

IDENTIDAD, GÉNERO Y LENGUAJE EN LA CONSTRUCCIÓN POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

ITSASO FLORES DEPARDIEU

Grado en Filología (Hispánica)

4º curso

Trabajo de fin de grado

Tutora: Josebe Martínez Gutiérrez

Departamento: Literatura Hispanoamericana

Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

ÍNDICE

• Resumen.....	3
• Introducción.....	4
• El lugar de la patria.....	4-6
• Deshaciendo la identidad. Ni argentina, ni mujer, ni poeta.....	6-8
• Construyendo otra identidad. Pulsiones: melancolía, soledad y muerte.....	8-12
• Lenguaje, lugar de vida y muerte. El inconformismo de Pizarnik.....	13-21
• Deshaciendo el género. La androginia.....	21-27
• Conclusión.....	27
• Bibliografía.....	28-29
• Anexo. Fragmentos de prosa y poesías completas citadas durante el trabajo.....	30-55

RESUMEN

La poeta argentina Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936 - Buenos Aires, 1972) refleja, a través de su obra, el proceso de construcción de una nueva identidad generada a partir de un inconformismo constante con ella misma, con la sociedad y con el propio lenguaje. Una identidad alterna, trasunto de algunas pulsiones existenciales como la melancolía, la soledad y la muerte. Su inconformismo vital en los campos mencionados aboca a Pizarnik en dos direcciones. Por una parte, hacia una muerte poética causada por la incapacidad de lograr lo que se propone a través del lenguaje y, por otra parte, hacia la subversión de toda convención de género. En cuanto a lo primero, la poeta, en su continua búsqueda, acaba desdoblándose en dos o más voces en busca de la verdadera Alejandra, y acaba perdiendo el control de su propia escritura, ya que no consigue encontrarse ni guarecerse en su lenguaje. Atendiendo al segundo aspecto, en su quehacer literario se aprecia cómo intenta deshacer su identidad ligada a lo familiar, a lo normativo y a lo que le impide realizarse como ella desea: quiere desprenderse de sus ataduras en Argentina, lugar que desprecia; no quiere encajar en ningún tipo de grupo social, ni tampoco en ningún canon ni de mujer, ni de poeta, ni siquiera en los grupos considerados transgresores, sino que permanece en un nivel superior. La autora, en su misma frustración, construye un camino de transgresión y de lucha. Alejandra Pizarnik consigue singularizarse a través de su escritura. La androginia, el hecho de no identificarse con ningún género y de plasmarlo en su obra, constituye una provocación al sistema *heteropatriarcal*. Su obra supone un grito de insumisión ante cualquier imposición social. Esto quiere decir que Pizarnik, además de sus preocupaciones por el lenguaje y el silencio, derriba todo convencionalismo, abriendo una puerta hacia nuevas perspectivas y poniendo en cuestión lo establecido y naturalizado por la sociedad.

En este trabajo pretendo abordar la construcción poética de Alejandra Pizarnik, desde el punto de vista de su identidad en el mundo y en la poesía, tomando como referencia algunas obras líricas y narrativas, y también sus *Diarios* que, como veremos, acogen una parte de su construcción poética. Para ello, haré una breve introducción biográfica, sobre el contexto histórico de su tierra natal y sobre el contexto cultural de París, lugar que considera su verdadera patria. Seguidamente, daré algunas explicaciones sobre cómo Pizarnik deshace una identidad que cree impuesta y de la cual quiere desprenderse para recrearse de nuevo. Para entender la identidad que Pizarnik refleja en sus obras y la forma en que lo hace, analizaré algunas de las pulsiones que crean esta identidad. Después, atenderé al continuo inconformismo de Pizarnik, el cual está estrechamente ligado a la forma en que la poeta entiende el lenguaje, es decir, como un lugar de vida y muerte. Por último, conexo a este inconformismo, hablaré sobre cómo la obra de Pizarnik supone una lucha constante que deshace las convenciones de género impuestas, para desnaturalizarlas y crear, de este modo, una identidad andrógina y transgresora.

- **El lugar de la patria.**

Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (Pizarnik, 2013: 716)¹.

Alejandra Pizarnik nació en la Argentina de 1936 en el seno de una familia judía de origen polaco. Fue una mujer transgresora de toda norma social, y en busca de cambio viajó a París, lugar que resultó ser un verdadero asilo para la poeta. En efecto, la Argentina de aquella época no se ajustaba a sus necesidades de libertad, y tampoco su familia, burguesa y conservadora, de la cual quiso independizarse, alejándose de todas las imposiciones sociales a las cuales se vio sometida bajo el yugo familiar.

¹ Ver anexo (p. 42)

Por un lado, en los *Diarios* de Pizarnik encontramos esta repulsión hacia Argentina, a la que relaciona con la estupidez, la vulgaridad² y la fealdad -«fea y sin misterio, fea para cualquiera que tenga ojos y guste usar sus ojos» (Pizarnik, 2013: 766)³-. En definitiva, Pizarnik siente el país argentino como algo externo a ella, algo extranjero que no le aporta nada, solo los recuerdos de una huida por el mero hecho de ser judía y un lugar lleno de obligaciones con las que no desea cumplir.

Por otro lado, utilizó el español como lengua poética, lo cual resulta paradójico con su rechazo a la lengua española, ya que cree que no consigue lo que la francesa puede lograr: «¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval?» (Pizarnik, 2013: 738)⁴. Esto se debe a la admiración que tiene la argentina hacia los poetas simbolistas franceses, al idioma y a la cultura francesa en general, la cual relaciona con aspectos de importante interés para ella: la modernidad, lo exótico, la libertad y la transgresión. Es París, para Pizarnik, el lugar ideal para crear poesía.

Por el contrario, el contexto histórico de Argentina dibuja un país social y políticamente inestable, con el poder en manos de grupos conservadores de marcada mentalidad católica, situación que se agudiza a partir de los años 20-40, época en la que la criminalización de comportamientos homosexuales condujo a una persecución masiva (Barrancos, 2014: 19). En cuanto a Pizarnik, no quiso formar parte de las normas sociales que debía cumplir una mujer, ni tampoco se inclinó por ninguna orientación sexual concreta.

Aunque a partir de 1940, con el peronismo en el poder, la situación legal de los homosexuales en Argentina cambiara, las actuaciones policiales contra éstos no cesaron a espaldas de la ley. Durante estos años, Pizarnik ya escribía, y fue en la década de los 50 cuando publicó sus tres primeras obras: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958). A partir de 1960, comenzaron las reivindicaciones y reformas a favor de la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, y se aprobaron algunas leyes para proteger a los homosexuales (Barrancos, 2014: 20-

² No se refiere al vulgo sino que cree que hasta en la aristocracia hay vulgaridad, pues ésta no depende de la clase social.

³ Ver anexo (pp. 43-44)

⁴ (p. 43)

21). Para estas fechas, Pizarnik ya se encontraba en París, donde publicó el *Árbol de Diana* (1962).

Como se refleja en el párrafo anterior, Pizarnik viajó a Francia en la década de los 60, la cual fue definitiva para el movimiento feminista en la Europa occidental, que tuvo que ver con la corriente filosófica del posmodernismo, es decir, el *posestructuralismo*. En efecto, no solo se cuestionó la verdad de la existencia del ser humano en el mundo y de su función en el mismo, sino también el sentido de la obra de arte, y se tomó la cultura como simple materia textual. De este modo, se cuestionaron todos los saberes occidentales que hasta el momento habían sido considerados verdaderos, poniendo en duda toda una estructura del saber construida desde una perspectiva e intereses particulares que provenían de grupos concretos de la sociedad, ya fuera del occidental, de la raza blanca, de la burguesía o del género masculino (Acosta, 2008: 384-385). Por lo tanto, la corriente de pensamiento del momento en el que Pizarnik escribe, tuvo como objetivo «desenmascarar la manera en que estamos definidos dentro del lenguaje y dentro de unas coordenadas históricas, sociales y culturales concretas» (Acosta, 2008: 385). Esto último, como veremos, está muy presente en la obra de Alejandra Pizarnik.

- **Deshaciendo la identidad. Ni argentina, ni mujer, ni poeta.**

Como vengo explicando, resulta complicado y, al fin y al cabo, infructuoso, intentar encasillar a Pizarnik en algún grupo social de cualquier tipo. Ella, en una ocasión, dice que siente perteneciente al grupo de los «sifilíticos espirituales» (Arregi, 2011: 124). Es este el único momento en el que Pizarnik se siente acogida o representada con una palabra que nombra a cierto grupo. En efecto, ni siquiera se incluye en el grupo de las mujeres, ya que, como mujer, «parecería como si el discurso de Alejandra Pizarnik no permitiera el establecimiento de una línea recta que vinculara su experiencia personal y subjetiva y la del resto de las mujeres» (Arregi, 2011: 132). Es decir, Pizarnik no suele referirse a ella misma como un grupo femenino junto con el resto de las mujeres sino que se separa también de éstas, y en la mayoría de ocasiones

no se siente perteneciente a ningún grupo ni clase, sino como un ser extraño a todo lo que le rodea:

Yo me sentía anarquista e incendiaria (a causa de mis medias azules y de mi ropa sport que no rimaba con los muebles ni con la ropa -y las caras- de los demás). Alessandro [...] no comprendía por qué yo no quería actuar; puesto que era poeta y estaba así vestida no podía quedarme en silencio (Pizarnik, 2013: 729)⁵.

Aquí, Pizarnik apunta, no solo su inadecuación al medio sino que, además, no se siente incluida ni en la normativa central ni en la conciencia alternativa o marginal de la convención poética. Por ende, resulta interesante analizar su personalidad y subjetividad no como judía, ni argentina, ni mujer, ni poeta, sino en su individualidad.

Así las cosas, ¿cómo se construye la identidad de Pizarnik? Una de las cuestiones a tener en cuenta para responder a esta pregunta es el hecho de cambiarse de nombre. Es decir, Pizarnik en verdad se llama Flora, nombre que solo aparece en su primera publicación, ya que después lo elimina de su obra literaria. Con esto consigue, en cierta manera, desvincularse de su yo conexo a lo familiar para construir un yo poético alejado de tales influencias. Sin embargo, no consigue desvincularse del todo, sino que crea un personaje nuevo ligado también a sus propias raíces, pues conserva su apellido, tal y como explica Calafell (2007: 47-48), que además añade que a través de este cambio, Pizarnik crea un estado de identidad a caballo entre su ser privado y su ser público. Esto es, se mantiene en esa línea estratégica. Esta es una forma nueva de identidad que construye la poeta, y con la cual se encuentra a través de la escritura, siendo ésta un modo de muerte, aspecto muy presente en toda la obra de Pizarnik (Calafell, 2007: 50), y que comentaré más adelante.

En relación a esto, podemos afirmar que, tanto las obras de la poeta como sus *Diarios*, confunden la realidad con la ficción: «El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe» (Pizarnik, 2013: 997)⁶. Por lo tanto, resulta más acertado y rico interpretar los poemas y los *Diarios* de Pizarnik, no solo ni siempre en clave autobiográfica, sino buscando lecturas más amplias y sabiendo leer

⁵ Ver anexo (pp. 42-43)

⁶ (pp. 36-37)

entre líneas, pues su poesía es bastante sugerente como para encasillarla únicamente en una sola personalidad. Aira ofrece una explicación muy acertada para este tema:

Ella no escatimó metáforas autobiográficas, pero eso no es excusa para usarlas contra ella, sobre todo porque al hacerlo se está confundiendo la poesía ya hecha y la poesía en tren de hacerse. [...] Pero la metáfora, por vistosa que sea, no es un punto de llegada [...] Creo que es injusto reducir a A. P. a una o muchas de estas fórmulas, porque ella las usó sólo para seguir escribiendo, no para clausurar su trabajo (Aira, 2001: 10).

