of Symbolism: a Comparison». *Speculum* LIV, 2: 223-256.
- Lautréamont. 1988. *Obra completa*. Madrid: Akal.
- Levinas, Emmanuel. 1987. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sigueme.
- Lotman, Yuri. 1982. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lytard, Jean-Francois. 1994. *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Altaya.
- Mallarmé, Stéphane. 1987. *Prosas*. Madrid: Alfabeta.
- Melchior-Bonnet, Sabine. 1996. *Historia del espejo*. Barcelona: Herder.
- Michaux, Henri. 1979. *El infinito turbulento. Experiencias con la mezcalina*. México: Premiá Editora.
- Molinos, Miguel de. 1977. *Guía espiritual*. Madrid: Editora Nacional.
- Monier, Henri. 1998. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Nerval, Gérard de. 1998. *Las niñas del fuego. La Pandora. Aurélie*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich. 1995. *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Alianza.
- Ovidio. 1995. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- Paz, Octavio. 1972. *Salamandra*. México: Joaquín Mortiz.
- 1991. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.
- 1999a. *El arco y la lira*, en *Obras Completas I*. México: F.C.E.
- 1999b. *Los hijos del limo*, en *Obras completas I*. México: F.C.E.
- Penrose, Valentine. 1996. *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela.
- Porchia, Antonio. 1980. *Voces*. Buenos Aires: Hachette.
- Porter, Laurence. 1990. *The Crisis of French Symbolism*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Puente, Graciela Susana. 1984. *Borges, Molinari, Juarroz: noche, sed, absurdo*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- Raymond, Marcel. 1983. *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid: F.C.E.
- Reyes, Alfonso. 1942. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada.
- Ricoeur, Paul. 1998. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Rimbaud, Arthur. 1995. *Iluminaciones (Illuminations)*. Madrid: Hiperión.
- 1997. *Una temporada en el infierno (Une saison en enfer)*. Madrid: Hiperión.
- Rosset, Clément. 1993. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets.
- San Juan de la Cruz. 1973. *Subida la Monte Carmelo. Noche oscura. Cántico espiritual. Llama de amor viva*. México: Porrúa.
- Schopenhauer, Arturo. 1927?. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Aguilar.
- Sola, Graciela de. 1967. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Steiner, George. 1994. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- 2001a. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.

- 2001b. *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela.
- Stoichita, Victor I. 1999. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.
- Valéry, Paul. 1999. *El cementerio marino*. Madrid: Alianza.
- 2002. *Reflexiones*. Colección poemas y ensayos. México: UNAM.
- Weil, Simone. 1993. *A la espera de Dios*. Madrid: Trotta.
- 1998. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.

ISBN 84-7477-950-2



9 788474 779509

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