En efecto, casi toda la escritura de Alejandra Pizarnik está repleta de lirismo poético⁷, y las barreras entre la realidad y la ficción son difusas. De todas formas, los *Diarios* sí que suponen un espacio de mayor confesionalidad, pero también de búsqueda y realización al igual que el resto de su obra, como bien muestra Calafell (2007: 43) en las propias palabras de Pizarnik: «los *diarios o confesiones* que expresarán mi búsqueda de posibilidades de vivir (lo que no se contradice con los poemas)». Estas confesiones suponen, por tanto, no solo una herramienta para admitir verdades a un supuesto lector, sino también un método de conocimiento:

[La confesión], ligada, desde entonces, a la obligación de decir la verdad y a la prohibición que pesa sobre la sexualidad, pronto se convierte en una técnica más que el ser humano utiliza para llegar al conocimiento y al entendimiento de sí (Calafell, 2007: 44).

- **Construyendo otra identidad. Pulsiones: melancolía, soledad y muerte.**

Siguiendo con el tema de la identidad, como hemos podido ver, Alejandra Pizarnik consigue singularizarse con respecto a su alrededor, y los grupos sociales no sirven para analizar su identidad, sino que son sus pulsiones las que la construyen, o las que consiguen destruirla por completo, como veremos más adelante. Entremos, entonces, a analizar algunas pulsiones que esta identidad que la poeta construye le lleva

⁷ Según Aira, el yo lírico se desdobra en varios personajes (la muchacha, la pequeña náufraga...) por lo que Pizarnik se salva de «caer en los convencionalismos de la vieja lírica sentimental» (2001: 18).

a tener, y que al mismo tiempo cimientan, a su vez, esta subjetividad tan singular: la melancolía, la soledad y la muerte.

En cuanto a la melancolía, la explicaré utilizando como ejemplo uno de los capítulos de *La condesa sangrienta*, obra de Pizarnik publicada en 1965. Es interesante la importancia de la melancolía en ésta, aun siendo un tema también muy presente en el resto de la obra de Pizarnik. Sobre el reflejo en el espejo, Pizarnik escribe, a mi modo de ver, uno de los capítulos más reflexivos y de mayor profundidad de *La condesa sangrienta*: «El espejo de la melancolía». Aprovecha este capítulo que muestra este carácter de la condesa para crear una reflexión sobre el ser melancólico:

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya 'la farsa que todos tenemos que representar' (Pizarnik, 1993: 385)⁸.

Vemos claramente en este párrafo cómo el sentimiento de no formar parte del mundo la lleva inevitablemente a tornarse en un sujeto taciturno. Puede que Pizarnik sienta fascinación o identificación con la figura de la condesa en cuanto a esta melancolía. En efecto, Pizarnik, al igual que la condesa, es una mujer poseída por el malditismo de fin de siglo propio de los poetas franceses, que a su vez viene en relación con la continua insatisfacción del Romanticismo. Efectivamente, la poesía de Pizarnik muchas veces se acerca a la poesía desoladora de los poetas simbolistas. Es un continuo buscar sin encontrar la forma exacta de decir. Un vacío existencial, una angustia vital que acabará por llevarla a la muerte. La condesa, en cambio, sana su dolor con la violencia y el sexo, pero pronto descubre que depende de sus propias víctimas para curarse, ya que muere completamente loca por su asolador aislamiento. En el caso de Pizarnik, ésta busca su cura en el lenguaje, el cual no la satisface. El lenguaje es, por tanto, un lugar de vida y de muerte.

⁸ Ver anexo (pp. 38-39)

Respecto a la soledad y a la muerte como constructoras de esta subjetividad, podemos fijarnos en alguno de los poemas de Pizarnik. Cabe mencionar que la poeta llena su obra con elementos de la naturaleza que parecen aludir al origen de la vida y de la humanidad, por lo que los relaciona con el absoluto. Cristina Piña (1981: 18) dice que el viento es uno de los elementos más recurrentes en la poesía de Alejandra Pizarnik, y que éste representa este absoluto al que me refiero, el origen del ser humano que habita en cada persona y que hay que preservar para que la muerte («mujer solitaria») no lo destruya:

Hay que salvar al viento
Los pájaros queman el viento
en los cabellos de la mujer solitaria
que regresa de la naturaleza
y teje tormentos
Hay que salvar al viento
(Pizarnik, 1993: 21)

Sin embargo, creo que este poema, titulado «Origen», tiene una lectura diferente aunque no excluyente, si interpretamos a «la mujer solitaria» como si fuese la propia Pizarnik. La poeta, mujer solitaria, vuelve de la naturaleza, elemento ligado al origen y al absoluto. La soledad es, por ende, un estado en el que el ser humano puede entrar en conexión con la naturaleza más fácilmente, llevando a cabo, de esta forma, un proceso de introspección y de conocimiento. Es en este intento de reflexión en el que Pizarnik intenta buscarse para poder recrearse a través de su lenguaje. Sin embargo, la poeta vuelve de la naturaleza tejiendo tormentos, como si su búsqueda hubiera sido infructuosa y perjudicial. El tiempo ha transcurrido y Pizarnik ya perdió esa infancia lejana a la que parece aludir, ya perdió ese origen, ese absoluto. Sus cabellos están quemados porque el tiempo ha pasado y ahora le rodean sus tormentos, creados por sus propias vivencias y sufrimientos consigo misma y con su entorno⁹. Pizarnik ya no está sola en el sentido positivo de la soledad, sino que hay alguien más con ella que la ha

⁹ En sus *Diarios* Pizarnik dice lo siguiente sobre unas mujeres jóvenes que hablan sandeces: «abarco la distancia que me separa de estos seres. ¡Gracias naturaleza!» (*apud* Arregi, 2011: 132). Desde un punto de vista más social, Pizarnik también se refiere a la naturaleza como lo que no está contaminado por las ideas creadas por el patriarcado. Ella se siente un ser que está a otro nivel del de esas mujeres, siendo en este caso algo positivo y optimista porque ella se siente natural y real, lejos de esos maniqués creados por la sociedad.

contaminado, alguien que vemos reflejado en sus obras repetidamente, cuya presencia explicaré más adelante: «Alguien entra en el silencio y me abandona. / Ahora la soledad no está sola. Tú hablas como la noche. Te anuncias como la sed» (Pizarnik, 1993: 95). Paradójicamente, este poema se titula «Encuentro», contradiciéndose, de esta manera, con ese abandono de sí misma que le causa la búsqueda fallida.

Siguiendo con la soledad y los elementos de la naturaleza como alusión al absoluto, Pizarnik escribe poemas como el siguiente: «en la jaula del tiempo / la dormida mira sus ojos solos / el viento le trae / la tenue respuesta de las hojas» (Pizarnik, 1993: 86). Aquí, de nuevo, el viento le trae aquella respuesta anhelada que, como es obvio, le es revelada por las hojas, otro de los elementos de la naturaleza. Además, esto ocurre, una vez más, en soledad. Por otro lado, aparece de nuevo el tiempo, otro aspecto importante relacionado con esta pérdida de la soledad y con el peligro de la muerte próxima. Efectivamente, si volvemos al poema «Origen», Pizarnik quiere salvar al viento porque es la única esperanza ante la muerte que vendrá, es la libertad absoluta, la cual es frágil. Por consiguiente, esta interpretación coincide con la de Piña, quien denomina a este origen o libertad como «illud tempus» o «la pérdida inocencia infantil» (Piña, 1981: 16). Además, esta lectura que he complementado con la mía propia, parece validarse si tenemos en cuenta la continua angustia por una especie de *memento mori* que hay en *La última inocencia*, libro al que pertenece este poema. Sin embargo, esta fugacidad o pérdida de la inocencia se presenta más acorde a la mente de Pizarnik que en el propio tiempo lineal, ya que ella es consciente de su juventud física¹⁰:

¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?
La muerte está lejana. No me mira.
¡Tanta vida Señor!
¿Para qué tanta vida?
(Pizarnik, 1993: 26)¹¹

Cabe mencionar que el tiempo es un aspecto negativo porque es el que acerca a la muerte a Pizarnik y que, a medida que avanza su obra poética, éste ocupa el lugar de

¹⁰ La publicación de este libro de poemas fue en 1956, es decir, cuando Pizarnik tenía solo 20 años.

¹¹ Ver anexo (pp. 30-31)

uno de los dos tipos de viento que Pizarnik menciona. Es decir, la poeta a veces utiliza el viento también para representar algo negativo, algo opuesto al viento absoluto proveniente del origen. Se trata de un viento, por tanto, que viene de las profundidades de la muerte, y no del origen de la vida (Piña, 1981: 20): «Como el viento sin alas encerrado en mis ojos es la llamada de la muerte» (Pizarnik, 1993: 37)¹².

La muerte, en verdad, está presente en toda su obra, e incluso se llega a equiparar a ella misma con la Muerte, al igual que lo hace con algunos de sus personajes, como la condesa. A continuación, en la obra *Los trabajos y las noches* (1965), Pizarnik demuestra que escucha a la Muerte, que es ella misma:

La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.
(Pizarnik, 1993: 105)

Alejandra Pizarnik, durante los dos últimos años de su vida, escribe algunos poemas en los que incluye a un ser llamado «Sombra» como protagonista. Este personaje parece ser una personalidad que la mente de la poeta ha creado: «Alguien proyecta su sombra en la pared de mi cuarto. Alguien me mira con mis ojos que no son los míos» (Pizarnik, 1993: 232)¹³. En efecto, ella se diferencia de ese «alguien». Se trata de seis poemas en prosa en los que habla sobre esta identidad. En ellos, se menciona la muerte de «Sombra», que resulta ser la misma persona, aunque desdoblada: la que muere y la que sabe que ésta ha muerto pero «no estaba tan terriblemente afligida por el triste suceso» (Pizarnik, 1993: 231)¹⁴. Esta doble personalidad puede tener relación con el ser que surge en Pizarnik y que escribe sin que ella lo pueda manejar, como veremos a continuación. Indudablemente, la poeta estaba atormentada con el cuestionamiento de su identidad, la cual acaba derivando en muerte: «¿Qué máscara usaré cuando emerja de la sombra? (...) Indeciblemente caigo en esto que en mí encuentro más o menos presente cuando alguien formula mi nombre» (Pizarnik, 1993: 233)¹⁵.

¹² Ver anexo (pp. 31-32)

¹³ (p. 55)

¹⁴ (p. 55)

¹⁵ (p. 55)

- **Lenguaje, lugar de vida y muerte. El inconformismo de Pizarnik.**

No puedes con el lenguaje. El lenguaje no puede por ti.
Palabras. Todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la
revoquen. Pedirlo con palabras.
Las palabras son mi ausencia, en mí hay una ausencia hecha de lenguaje.
(Pizarnik, 2013: 1023)¹⁶

Todos estos aspectos que hemos ido analizando durante el trabajo, son característicos de una mente al margen de lo común en la sociedad. Como bien dice Bruña (2012: 67), «la mirada oblicua, ‘menor’ o marginal facilita, como sabemos desde Woolf, la observación crítica y un lenguaje diferente». Por tanto, sería pertinente analizar cómo se proyecta en su obra esta visión de la escritura que tiene Pizarnik. Cabe mencionar el continuo inconformismo de la poeta respecto a todos los aspectos de la vida, tanto consigo misma como con el resto del mundo que le rodea. Nada es suficiente en la mente atormentada que Pizarnik tiene o crea. Su inconformismo romántico se suma al proyecto simbolista tan ambicioso de abarcarlo todo mediante el lenguaje, objetivo que le resultará imposible de alcanzar. Por lo tanto, la escritura se convierte en un medio insuficiente para la poeta.

Por un lado, en efecto, en una parte de su obra, parece que la escritura sirve para salvarla y protegerla, a modo de refugio. Lo apreciamos claramente en «Origen», que no se trata del ya comentado sino de otro homónimo, de *Las aventuras perdidas* (1958):

Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.
(Pizarnik, 1993: 48)¹⁷

¹⁶ Ver anexo (p. 37)

¹⁷ (p. 32)

Sin embargo, esta aparente esperanza no es el sentimiento que más espacio ocupa en su obra, sino todo lo contrario. Es más, en uno de sus últimos poemas, ya perdida la esperanza, Pizarnik habla sobre su experiencia de búsqueda a través del personaje «Sombra»:

Sólo buscaba un lugar más o menos propio para vivir, (...) Sombra quería un jardín. (...) Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar:

-No, no es eso lo que yo quería decir.

(Pizarnik, 1993: 230)¹⁸

Vemos, por tanto, como esta búsqueda forma parte del pasado ya que, en el hoy de la poeta que escribe, la esperanza está perdida. El jardín aquí es una metáfora de aquel lugar en el lenguaje que la proteja. En efecto, como bien explica Lasarte (1983: 874), el jardín es uno de los lugares que Pizarnik utiliza para expresar este sitio de protección, además de paredes, casas, chozas y palacios. El lenguaje, como bien dice la misma poeta, es «un lugar de ausencia / un hilo de miserable unión»¹⁹ (Pizarnik, 1993: 103)²⁰. Así las cosas, el lenguaje que utiliza se le va de las manos, ni la protege ni la evade ni la salva.

Por otro lado, no debemos olvidarnos de la influencia surrealista que la poeta lleva consigo. Cuando ella comenzó a escribir, el Surrealismo estaba en decadencia (a mediados de siglo). Además, a esto hay que sumarle la idea surrealista sobre que todo arte reside en el proceso de creación del artista, y que cuando este proceso se lleva a cabo, la obra muere, pues la única obra es el proceso mismo (Aira, 2001: 13). Esto tiene que ver con la incomunicabilidad del lenguaje que existe en la obra de Pizarnik y la importancia de la muerte que ya he comentado. Aira (2001: 15-16), sin embargo, afirma que Pizarnik invierte el proceso de creación surrealista, y es que su escritura automática hace vaciar su mente de sus aspectos racionales y de sus construcciones, y no se

¹⁸ Ver anexo (pp. 54)

¹⁹ Esta unión se refiere a la unión imposible entre lenguaje y realidad, a la imposibilidad de las palabras para describir realidades, aspecto del que hablaré a continuación a propósito de la diferencia entre Pizarnik y el Surrealismo.

²⁰ Ver anexo (pp. 40-41)

plasmaría el contenido subconsciente como en el caso del Surrealismo. Es decir, su poesía está, en cierta manera, racionalmente construida.²¹ Por lo tanto, parece que el lenguaje no le sirve para todas las tareas que ella desea cumplir, no consigue crear algo puro y absoluto, ya que su exigencia de pureza es inabarcable. Pizarnik no encuentra la libertad absoluta en el lenguaje ni consigue comunicar todo lo que pretende. Esto lo apreciamos en el permanente silencio en la obra de *La condesa sangrienta*. Aquí, la condesa no se comunica a través del lenguaje, no le es posible. Solo lo hace cuando llega al éxtasis sexual producido por ver la muerte o por sentirla, ya que la muerte y el sexo van unidos en la obra de Pizarnik. De tal manera que la comunicación la encuentra en este éxtasis, en la muerte: «Muerte en el borrar como culminación del sexo, que, en el caso de la condesa deviene lenguaje» (Mateo, 2009: 26). El lenguaje expresa muerte y se convierte, por tanto, en muerte. La condesa se evade de su mundo interior oscuro y siniestro a través del sexo y la violencia (Mateo, 2009: 28). Por lo susodicho, la condesa es la misma Muerte, pues necesita la muerte del Otro para existir.

Pizarnik, en cambio, encuentra la muerte dentro de sí misma, y lo vemos también en otro tipo de obras donde la poeta ve una relación directa entre la incomunicabilidad del lenguaje y la muerte. En *El infierno musical* (1971), escrito durante su estancia en el psiquiátrico, encontramos pruebas de ello. En «Los de lo oculto» leemos: «Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón» (Pizarnik, 1993: 163). Hay algo dentro de la poeta que parece estar muerto, y es por eso que el lenguaje no le es suficiente, «la luz del lenguaje» (Pizarnik, 1993: 163)²² no ilumina su oscuridad sino que la cubre, al igual que se cubre a un muerto con el sudario. No obstante, apreciamos también la búsqueda incansable de esta comunicación creadora en «La palabra que sana»:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa (Pizarnik, 1993: 163).

²¹ Para una mayor profundización en Pizarnik y el Surrealismo: AIRA, César (2001). *Alejandra Pizarnik*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

²² Ver anexo (p. 53)

La palabra no dice una sola cosa sino muchas más, pues cada momento en el que se diga y cada momento en el que sea escuchada creará una realidad diferente. Además, podemos interpretar este fragmento como la expresión de la necesidad del decir, pues mostrando inconformidad o enfado no se crea ni se consigue nada. Es indispensable, por tanto, la manifestación del lenguaje poético creador. Por consiguiente, el carácter surrealista de Pizarnik liga con el carácter creacionista que ésta quiere encontrar en su lenguaje.

Sin embargo, la poeta no solo se diferencia de los surrealistas en lo que ya he mencionado, sino que los sobrepasa (Lasarte, 1983: 867). Los poetas surrealistas cuestionan el lenguaje para imponer uno nuevo. Pizarnik lo cuestiona, pero además también lo hace con su propio lenguaje poético, siempre insuficiente, que nunca le ofrece la palabra exacta. Pizarnik siente que el lenguaje no puede describir la realidad, ni el lenguaje construido ni el que ella construye. Por lo tanto, esta búsqueda es indudablemente infructuosa para la poeta. Es cierto que los surrealistas también decían que el nombre y el objeto real eran cosas distintas y que el nombre no nombraba la cosa sino que creaba otra. Entonces, ¿por qué está tan distante del Surrealismo? La respuesta, como vengo explicando, está en que los surrealistas crean una nueva realidad no palpable ni visible. La misión de Pizarnik es crear una nueva realidad pero que ésta sea tanto lingüística como real. Empero, «la palabra difiere de la cosa e impone su materialidad lingüística como la única presencia en el poema» (Lasarte, 1983: 871).

Es más, volviendo a la construcción de su identidad, en este caso el lenguaje fragmenta, esconde y aplasta a la poeta, como leemos en «Sólo un nombre», de *La última inocencia* (1956):

Alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra
(Pizarnik, 1993: 31)

Se trata de un juego poético que propone la insuficiencia del lenguaje para describir lo real. Por ello, la identidad de Pizarnik aparece repetida, fragmentada, y su nombre más próximo a su ser real está debajo de los nombres que la nombran. De esta

manera, crea una cadena infinita de nombres que intentan describir su persona, pero sabiendo que ninguno de ellos lo logrará (Lasarte, 1983: 869). Esta fragmentación y juego de máscaras, comunes en el Surrealismo, la encontramos a lo largo de toda la obra de Pizarnik, quien habla sobre su lenguaje como «una tribu de palabras mutiladas» (Pizarnik, 1993: 101)²³, «una grieta en un muro» (Pizarnik, 1993: 98)²⁴ o como «palabras como pequeñas piedras diseminadas en el espacio negro de la noche» (Pizarnik, 1993: 230)²⁵, entre muchas otras formas.

Pizarnik llama «sombras interiores» a aquello con lo que los surrealistas pretendían unirse. Ella, sin embargo, no cree que tuvieran razón en el hecho de que esa unión revelara la verdad absoluta, sino que la unión mística está en esa irrealizable creación de una palabra que coincida con una realidad. Por lo tanto, su tarea es insaciable e imposible (Lasarte, 1983: 870-871).

Pizarnik quiere vivir la poesía, y que ésta se construya con sus vivencias. Por ello, para la poeta el éxtasis sexual va unido con el místico y el estético (Lasarte, 1983: 872). Atendamos aquí de nuevo a la continuación de un fragmento de «El espejo de la melancolía», mencionado anteriormente, donde vemos claramente esta relación entre estas tres sensaciones:

Pero por un instante -sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia-, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes (Pizarnik, 1993: 385)²⁶.

Este instante, según Pizarnik en sus *Diarios*, se convertiría en el intento por «resolver mi temblor, mi sexualidad, mi angustia en oleadas feroces, de resolverlo de una manera absoluta, orgasmal, orgiástica» (Pizarnik, 2013: 364)²⁷. No obstante,

²³ Ver anexo (p. 40)

²⁴ (p. 39)

²⁵ (p. 54)

²⁶ (pp. 38-39)

²⁷ (pp. 34-35)

Pizarnik habla tan solo de un instante, por lo que el éxtasis es aparente y efímero. Su estado de éxtasis la deja caer al vacío de nuevo, sin protección, sin forma alguna para decir y para poder existir en su escritura: «Tal vez las palabras sean lo único que existe / en el enorme vacío de los siglos / que nos arañan el alma con sus recuerdos» (Pizarnik, 1993: 46)²⁸. No hay construcción del ser verdadero en sus palabras, no hay encuentro. Por consiguiente, ¿qué le queda a Pizarnik después de esto? El silencio, aspecto innumerablemente tratado en su obra, que le «ofrece la única salida de la trampa lingüística» (Lasarte, 1983: 874): «Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla el silencio» (Pizarnik, 1993: 135). En la obra *Extracción de la piedra de locura* (1968), a la que pertenece este fragmento, encontramos varias menciones al silencio:

No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada (Pizarnik, 1993: 135)²⁹.

El silencio exigido por la poeta es ahora como la choza que buscaba como refugio anteriormente, como aquél palacio o jardín en el que pararse y protegerse: «Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo» (Pizarnik, 2013: 998)³⁰. Como vemos, sin embargo, Pizarnik sigue escribiendo pero, una vez sabido que el lenguaje es una trampa, la poeta admite que su escritura se le ha ido de las manos, que el poema se escribe solo, como si fuese una voz que no es la suya, por lo que llega a admitir su carácter surrealista (Lasarte, 1983: 875). Pizarnik, por ende, a veces parece que se deja llevar tanto por el lenguaje que crea una realidad externa a ella, que la maneja:

A veces el lenguaje sirve para ocultar el miedo. Cuando las palabras ya no guarecen porque a la casa del lenguaje se le ha volado el tejado, se produce una zozobra lingüística, una lenta invasión. Pizarnik siente que tiene una voz nueva, desconocida y que escribe como si tuviera un cuchillo alzado en la oscuridad (Aletta de Sylvas, 2000: 249).

²⁸ Ver anexo (pp. 30-31)

²⁹ (pp. 47-52)

³⁰ (pp. 36-37)

Empero, como vemos, esa nueva voz ya no es la de una mujer asustada y en busca de refugio, por lo que Pizarnik aprovecha esta doble personalidad para crear una voz altiva y dispuesta, que también sirve en la obra de Pizarnik para reconstruir una imagen sobre sí misma: una imagen anhelada que la sociedad no permite que la poeta lleve a cabo. Así, Pizarnik llena su obra de esta voz ajena:

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana, sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque (Pizarnik, 1993: 134)³¹.

Esa Pizarnik que mora en el bosque, a la intemperie, supone la creación de una poesía autónoma. Después, esta autonomía aumentará, y ya no será otra mujer la que escribe, sino el viento (Lasarte, 1983: 875). Lo que Pizarnik escucha, son los «sonidos de lo que destruye el viento» (Pizarnik, 1993: 129)³², «un viento negro que le impide respirar» (Pizarnik, 1993: 135)³³.

En efecto, es cierto que este descontrol del lenguaje atormenta a Pizarnik, pero este malditismo esconde también una cara menos agria, la cual es ansiada por la poeta a través de esta búsqueda. Por tanto, podemos entender esta faceta de Pizarnik como una vía de evasión pero también de rebelión. Pizarnik parece querer destruir su yo creado por la sociedad, por sus prejuicios y sus valores, y también por su pasado, para crear un yo completamente subjetivo donde no intervengan terceros ni memorias, un yo libre de ataduras. Quiere crear un nuevo lenguaje con el que poder hablar consigo misma (Irigaray *apud* García Oramas, 2009: 87). Por lo tanto, Pizarnik utiliza la palabra poética para construir su autonomía. La palabra poética funciona como vía liberadora, creadora de realidades paralelas. Sin embargo, Pizarnik parece darse cuenta de que lo que pretende es imposible, ya que no puede desprenderse completamente de sus sufrimientos pasados, y porque ha llegado un momento en el que el lenguaje ha tomado las riendas. De todas formas, la propia búsqueda tiene un sentido por sí misma:

³¹ Ver anexo (pp. 47-52)

³² (p. 45)

³³ (pp. 47-52)

Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí,
he ido hacia la que duerme en un país al viento (Pizarnik, 1993: 133)³⁴.

Nos encontramos todavía en «Los caminos del espejo» de 1968, y son estas unas palabras, aunque costosa y dolorosamente, llenas de optimismo y de fuerza. La poeta está desprotegida, en medio del viento. Pero Alejandra Pizarnik «renace desde sus propias voces internas» (García Oramas, 2009: 88), parece haber conseguido encontrarse en su propio cuerpo y parece haber conseguido escucharse a sí misma a través de la poesía: «Bajo la piel de su lenguaje encuentra su verdad» (Roca *apud* García Oramas, 2009: 89). Aunque, más tarde, se refiera a esa voz que escribe como el resultado de su fracaso, no deja de ser un yo, aunque misterioso y con miedo, libre:

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas
danza la misteriosa autónoma. Comparto su miedo de animal muy joven en la
primera noche de las cacerías (Pizarnik, 1993: 120)³⁵.

Este ser autónomo es desconocido por Pizarnik, por lo que está libre de ella misma, pero también de todo lo demás que la rodea. Pizarnik ha sufrido una muerte poética:

Rendirse al lenguaje -abandonarse al fluir de la poesía- sería caer presa en una trampa, en una suerte de telaraña hecha de palabras donde la poeta, reducida a una *hermosa autómeta*, moriría no una, sino muchas muertes textuales (Lasarte, 1983: 876).

No obstante, con esta muerte plural se ha creado algo más, se supone que externo a ella, pero ¿es en verdad una tarea realizable la automaticidad y libertad del lenguaje surrealista? Sea posible o imposible, lo cierto es que Pizarnik construye un yo poético que no se calla, sino que escribe, y lo hace en una intensa búsqueda de pureza que le hace crear poesía que podemos considerar alejada de ella, aislada, con un carácter bastante universal. El problema, como vengo explicando, es que Pizarnik sufre la carga modernista y maldita de exigirse la mayor pureza en su poesía uniendo vida y obra en una sola cosa. Sin embargo, como su vía para crear es la surrealista en muchos aspectos,

³⁴ Ver anexo (pp. 45-47)

³⁵ (p. 45)

la tarea de fusionar la vida con el arte resulta infructuosa, ya que el Surrealismo, su pureza, «prohíbe la mezcla de Vida y Poesía» (Aira, 2001: 86). Por lo tanto, la poeta sufre un choque contradictorio entre su tarea modernista y su vía surrealista. ¿Dónde se encuentra la auténtica pureza? En la muerte, que es a donde deriva esta imposibilidad: «Sólo el mito del poeta muerto, o el que viene después, el último *en la realidad*, cumple con las exigencias, excesivas por definición, de la pureza» (Aira, 2001: 86).

Este carácter inconformista de Pizarnik, el cual provoca una rebelión continua en la poeta, lo ampliaré analizándolo desde una perspectiva de género, el cual resulta de clara importancia tanto en la vida de Pizarnik como en su obra y en la gran influencia que ejerció en las nuevas perspectivas que surgieron después.

- **Deshaciendo el género: la androginia.**

Primero, reconocer el mundo, lo utilitario; la previsión del futuro; las prohibiciones morales. Luego, transgredirlas (Pizarnik, 2013: 708)³⁶.

Para analizar el género que la poeta pretende destruir a través de su obra, y para entender el género que quiere construir, si es que resulta ser alguno, debemos tener en cuenta que éste se construye en sociedad. En efecto, es la sociedad la que determina la identidad de género de sus individuos. Es decir, «los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo» (Butler, 2006: 13-14). Por lo tanto, veremos cómo Pizarnik intenta destruir aquello impuesto por la sociedad, dando la vuelta a las convenciones sociales, especialmente a las del género. Para ello, veremos cómo intenta crear una individualidad que la distingue de todo lo demás, que no la incluye en ningún ámbito social y que la aleja de lo convencional: «toda yo soy un holocausto a lo que no se debe» (Pizarnik, 2013: 958)³⁷. Su obra, al fin y al cabo, puede entenderse, además de muchos otros aspectos de gran relevancia que ya he explicado, como una propuesta de lucha rompedora de toda imposición de género.

³⁶ Ver anexo (p. 41)

³⁷ (p. 53)

Para empezar con este apartado, debemos atender al carácter constantemente rebelde que suponen todas las actitudes sobre las que estoy tratando. Pizarnik es consciente del resultado multitudinario a su modo de actuar y de escribir, que no resulta ser el mismo que sería si fuese un hombre, y sobre ello escribe Ana Nuño esta acertada explicación:

La melancolía, la soledad y el aislamiento, cuando se ponen de manifiesto en la escritura de una mujer, son rasgos que admiten ser interpretados como la prueba de un desequilibrio psíquico de tal naturaleza, que puede conducir a su autora al suicidio o la locura. Si es varón el escritor, en cambio, y su obra o vida o ambas manifiestan parecida contextura —la lista es larga, de Hölderlin y Rimbaud a Kafka y Beckett—, ésta suele recibirse como una confirmación del talante visionario del hacedor (*apud* Bruña, 2012: 59-60).

Son, según la concepción que la sociedad tiene, naturales en la mujer los desequilibrios que Pizarnik tenía y mostraba, mientras que en un hombre se entienden como el resultado de un carácter revolucionario y transgresor. Esta afirmación es tan real, que todavía hoy en día, en pleno siglo XXI, quedan rastros importantes de esta idea diferenciadora, por lo que es importante entender la actitud de Pizarnik como una lucha vital aún hoy en día, lo que convierte este tema sobre el que tratamos en una cuestión de actualidad.

Como he mencionado al comienzo del trabajo, Pizarnik no se siente identificada ni siquiera con las mujeres, o al menos con las mujeres que cumplen con las características del género femenino de la época. Es decir, «entendiendo a las mujeres como un espejo que le devuelve una imagen deformada de sí misma» (Calafell, 2007: 94). Es por ello que Pizarnik intenta crear una nueva subjetividad andrógina en su literatura:

No se identifica en absoluto, como se muestra a lo largo de los Diarios, con esa femineidad seductora de la dandy que se ancla sobre todo en la belleza y la elegancia. Ella opta por cierta androginia o asexualidad como modo de representación que se relaciona de forma clara con la actividad intelectual, todavía prácticamente vetada a las mujeres (Bruña, 2012: 64).

Por lo tanto, siguiendo con esta construcción andrógina, debemos tener en consideración algunos aspectos relativos al estudio de género. En este tipo de tratados, Judith Butler señala el modo en que éste se construye en la sociedad. Defiende la idea de que el deseo deriva del género, de lo social, donde la capacidad de decisión del individuo queda en un segundo plano. Por lo tanto, ambos son construcciones sociales llevadas a cabo a través de su performatividad. De tal modo que, cuando los individuos se identifican con un género, ganan un reconocimiento social concreto y compartido con otros humanos, el cual los iguala a ellos, y los diferencia de los otros. No existen, por consiguiente, posibilidades de permanecer en una posición alternativa que esté entre ambos extremos. Este reconocimiento social es el que otorga mayor o menor validez a un individuo, es decir, es una herramienta de poder para tratar a los seres humanos de un modo diferenciado, dependiendo de su identificación, en desigualdad de derechos. Entonces, si consideramos que el ser humano es un ser social, el individuo que rompe con estas normas sociales se siente deshecho y en necesidad de rehacerse (Butler, 2006: 14-17). Esta reconstrucción la encontramos en Pizarnik. Ciertamente, ella rechaza lo convencionalmente femenino, pero tampoco se pone en la posición contraria adoptando una nueva identidad masculina. De hecho, en sus *Diarios*, hay momentos en los que nombra peyorativamente a las mujeres lesbianas más cercanas a lo convencionalmente masculino: «las insoportables son las viriloides» (Pizarnik, 2013: 317)³⁸.

Por otro lado, algunas de las facetas más activamente involucradas en la creación de género son el vestido y el rol en la esfera pública. El aspecto superficial del vestido encasilla a un individuo en uno de los dos grupos, ambos construidos con sus respectivos cánones a seguir y que Pizarnik, como es obvio, quiere destruir. Por ello, plasma en su escritura su sentimiento de indiferencia hacia todos estos moldes de belleza y perfección. En el caso de que Pizarnik mienta en cuanto a que no le importa su apariencia, su actitud aún resulta rebelde teniendo en cuenta las normas de vestimenta que una mujer debía cumplir para conseguir el reconocimiento del que hablaba Butler, siendo, de esta forma, aceptada en el género femenino. Además, en sus *Diarios*, la poeta intenta demostrar su atracción por mujeres que salen de este canon y su rechazo por las convencionalmente femeninas (Bruña, 2012: 65). También encontramos fragmentos en

³⁸ Ver anexo (p. 33)

los que se señala, entre otros aspectos de comportamiento social, la cosificación que suponen estas normas sociales para la mujer:

La ropa femenina es muy molesta. Tan ceñida e incómoda. No hay libertad para moverse, para correr, para nada. El hombre más humilde camina y parece el rey del universo. La mujer más ataviada camina y semeja un objeto que se usa los domingos. Además hay leyes para la velocidad del paso. Si yo camino lentamente mirando las esculturas de las viejas casas (cosa que aprendí a mirar) o el cielo o los rostros de los que pasan junto a mí, siento que atento contra algo. Me siguen, me hablan o me miran con asombro y reproche. Sí. La mujer tiene que caminar apurada indicando que su camino tiene un fin. De lo contrario es una prostituta (hay también un “fin”) o una loca o una extravagante. Si ocurre algo, alguna aglomeración o un choque, y me acerco compruebo que no hay una sola mujer. Hombres. Nada más que hombres (Pizarnik, 2013: 161).

Como vemos, Pizarnik también critica los roles que imponen las reglas de comportamiento en público. Forma parte del papel masculino cualquier tipo de paseo por la ciudad, es decir, ser un hombre caminante es de lo más común. Sin embargo, una mujer no suele pasear sola, pues debe cumplir el rol femenino de ir siempre acompañada, pues sola no se basta, o de caminar siempre con alguna finalidad o meta. Es ésta una de las numerosas situaciones que se dan hoy en día, donde una mujer que camina está sola, y donde un hombre que camina, simplemente, camina.

Volviendo al gusto por el desaliño en una mujer, este aspecto enlaza con el tema de la homosexualidad en Pizarnik. Es éste un tema interesante en cuanto al estudio de género, pues parece que la argentina quiere demostrar que no es ni heterosexual ni homosexual, ya que se siente atraída por ambos sexos, aspecto aún más transgresor y, en el caso de no querer dejar claro ningún tipo de orientación sexual, Pizarnik se contradice en ocasiones cuando habla sobre ello, puede que involuntariamente o voluntariamente³⁹. De todas formas, sea lo que fuere, quita importancia al aspecto de la

³⁹ Es consciente del rechazo social a su deseo homosexual e incluso parece alarmarse con sus propios pensamientos (Arregi, 2011: 130). A Pizarnik le espanta sentir atracción por una persona de su mismo sexo: «¡Oh, llegar a su cuerpo! ¡Saciarme con su cuerpo y no desearla más! Aspiro profundamente. Mentiras. Miento escandalosamente» (*apud* Arregi, 2011: 130). También encontramos: «No soporto a las lesbianas» (Pizarnik, 2013: 727) -puede que refiriéndose a las «viriloides» que he mencionado más arriba-. Dos páginas más adelante dice lo siguiente: «Me pregunto si

orientación sexual y también al de la identificación sexual, mezclando las opciones socialmente establecidas y difuminando, por lo tanto, toda línea divisoria entre seres humanos.

En efecto, el binomio heterosexual/homosexual contiene dos términos considerados opuestos en una sociedad como la nuestra y como la de Pizarnik, y ella era consciente de que en la mentalidad retrógrada de su época ese binomio equivalía a puro/impuro, natural/antinatural o dentro/fuera. Bruña (2012: 66) añade que esta dicotomía, «de manera similar al género, es obvio que implica todo un entramado simbólico, alegórico, semiótico» en el lenguaje poético de Alejandra Pizarnik. Por lo tanto, podemos ver una clara muestra de ello, además de en sus *Diarios*, en el resto de su obra, como por ejemplo, en *La condesa sangrienta*. Aquí la apuesta por una androginia es evidente y juega con la dicotomía masculino/femenino. Debemos tener en cuenta la siguiente simbología para entender este aspecto: desde tiempos remotos el blanco ha estado asociado al hombre y el rojo a la mujer. El rojo significa vida, por eso, la condesa está muerta, pasiva y sin sangre porque siempre va vestida de blanco —representando al hombre—, y su vestido se torna rojo después de sus ceremonias sangrientas, como si aquello le hubiese otorgado vida. La condesa aparece representada, por tanto, como un ser andrógino que compagina lo masculino y lo femenino. Así lo explica Aletta de Sylvas (2000: 245): «principio femenino y masculino que reconozco fundidos en la Condesa, vestida de blanco color que progresivamente va adquiriendo la intensidad del rojo».

Por otro lado, parece que Pizarnik tiene sentimientos contradictorios que no le dejan decidir su forma de vida. Por una parte, en sus *Diarios* expresa que cuando no está con un hombre se siente incompleta e insegura porque siente que está echando a perder su juventud. Por otra parte, cuando está junto a un hombre siente que traiciona a sus principios de mujer fuera del canon femenino de la época, independiente y que no necesita ningún hombre para realizarse. Estas polaridades encajan con su carácter continuamente insatisfecho, y son el resultado de una mente más abierta que la de la sociedad en la que vive, cuando se encuentra con sus propias contradicciones nacidas a

no se sentía molesta de no saberse deseada por mí, pues intuye algo (o mucho) de homosexualidad en mí» (Pizarnik, 2013: 729).

causa de pertenecer a esa misma sociedad y, al fin y al cabo, no poder permanecer completamente «limpia» de sus convenciones sociales. Parece que ella admite, por tanto, que es una víctima de la sociedad y de sus construcciones a pesar de querer combatir las. En efecto, cuando la poeta explica todo esto es todavía muy joven y se rebela contra el futuro que quieren para ella. En realidad, Pizarnik quiere combinar estos dos aspectos de su personalidad: «Lo que yo quisiera es vivir mi vida diurna entre libros y papeles y pasar las noches junto a un cuerpo. Ése es mi ideal» (Pizarnik, 2013: 159)⁴⁰.

Conexa a esto está la idea de que una mujer en aquella época y sociedad debe elegir entre ser artista o madre y esposa. Si se escoge la primera, la mujer entra en un saco de prejuicios que le harán la vida imposible. Pizarnik no ve posible la elección de ambas vidas, pues ser esposa y madre es una imposición social y, ser artista, por tanto, contradeciría tal obligación. En cuanto al matrimonio, en efecto, la poeta acepta su necesidad de sexo pero no la necesidad de un marido, ya que lo primero no está ligado a la concepción de mujer que ha construido el patriarcado (Arregi, 2011: 128).

Hay momentos en los que Pizarnik se burla incluso de las palabras de una mujer sobre rebelarse contra los conceptos como «novio» y «casamiento», pues ella se muestra en otro nivel de entendimiento. Su mente ya ha borrado tales ideas impuestas, o eso quiere hacer ver Pizarnik, lo cual aumenta el nivel de provocación. Es decir, hace entender al lector que ella lleva rebelándose contra tales imposiciones desde siempre, y que por ello se muestra impasible porque esa actitud subversiva está totalmente enraizada en su personalidad (Pizarnik *apud* Calafell, 2007: 94). Se reconoce a sí misma como una persona singularizada de todo lo demás, por lo tanto, esas cuestiones le resultan superfluas e indiferentes: «no obedezco los principios morales de ninguna [clase social] ni tampoco me alegra desacatarlos» (Pizarnik, 2013: 715-716)⁴¹.

En definitiva, esta subjetividad, por un lado, resulta andrógina y *pansexual* y por otro lado, va en contra del matrimonio y del *monoamor* convencional impuesto y naturalizado. Todo ello poniendo de relieve, sobre todo, la situación de desigualdad de

⁴⁰ Ver anexo (p. 30)

⁴¹ (p. 42)

género, lo cual resulta muy importante para la corriente feminista y de mujeres intelectuales que se fijó en Pizarnik como modelo de mujer luchadora.

En conclusión, el quehacer literario de Alejandra Pizarnik muestra un proceso de desdoblamiento creativo en varias voces, lo que supone la producción de nuevas personalidades que buscan guarecer a una voz asustada y que quiere refugiarse en el mismo lenguaje. No obstante, la poeta no consigue encontrarse y recrearse, pues su propia voz la desampara. En efecto, el lenguaje es lo único que Pizarnik tiene y a través del cual puede crear; por ello, es un lugar de vida. Sin embargo, el lenguaje se torna muerte cuando la poeta se siente inconforme con éste, cuando no alcanza la pureza anhelada. Es por ello que su obra está repleta de melancolía, de soledad y de muerte, las tres pulsiones que he encontrado como características de su subjetividad, y que acaban por causarle una muerte poética. De tal manera que Pizarnik se destruye a sí misma, por caer al vacío en una búsqueda simbolista y romántica insaciable. Ella intenta reconstruirse como nueva realidad a través del lenguaje, quiere que su palabra y su nuevo ser coincidan para protegerse de sí misma, objetivo que le resulta inaccesible. Pero, al mismo tiempo, también quiere protegerse de todo aquello que repudia de su alrededor. Por tanto, hay una parte de liberación en esta construcción de nuevas subjetividades que Pizarnik lleva a cabo. No es una simple evasión, pues su huida es, al mismo tiempo, un proceso de introspección, de conocimiento, a través del cual rechaza toda imposición externa. Así las cosas, destruye su propio yo y su propio género, construyendo un ser plural y andrógino que transgreda toda norma social que participe de la desigualdad, y de la identificación de alguno de los géneros como forma de encasillamiento y de presión social sobre el individuo. Por lo tanto, Pizarnik vive y escribe derribando el orden establecido, llevando a cabo, de esta forma, una lucha constante en pro de una genuina identidad social y literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (2001). *Alejandra Pizarnik*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- ACOSTA, Leonor (2008). «Feminismo y postmodernismo en *Acerca de la condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik». En: María Asunción García Larrañaga. *Eco de las voces sinfónicas: Escritura y feminismo*. Prensas universitarias de Zaragoza. pp. 383-392.
Disponible en:
https://www.academia.edu/9149346/Feminismo_y_posmodernismo_en_Acerca_de_la_Condesa_Sangrienta_de_Alejandra_Pizarnik [17-04-2016].
- ALETA DE SYLVAS, Graciela (2000). «Para una lectura de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik». *Arrabal*, nº 2-3. pp. 243-253.
Disponible en:
<http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/140481/192028> [17-04-2016].
- ARREGI MARTÍNEZ, Ana (2011). «Alejandra Pizarnik: “Si no me escribo soy una ausencia”». *Itinerarios*, vol. 14. pp. 121-134.
Disponible en:
http://itinerarios.uw.edu.pl/wpcontent/uploads/2014/11/07_Arregi_Itin-14.pdf [17-04-2016].
- BRUÑA BRAGADO, María José (2012). «Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito». *Letral*, nº 8. pp. 55-70.
Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3683/3664> [17-04-2016].
- BARRANCOS, Dora (2014). «Género y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por los derechos a la legislación positiva». *Cuadernos intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, Vol. 11, nº 2. pp. 17-46.
Disponible en:
<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/16716/16213> [17-04-2016].
- BUTLER, Judith (2006). «Introducción. Actuar concertadamente», En: *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós Ibérica. pp. 13-34.
Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/butler-judith-deshacer-el-genero-2004-ed-paidos-2006.pdf> [17-04-2016].
- CALAFELL SALA, Núria (2007). «Sujeto, cuerpo y lenguaje: los *Diarios* de Alejandra Pizarnik». Universidad Autónoma de Barcelona. pp. 1-194.
Disponible en:
http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2007/hdl_2072_4349/Treball_de_recerca.pdf [17-04-2016].

- GARCÍA ORAMAS, María José (2009). «Transitando por “Los caminos del espejo” de Alejandra Pizarnik, hacia la reconstrucción de nuevas subjetividades femeninas». *Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista*, nº 8. pp. 81-89. Disponible en: <http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20CLEPSYDRA/08-2009/05%20Garcia.pdf> [17-04-2016].
- LASARTE, Francisco (1983). «Más allá del Surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik». *Revista Iberoamericana*, Vol. 49, nº 125. pp. 867-877. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3844/4013> [17-04-2016].
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2001). «El territorio de la memoria: mujeres malditas, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik». *Rassegna iberistica*, nº 71. pp. 15-31. Disponible en: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3DEUmg_2NVMJ:acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/425/1/5588.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es [17-04-2016].
- PIÑA, Cristina (1981). *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Argentina: Botella al mar.
- PIZARNIK, Alejandra (1993). *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, ed. Cristina Piña. Argentina: Corregidor.
- PIZARNIK, Alejandra (2013). *Diarios*, ed. Ana Becció. Barcelona: Lumen.

ANEXO
Fragmentos de prosa y poesía completa citada durante el trabajo

EN *DIARIOS*
(22 de agosto de 1955)

¿Por qué no me ubico en un lugarcito tranquilo y me caso y tengo hijos y voy al cine, a una confitería, al teatro? ¿Por qué no acepto esta realidad? ¿Por qué sufro y me martirizo con los espectros de mi fantasía? ¿Por qué insisto en el llamado? ¿Por qué me analizo? ¿Por qué no me olvido de mi alma y no estrujo el pañuelito húmedo leyendo *Cuerpos y almas*? ¿Por qué no me visto con elegancia y paseo por Santa Fe del brazo de mi novio? ¡Ah! Sé que la vida es muy breve. Sé que no soy eterna. Pero, en realidad, no veo la muerte. La veo lejana. Digo cuarenta años pero no los veo. Veo un espacio inmenso. Veo millares de días. Sé que hay tiempo. Sé que tengo tiempo. Sé que amo mi alma. Me amo a mí. Amo mi cuerpo y lo besaría todo porque es mío. Amo mi rostro tan desconocido y extraño. Amo mis ojos sorprendentes. Amo mis manos infantiles. Amo mi letra tan clara. (¡Qué extraño que mi letra sea legible!)

Es muy tarde. Estoy excitada. Deseo un cuerpo junto al mío. ¡Cualquiera! Cualquier sexo, cualquier edad. ¡Eso es lo de menos! Basta un cuerpo a quien tocar y que me toque. ¡Mi sangre galopa! ¡Ah! Deseo fervientemente. Me disuelvo en deseos eróticos. Nada de amor. No. Nada de eso. ¡Sí! Lo que yo quisiera es vivir mi vida diurna entre libros y papeles y pasar las noches junto a un cuerpo. Ése es mi ideal. ¿Es lascivo? ¿Es lujurioso? ¿Es estúpido? ¿Es imposible? ¡¡Es mío!!! Y con eso basta. Pero ¿dónde conseguir ese ser? Tendría que ser alguien como yo, que desee lo mismo que yo. ¡No existe! ¡Sé que no existe! Mi locura es única. ¡Mi originalidad! ¡Mi extremismo! ¿Qué será de mí? ¡No lo sé! ¡Sólo sé que no puedo más! ¡Que me muero de impotencia!

(Pizarnik, 2013: 159-160)

«NOCHE»
(en *La última inocencia*, 1956)

*Quoi, toujours? Entre moi
sans cesse et le bonheur!*
G. DE NERVAL

Tal vez esta noche no es noche
debe ser un sol horrendo, o
lo otro, o cualquier cosa...

¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
falta candor, falta poesía
cuando la sangre llora y llora!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Si sólo me fuera dado palpar
las sombras, oír pasos,
decir “buenas noches” a cualquiera
que pasease a su perro,
miraría la luna, dijera su
extraña lactescencia, tropezaría
con piedras al azar, como se hace.

Pero hay algo que rompe la piel,
una ciega furia
que corre por mi venas.
¡Quiero salir! Cancerbero del alma:
¡Deja, déjame traspasar tu sonrisa!

¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Aún quedan ensueños rezagados.
¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces!
¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?
La muerte está lejana. No me mira.
¡Tanta vida Señor!
¿Para qué tanta vida?
(Pizarnik, 1993: 26)

«FIESTA EN EL VACÍO»
(en *Las aventuras perdidas*, 1958)

Como el viento sin alas encerrado en mis ojos
es la llamada de la muerte.
Sólo un ángel me enlazará al sol.

Dónde el ángel,
dónde su palabra.

Oh perforar con vino la suave necesidad de ser.
(Pizarnik, 1993: 37)

«ORIGEN»
(en *Las aventuras perdidas*, 1958)

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

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

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

Sólo la decisión de ser dios hasta el llanto.
(Pizarnik, 1993: 48)

EN *DIARIOS*
(31 de diciembre de 1959)

S. debe estar prometiéndome soledad eterna y amor eterno a su venerada imagen. Podría llamarme y venir aquí y nos alegraríamos. Pero no: prefiere demostrarse que sufre y se enferma por su amor imposible. A medianoche mirará el cielo en la soledad de la casa vacía, y jurará y prometerá. De todos modos, no se siente sola ni abandonada. Tiene en sí a la virgen protectora –A.M.B. (Al parecer, estoy resentida y colérica. No es para menos. Hay un exceso de neurosis en mí y en todos, y la inocencia se fue muy lejos.)

De todos mis encuentros con elementos lesbianos he llegado a ciertas conclusiones. Y no deben ser muy erradas pues conozco a las lesbianas más notables de la homosexualidad porteña: las insoportables son las viriloides, las que han luchado durante años por aceptarse definitivamente homosexuales, soportando las opiniones y censuras y escándalos del medio ambiente (casi todas las homosexuales son de familia de alta sociedad o alta burguesía), hasta que mandaron al diablo a todo y ostentaron gallardamente sus melenas cortas, sus camisas, sus cigarrillos negros o rubios de mala calidad sospechosa, sus miradas particularísimas, etc. Cuando una lesbiana así se enamora y no es correspondida es capaz de todo. Su amor está hecho, entre otras cosas, de rabia, de ira, de desafío, de egoísmo llevado a sus últimas consecuencias, etc. Y siempre hablan en términos judiciales y éticos: «Hay que...», «No tengo derecho...», etc.

Releo esto último y me entristezco. Ojalá fuera yo así como ellas. Ya no deseo a nadie. Entre otras cosas, mis padres son culpables de mi sensación de abandono. No sólo me abandonaron en mi niñez sino que ahora manifiestan disgusto cuando estoy sola, sin amigas, sin nadie con quien hablar y comunicarme. Sus ojos expresan acusación y temor. Particularmente los días de fiesta y los fines de semana.

No soy adolescente, soy una niña. A mi edad soy una niña. Una niña que tiene miedo de jugar. Una niña sin la inocencia de los niños. O quizá soy una vieja reblandecida. (Esto me gusta más.)

(Pizarnik, 2013: 316-317)

EN DIARIOS
(Noviembre de 1960)

INFANCIA

Las zapatillas de gimnasia despegadas y vueltas a pegar cada día. Preparativos de ropa limpia, todo limpiado y plegado en ciertos días en que había el intento de entrar en el orden, los preparativos para las excursiones, pobre inocente –horribles experiencias, y todo eso para nada, para una angustia sin fondo, para un agujero en el fondo del cerebro.

Dolor de ausencia. Vértigo final. Canto y encanto. Hasta que caiga; caerá esta lava y súbitamente del volcán taurino restará una hora muerta, execrada, en la cima del abandono. Si el amor es este espejismo, esta seguridad de no amar a quien creo amar, por qué este ir y venir de mi sangre caliente. Porque qué puede una sola muchacha en un mundo grande.

Dicen que cuando la muerte se acerca el pasado irrumpe y se desparrama en la memoria como una bolsa de piedras de pronto rota. Entonces anoche vi y supe cosas viejas: dondequiera que me vi yo sufría. Sufría como quien respira. ¿Por qué sufría? Por lo mismo de ahora: dolor de ausencia. Quién está ausente. No sé, pero hay alguien que falta. ¿Pero qué puede una muchacha sola en un mundo grande? Y cómo y dónde comenzar a buscar. Todo esto es locura. La locura comienza cuando se quieren realizar los deseos más profundos. Así yo debiera contentarme con el deseo y aceptar suavemente lo poco, lo ínfimo que se me realiza en la realidad. Pero esta discordancia de planos, este abismo entre el deseo y la palabra, entre la que me creo y la que soy (¿pero qué si soy tantas?). En fin, una contención, una represión, una limitación (mis labios ávidos).

*y todo irá bien / y cualquier cosa será mejor / cuando se
purifiquen los motivos de nuestras súplicas.*

Época del jardín de infantes. ¿Qué pasaba que ya me rebelaba? ¿Por qué me portaba mal? (Me ponían en penitencia). ¿Pero cuándo comenzó mi dipsomanía? Hace menos de un año.

Cuándo comenzó la sed, el desenfreno, el abandono, como si cada acto, al más simple, fuera un suicidio. De pronto, ganas horribles de caer, de estrellarse, de arrojarme contra una pared, de disolverme, de sacudirme eléctricamente, de resolver mi temblor, mi

sexualidad, mi angustia en oleadas feroces, de resolverlo de una manera absoluta, orgasmal, orgiástica. Como ahora en la oficina, ganas de suicidarme escribiendo a máquina, o después cuando salga y tome café y coma con el hambre llorándome. Con el ser en sigiloso y terrible desorden, con el abismo al pie de mi instante.

Semana de felicidad. Lía. Aceptación de todo, de todos. Mis salidas con Rosita. Y qué se salvaría, en definitiva, ordenando los fragmentos de cenizas, el humo, las manchas, la humedad (visión súbita de las cenizas en la cocina de mi infancia: las agarraba, eran dulces como arena, y no se comprendía por qué manchaban tanto, no se comprendía esos trozos muy pequeños de carbón erizando y afilando lo aterciopelado de las cenizas).

Día aquel en que iba con una bolsa de carbón y choqué con alguien y la tiré al suelo como para dar forma a una decisión súbita de dejar toda carga abandonada en mis manos puesto que se me molestaba y no se me dejaba realizar mi grave tarea en paz. La dejé y entré corriendo en la casa donde dije que me habían tirado como venganza y por que se sintiera culpable quien me hizo tropezar.

Eso se repitió muchas veces: por ejemplo alguien me empuja sin darse cuenta y yo, en vez de dar el consabido traspié, me tiro al suelo ante el asombro y la culpa del causante. Es una manera muy personal de decir que «ya no puedo más».

Otra cosa: estoy por morir. Me moriré del corazón. El corazón se me va extinguiendo despacio. Pero debo decir que no muero del corazón: muero de abandonada. Son culpables mis padres, y O. y M. y O. y E. y S. y todos los que de alguna manera entraron en mi infierno. «Me creo en el infierno; luego estoy en él».

M. A. M. Esa fiesta hubiera podido cambiar mi destino. ¿Qué destino? Aún estoy llena de palabras que no dicen nada.

¿Qué historia de una enajenación fue mi vida? ¿Y cómo recuerdo? ¿Y cómo lo recuerdo todo? Si jamás lo viví, si jamás lo he vivido.

Oh cristalina fuente, si en esos tus semblantes plateados formases de repente el rostro que tengo en las entrañas dibujado.

(Pizarnik, 2013: 363-366)

EN *DIARIOS*
(25 de julio de 1962)

Comprender el sentido de mi espera. Imposible continuar así como si se tratara de aplacar y apiadar a «fuerzas superiores» que habitan un mundo que sería la otra orilla de éste.

No obstante, el desamor, los ojos cerrados, el deseo que se evapora frente a los rostros reales, la sabiduría apócrifa de la que se duerme en la espera. La infancia, esa ventana cerrada por la que columbraba la continuidad horrible de una sola estrella. Los deseos enunciados mediante voces llorosas. Esa noche al borde del mar: la fosforescencia de las arenas, la luna roja en lo oscuro –furiosa, obcecada–, noche en que aprendí la suprema negación del azar. Terraza blanca y roja, allí esperaba algo, alguien. ¿Para qué tanta espera? Para llegar al día de hoy, a mi voz que habla para no decir. Y ese lugar de silencio perfecto entrevisto tantas veces entre los horrores del alcohol. (Deseo muerto, compañero traidor.) Hablábamos con palabras vivas, ardientes, y he aquí las sombras de pronto, la carencia de seco, esta sed que sólo requiere sustitutos. Se ha perdido, en un instante, el deseo auténtico, el que alentaba en tus noches temblorosas.

El *yo* de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe.

Sucede esto: sufro. Son las 19.30 h. Tengo miedo. Se ha perdido lo que nunca se tuvo. Aprender todas las retóricas, viejas y nuevas, a fin de decir hermosamente que se ha perdido y se sufre. Las ganas de morir son inminentes y sin embargo tomarás un libro que no te gusta, estudiarás la forma –que desprecias– en que este o aquel poeta célebre (injustamente, según tu parecer) expresó sentimientos, percepciones, recuerdos y vivencias que no compartes. Luego te dolerás los ojos, toserás, seguirás fumando, postergarás para mañana lo que prometiste hacer el año pasado, y por fin, cansada, insensible, cesarás de sufrir porque tu cuerpo ultimado a poemas malos se sentirá tan agotado que te parecerá inocente. Entonces, dormir brutalmente hasta que el reloj te anuncie las ocho, hora de putear contra la vigilia, y beberás café y fumarás tosiendo y te hundirás en las pequeñas calles sucias «que conocieron Dante y Strindberg y Rilke», y tu sed de ruinas te hará contemplar ávida cada signo de desecho y de muerte. Y pensarás: Mientras haya enfermedades y muerte habrá un lugar para mí. (Y habrá la misma sed, la que no se refiere al agua ni a la lluvia, la que sólo se sacia en la contemplación de un vaso vacío).

He querido vencer esta muerte apostada en mi garganta. Y apenas aparezco todo se hace imagen lejana que está en un lugar al que accedo si me destruyo y me desmorono.

Pero el silencio es tan cierto, tan verdadero. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Alguien –tal vez muchos– tiembla a mi lado. Gente que he amado. Todas mis habitaciones fueron tugurios de espectros, sumideros de llamadas ahogadas por mi orgullo, por este temor de ser rechazada por gente sin realidad, que no debiera importarme, dada su naturaleza invisible.

Debe de ser idiota esta creencia mía de que al escribir veré una señal, algo con que seguir. Nostalgia pura, en estado de pureza apremiante. El viento feroz, la cueva de harpías que me remiten a mi llamada de cada día.

(B. tendrá que venir.)

Alguien invoca, alguien evoca, alguien pide penitencias, remisiones, revisiones. *Es la hora de horadarse*. La hora del oráculo. Alguien pide treguas, límites. Vieja historia.

Pero no. Que suenen las melodías de siempre, tan viejas.

Y todo por cuatro sombras idiotas que te dieron miedo.

Alguien que yo sé yace en el medio del saber y del no saber. Yace inmóvil. Lenguaje inútil: nunca, como hoy, sentí estos deseos superlativos de hallar la causa, la raíz, el origen, de mi sufrimiento. Pero ¿y si me dejara tranquila? Después de todo podría pasar encantadoras veladas rumiando sucesos fantasmales y recordando cosas no habidas. Todo este pedir, querer, buscar, tratar, pertenece a las abstracciones de la mierda como el dinero, la ambición y el calcular. Ahora bien: ¿qué hago yo entre estas cosas? Enmierdarme, si me permites el galicismo.

(Pizarnik, 2013: 997-999)

EN DIARIOS
(22 de febrero de 1963)

Palabras. Todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. Pedirlo con palabras.

Las palabras son mi ausencia, en mí hay una ausencia hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Este «silencio» de las palabras, de las que digo y escribo, es el horror, el vértigo. Pero ninguna presencia humana se me presenta como evidencia. Amigos y amantes: cuerpos vacíos e indiferenciados. Sólo hay fantasmas que he amado hasta pulverizar mi conciencia.

(Pizarnik, 2013: 1023)

«EL ESPEJO DE LA MELANCOLÍA»
(en *La condesa sangrienta*, 1965)

¡Todo es espejo!
OCTAVIO PAZ

...vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... Tan comfortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. Y ahora comprendemos por qué sólo la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas en la cabaña de la hechicera o -sobre todo- los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en su ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. Luego, algunos detalles, son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima. También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. En una ocasión las descubrió juntas, torturando a una muchacha. Pero se ignora si compartían otros placeres que los sádicos. Continúo con el tema del espejo. Si bien no se trata de explicar a esta siniestra figura, es preciso detenerse en el hecho de que padecía el mal del siglo XVI: la melancolía. Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese

recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya "la farsa que todos tenemos que representar". Pero por un instante - sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia-, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes. Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir -en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos- que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes. El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio.

(Pizarnik, 1993: 384-385)

«NOMBRARTE»
(en *Los trabajos y las noches*, 1965)

No el poema de tu ausencia,
sólo un dibujo, una grieta en un muro,
algo en el viento, un sabor amargo.

(Pizarnik, 1993: 98)

«ANILLOS DE CENIZA»
(en *Los trabajos y las noches*, 1965)

A Cristina Campo

Son mis voces cantando
para que no canten ellos,
los amordazados grismente en el alba,
los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.

Hay, en la espera,
un rumor a lila rompiéndose.
Y hay, cuando viene el día,
una partición del sol en pequeños soles negros.

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.
(Pizarnik, 1993: 101)

«FRONTERAS INÚTILES»
(en *Los trabajos y las noches*, 1965)

un lugar
no digo un espacio
hablo de
 qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco

no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor

no

sí

no

un lugar de ausencia

un hilo de miserable unión

(Pizarnik, 1993: 103)

EN *DIARIOS*
(2 de febrero de 1965)

Intento definir el instante privilegiado. Imposible, pues para reconocerlo tendría que recortarse sobre una sucesión de días monótonos, dedicados a lo utilitario. Ahora bien: al no dedicarme a lo utilitario tiño de utilitarismo los instantes privilegiados. Lo utilitario –la voluntad, el trabajo– está afuera como amenaza, afuera y adentro, inmiscuyéndose hasta en mis sueños. Estar del lado de los instantes privilegiados es decir sí a mi atracción por la muerte. Además, si transformo esos instantes en días y noches, entonces hago del placer un trabajo, una faena cotidiana. En suma, los suprimo por exceso, por identidad. Por eso el pecado pierde atractivo cuando no lo sustenta el reconocimiento de la virtud común –aun si es un reconocimiento negativo, hecho de desprecio–. Aquí interviene la desmesura, que da lugar a lo trágico pero también al silencio de los ecos y de los espejos. Es decir, se transforma en indiferencia, en dureza de libertad y en sufrimiento estéril. Todo esto, ¿por qué? Por la pérdida del sentido de la transgresión, necesario para que la libertad encarne. Si nada está prohibido, todo me es indiferente. Un ejemplo: el temblor con que me desnudé, la primera vez, delante de un hombre, temblor que también a él le otorgó un sentimiento ceremonial. La libertad se afirma en contra de la sujeción. Primero, reconocer el mundo, lo utilitario; la previsión del futuro; las prohibiciones morales. Luego, transgredirlas.

Pero mi libertad es vacua, pues no acepto lo que podría limitarla.

Para el libro de M – Bataille – Starobinski – *Estructura de la lírica moderna* – Hölderlin (64).

(Pizarnik, 2013: 707-708)

EN *DIARIOS*
(12 de marzo de 1965)

En verdad, la tendencia al mal es común a todos. En lo que respecta a mi imaginación, su única característica –no la mía exclusivamente– es su desenfreno. Nunca nada la limitó. Falta de cuadros, de arquetipos, de ejemplaridad. De allí mi desinterés por la moral, por el qué dirán. Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. Mis padres apenas si participan de alguna clase. Creo que cuando iba a la escuela tenía límites. Pero no. Tampoco allí integraba ningún grupo sino todos y ninguno.

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es un dudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele.

(Pizarnik, 2013: 715-716)

EN *DIARIOS*
(31 de septiembre de 1965)

Reunión en casa de Mario Alessandro. Faltaban asientos. Una muchachita se sentó en el suelo –lujosamente alfombrado con un tapiz negro como de piel de perro muy fino–. Apoyó el brazo sobre un almohadón y riendo dijo: «¡Qué suerte que tengo el almohadón al lado...!». No salía de su feliz sorpresa, de su dichoso asombro por esa pequeña comodidad momentánea, puesto que a los pocos minutos el almohadón le molestaba y lo deslizó hacia otro lado. Yo me sentía anarquista e incendiaria (a causa de mis medias azules y de mi ropa *sport* que no rimaba con los muebles ni con la ropa –y las caras– de los demás). Alessandro quería que yo cantara «en francés». No comprendía por qué yo no quería actuar; puesto que era poeta y estaba así vestida no podía quedarme en silencio.

El muchachito que tocaba la guitarra anunciaba las piezas como en un concierto. Alessandro se sentía satisfecho con él. El músico llevaba unos zapatos extraños: nuevos pero terriblemente grandes para sus pies.

Curioso hallarme entre esa gente, en mi deseo de morir. Pensaba en suicidarme. El doctor P.R. tiene que ver con mi suicidio. Ayer preguntó: «¿Por qué está tan descontenta con usted, con su ciudad y con su familia?». *Me espanta su falta de memoria.*

(Pizarnik, 2013: 729-730)

EN DIARIOS
(1 de mayo de 1966)

Deseo hondo, inenarrable (!) de escribir en prosa un pequeño libro. Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro muy bien escrito. Quisiera que mi miseria fuera traducida a la mayor belleza posible. Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o, simplemente, demasiado viril. En cuanto a Julio, no comparto su desenfado en los escritos que emplea el lenguaje oral. Borges me gusta pero no deseo ser uno de los tantos epígonos de él. Rulfo me encanta, por momentos, pero su ritmo es único, y además es sumamente musical. Yo no deseo escribir un libro argentino sino un pequeño librito parecido a *Aurélia*, de Nerval. ¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval? Tal vez me haría bien traducirlo *para mí*. Y no obstante, como siempre, está *la tentación de estudiar gramática*, y la sensación de que no sirve para nada estudiarla.

(Pizarnik, 2013: 738)

EN DIARIOS
(23 de noviembre de 1967)

Y nada te fue dado en esta tierra. Entonces, como este hecho no deja de llamar tu atención, transcurres averiguando por qué nada te fue dado. Me he sonreído, me he desesperado, he rogado, he maldecido, he buscado, incluso estuve a punto de cambiar el signo de la negación, el emblema de la omisión. Y por eso, ahora, mi cuestión judía. No sé. Me siento judía, me siento judía desde que regresé a este país que execro. Acaso porque está asignado por todo lo que odio: la estupidez (la falta total de inteligencia acompañada de la falta total de idiotez deliciosa, esa que me seduce flaubertianamente). Luego la vulgaridad (independiente de las llamadas «clases sociales»; por otro lado, no sólo no hay aristocracia por aquí sino que sus remedos resultan penosos, incluso los que admiro, Borges, *par exemple*, tienen un no sé qué de vulgar: nombrar a los Fauciguy-

Lucinge, pongo por caso, y nombrarlos sin saber *quel genre de nouveaux riches ils sont dis origines –récents– à nos poeurs*). Por mi parte, también yo trato de ser vulgar, a fin de tener un lenguaje en común, de participar del lenguaje de todos. Pero no sobrellevo esta ciudad fea (fea sin misterio, fea para cualquiera que tenga ojos y guste usar sus ojos). No tolero la estupidez, la incultura de masas de la *no-inteligenza* [sic]. ¿Qué significa esto? Lo ignoro. *Je m'en fous de la gentry* y heme aquí en pleno soliloquio presudoproustiano (Proust era judío, no es un azar). Siempre me sentí animal (el perrillo del octavo perdura en sus lloros) y de súbito esta molestia de prisionera entre siervos, entre almas muertas. Por eso, tal vez, no escribo más a C.C, por vergüenza. No quiero morir en este país que –ahora lo sé– odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y basta, nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar.

El *hérem* judío es la maldición sinagoga por la que se expulsa a uno de sus miembros. En términos más amplios, puede emplearse para maldecir una ciudad, un pueblo, una nación. Cuando el *hérem* recae sobre un individuo o un pueblo, éste es considerado maldito. Ningún judío puede favorecerlo sino, al contrario, perjudicarlo.

Una mañana, a las 8 de la mañana, en la calle de la Antigua Judería, en Segovia, sentí una voz venida del fondo de los fondos que me obligó a maldecir. Entonces comprendí el *hérem*. Y la irreversible caída y total decadencia de España (los niños mendigos en Burgos, la mendiga de 4 años en La Coruña que lloró, la muy pequeñita, porque yo no la llevé conmigo –se había enamorado de mí–, atestigua el *hérem*, su realidad.

J'ai maudit ton front, ton ventre, ta vie

On a bavé sur ta progéniture

On a bavé sur le rire de ta fillette

On a passé en bavant devant le visage de ta demeure.

(Pizarnik, 2013: 765-767)

«NUIT DE COEUR»
(en *Extracción de la piedra de locura*, 1968)

Otoño en el azul de un muro: sé amparo de las pequeñas muertas.

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autónoma. Comparto su miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías.

(Pizarnik, 1993: 120)

«ADIOSES DEL VERANO»
(en *Extracción de la piedra de locura*, 1968)

Suave rumor de la maleza creciendo. Sonidos de lo que destruye el viento. Llegan a mí como si yo fuera el corazón de lo que existe. Quisiera estar muerta y entrar también yo en un corazón ajeno.

(Pizarnik, 1993: 129)

«CAMINOS DEL ESPEJO»
(en *Extracción de la piedra de locura*, 1968)

I

Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.

II

Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del borde filoso de la noche.

III

Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia.

IV

Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene.

V

Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral.

VI

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

VII

La noche de los dos se dispersó con la niebla. Es la estación de los alimentos fríos.

VIII

Y la sed, mi memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, yo recuerdo.

IX

Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones.

X

Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.

XI

Al negro sol del silencio las palabras se doraban.

XII

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.

XIII

Aun si digo *sol* y *luna* y *estrella* me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto.

Por eso hablo.

XIV

La noche tiene la forma de un grito de lobo.

XV

Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.

XVI

Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quien me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma.

XVII

Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa.

XVIII

Flores amarillas constelan un círculo de tela azul. El agua tiembla llena de viento.

XIX

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.

(Pizarnik, 1993: 131-133)

«EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA»
(en *Extracción de la piedra de locura*, 1968)

La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y pienso en todo lo que leí acerca del espíritu... Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, silencio siempre, las monedas de oro del sueño.

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.

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

De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo, o de arma de defensa, o aún de ataque. Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada.

Te despeñas. Es el sinfín desesperante, igual y no obstante contrario a la noche de los cuerpos donde apenas un manantial cesa aparece otro que reanuda el fin de las aguas.

Sin el perdón de las aguas no puedo vivir. Sin el mármol final del cielo no puedo morir.

En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla.

Haberse muerto en quien se era y en quien se amaba, haberse y no haberse dado vuelta como un cielo tormentoso y celeste al mismo tiempo. Hubiese querido más que esto y a la vez nada.

Va y viene diciéndose solo en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampas de vocales. La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz.

Esta voz ávida venida de antiguos plañidos. Ingenuamente existes, te disfrazas de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí. Éxtasis innoble. Tu sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tu sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban.

Las moradas del consuelo, la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo.

Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo.

Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche. Y en mi sueño un carromato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes. Un momento antes, con bellísimos atavíos y parches negros en el ojo, los capitanes saltaban de un bergantín a otro como olas, hermosos como soles.

De manera que soñé capitanes y ataúdes de colores deliciosos y ahora tengo miedo a causa de todas las cosas que guardo, no un cofre de piratas, no un tesoro bien enterrado, sino cuantas cosas en movimiento, cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen), y luego está el espacio negro –déjate caer, déjate caer–,

umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura. Comprendo mi miedo a una rebelión de las pequeñas figuras azules y doradas. Alma partida, alma compartida, he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto que objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados.

Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con una paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos en polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós.

Como una voz no lejos de la noche arde el fuego más exacto. Sin piel ni huesos andan los animales por el bosque hecho cenizas. Una vez el canto de un solo pájaro te había aproximado al calor más agudo. Mares y diademas, mares y serpientes. Por favor, mira como la pequeña calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul se balancea con hojas secas que tiemblan en torno de ella. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera, ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.

No me hables del sol porque me moriría. Llévame como a una princesita ciega, como cuando lenta y cuidadosamente se hace el otoño en un jardín.

Vendrás a mí con tu voz apenas coloreada por un acento que me hará evocar una puerta abierta, con la sombra de un pájaro de bello nombre, con lo que esa sombra deja en la memoria, con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta, con los trazos que duran en la hoja después de haber borrado un dibujo que representaba una casa, un árbol, el sol y un animal.

Si no vino es porque no vino. Es como hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas. Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara.

Cada hora, cada día, yo quisiera no tener que hablar. Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos. Nada pretendo en este poema si no es desanudar mi garganta.

Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que hacer y yo me deshago. Te excomulgan de ti. Sufro, luego no sé. En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros.)

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
en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido

La que soñó, la que fue soñada. Paisajes prodigiosos para la infancia más fiel. A falta de eso –que no es mucho-, la voz que injuria tiene razón.

La tenebrosa luminosidad de los sueños ahogados. Agua dolorosa.

El sueño demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde, el haberme ido con una melodía demasiado tarde. La melodía pulsaba mi corazón y yo lloré la pérdida de mi único bien, alguien me vio llorando en el sueño y yo expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de

lo posible). Me adueñé de mi persona, la arranqué del hermoso delirio, la anonadé a fin de serenar el terror que alguien tenía a que me muriera en su casa.

¿Y yo? ¿A cuántos he salvado yo?

El haberme prosternado ante el sufrimiento de los demás, el haberme acallado en honor de los demás. Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños.

Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo, ¿qué pasa? No pasa. Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo. ¿Qué significa traducirse en palabras? Y los proyectos del perfección a largo plazo; medir cada día la probable elevación de mi espíritu, la desaparición de mis faltas gramaticales. Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar. La luz, el vino prohibido, los vértigos, ¿para quién escribes? Ruinas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible.

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rojas. 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. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. De haberla tenido cerca, hubiese vendido mi alma a cambio de invisibilizarme. Ebria de mí, de la música, de los poemas, porque no dije del agujero de la ausencia. En un himno harapiiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?

(Pizarnik, 1993: 134-139)

EN *DIARIOS*
(22 de agosto de 1970)

En cuanto a mí, nadie puede ayudarme.

KAFKA

Encuentro con Fernando, un nuevo discípulo. No quiero discípulos, no los necesito. El gorro negro. F. lo olvidó y ahora imagino una sucesión de discípulos que se pondrán el gorro negro. Mientras escribo, me asfixio. P.R. me da miedo. ¿Se irá a morir? Pero no me asfixio por P.R. sino por la vecina del 8ème. Es ella la que va a morir. Entretanto, me asfixio porque recuerdo el terror de mis noches de infancia, cuando mamá prendía la luz intempestivamente con el fin de descubrir en dónde teníamos las manos: si debajo o encima de la frazada. Y como se daba el caso de que las mías estaban *debajo*, simulaba ordenar mi cama para concluir ordenándome que pusiera las manos en donde correspondía.

De esas visitas nocturnas y difíciles de creer –oh pero eran tan ciertas, tan ciertas, ¿por qué, si no, me asfixiaría ahora mientras la vecina duerme?–, de esa visitas quedó un temor extraordinario y sobre todo mi mala respiración. Contengo el aliento para no hacerme notar y a la vez hago ruidos exagerados para demostrar que no temo hacerme notar. Ese terror de las visitas nocturnas de mi madre, seguida por mi padre con [*sic*] por un sirviente o un paje. Y ahora estoy sola, vivo sola, pero en el silencio de la noche estoy pendiente del momento en que la mujer del 8ème note que no duermo, que tengo las manos en donde no se debe y que toda yo soy un holocausto a lo que no se debe.

(Pizarnik, 2013: 958)

«LOS DE LO OCULTO»
(en *El infierno musical*, 1971)

Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón.

La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del desconsuelo, y el invierno sube por mí como la enamorada del muro.

Cuando espero dejar de esperar, sucede tu caída dentro de mí. Ya no soy más que un adentro.

(Pizarnik, 1993: 163)

«ALGUIEN MATÓ ALGO»
(1971-1972)

la hija de la voz la poseyó en su estar, por la tristeza.

los pequeños pájaros ponzoñosos que se abreven en un agua donde se refleja la flor de la maravilla, son sus animales, son sus emblemas, a un tiempo mismo busca calentar su voz suplicante.

Solo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.

-Sólo vine ver el jardín– dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar:

-No, no es eso lo que yo quería decir.

Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.

-Es porque el silencio no existe– dijo.

El jardín, las voces, la escritura, el silencio.

-No hago otra cosa que buscar y no encontrar. Así pierdo las noches.

Sintió que era culpable de algo grave.

-Yo creo en las noches– dijo.

A lo cual no supo responderse: sintió que le clavaban una flor azul en el pensamiento con el fin de que no siguiera el curso de su discurso hasta el fondo.

-Es porque el fondo no existe– dijo.

La flor azul se abrió en su mente. Vio palabras como pequeñas piedras diseminadas en el espacio negro de la noche. Luego, pasó un cisne con rueditas con un gran moño rojo en el interrogativo cuello. Una niñita que se le parecía montaba el cisne.

-Esa niñita fui yo– dijo Sombra.

Sombra está desconcertada. Se dice que, en verdad, trabaja demasiado desde que murió Sombra. Todo es pretexto para ser un pretexto, pensó Sombra asombrada.

(Pizarnik, 1993: 229-230)

«EL ENTENDIMIENTO»
(1971-1972)

Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. Sombra no estaba tan terriblemente afligida por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete. Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social “Sombra y Sombra”. Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto.

(Pizarnik, 1993: 231)

«PRESENCIA DE SOMBRA»
(1971-1972)

Alguien habla. Alguien me dice.

Extraordinario silencio el de esta noche.

Alguien proyecta su sombra en la pared de mi cuarto. Alguien me mira con mis ojos que no son los míos.

Ella escribe como una lámpara que se apaga, ella escribe como una lámpara que se enciende. Camina silenciosa. La noche es una mujer vieja con la cabeza llena de flores. La noche no es la hija preferida de la reina loca.

Camina silenciosa hacia la profundidad hija de los reyes.

De demencia la noche, de no tiempo. De memoria la noche, de siempre sombras.

(Pizarnik, 1993: 232)

«TEXTO DE SOMBRA»
(1971-1972)

¿Qué máscara usaré cuando emerja de la sombra? Hablo de esa perra que en el silencio teje una trama de falso silencio para que yo me confunda de silencio y cante del modo correcto para dirigirse a los muertos.

Indeciblemente caigo en esto que en mí encuentro más o menos presente cuando alguien formula mi nombre. ¿Por qué mi boca está siempre abierta?

(Pizarnik, 1993: 233)