

# Alejandra Pizarnik

de como fracasar con hermosura

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

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

El verbo encarnado

Prólogo a “*Textos de Antonin Artaud*”

ALEJANDRA PIZARNIK

*Oswaldo Mazal \**

El abordaje de un proyecto literario como el de Alejandra Pizarnik induce en primerísima instancia a internarse en consideraciones de tipo sicoanalítico, que relacionen características o momentos de su obra con su particular biografía (en *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Planeta, 1991, Cristina Piña lo hace exhaustivamente). O, desde otra perspectiva, a recurrir a una lectura estilística que intente descubrir al autor detrás de los textos, fijándolos en esa amalgama que define tan bien la frase “El estilo es el hombre”. Aunque en este caso, la imagen del autor a develar está tan establecida -vida atormentada, lesbianismo, suicidio- que determina apriori la dirección de la búsqueda.

\* Alumno Licenciatura en Letras. UNaM. Becario auxiliar  
Proy. “La escritura de las mujeres en Latinoamérica” .

En este comentario no dejaremos de cometer ambos anacrónicos pecados -el sicoanalítico, el estilístico-, pero con la intención de inscribirlos en un campo más amplio, que contemple tanto la tradición en la que se ubica la obra -y la figura- de Alejandra: la de los poetas malditos (tradición fuertemente masculina, remarcamos), como las marcas femeninas (o la ausencia de ellas) en su escritura.

## VIDA Y POESIA LOS MALDITOS

El viento y la lluvia me borraron como a un fuego, como a un poema escrito en un muro. *Madrugada*

*Alejandra Pizarnik*

La intención de anular la distancia entre la poesía y la vida, eje de la tradición maldita y surrealista, se refleja en la primera etapa de la producción de Alejandra -especialmente en *El árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*- en poemas de gran concentración y densidad, con "luz propia, centelleante y breve", según escribió Octavio Paz en el prólogo a la primera edición de *El árbol de Diana*, en 1962. La poesía como vía de acceso al conocimiento y a la vez como "único sustento del ser" (Piña, 167): una creencia en el absoluto literario en tanto instancia privilegiada de realización personal y lugar para la pregunta por el ser, por la identidad. Pero "la escritura, lejos de resolver el conflicto de la identidad, desencadena una energía que propicia una especie de procreación de voces" (Cruz Pérez, 106). Aparecen así distintas Alejandras, distintas personas del verbo, un diálogo entre el yo que es, el que fue y el que será. Que pocas veces aparecen marcados sexualmente: el conflicto de identidad no tiene género, o al menos éste no es esencial en el nivel en el que lo plantea la escritura de Alejandra. La alteridad no se percibe en términos culturales/sexuales, sino en un juego de espejos respecto de muchos "otros": la otra de la infancia que pervive como ángel caído, y que se divorcia de lo exterior ("afuera hay sol/yo me visto de cenizas"); la otra nombrada por su nombre, respecto de la cual se siente extranjera ("alejandra, alejandra / debajo estoy yo / alejandra"). Tanto es así que su biografía registra "cambios" de nombre (Flora-Alejandra-Sasha) que responden a "roles" asumidos.

Una lectura de este escamoteo, de esta falta de determinación del género sexual del sujeto poético y de sus alteridades textuales, es la de Carlos Schroeder

(Revista *La Maga*, Nº105, Bs. As., enero de 1994, p.48), quien la interpreta como marca de una producción literaria homosexual en un contexto represivo precisamente en lo que respecta a la posibilidad de explicitación de esa identidad homosexual o lesbiana.

Para Alicia Borinski, en cambio, el mayor logro de la poesía de Alejandra es precisamente "la explicitación del fracaso de delinear al yo que habla. Si hay una gran desconfianza con respecto a la voz productora del poema, existe, sin embargo, una celebración de la negatividad de las palabras, de su capacidad para dismantelar ilusiones de representatividad" (Borinski, 41). Lo autobiográfico se elude en la obra de Alejandra "mediante un mecanismo de intensificación de la mirada interna" (Borinski, 44).

Claro que también estamos hablando de la frustración de un proyecto poético, el de hacer "el cuerpo del poema con mi cuerpo(...) infundiéndole al poema mi soplo" (Pizarnik, 300), cuando en realidad "el centro/ de un poema/es otro poema/el centro del centro/es la ausencia//en el centro de la ausencia/mi sombra es el centro/del centro del poema" (Pizarnik, 58). Como afirma Peltzer (pp.76-77) esta autojustificación del poema -poco importa la realidad exterior- va asociada a una carga negativa, fantasmal: la sombra (figura que aparece reiterada especialmente en los textos finales de Alejandra, ligada estrechamente a la muerte). Y agregamos: la escritora que elige brindar su cuerpo a la poesía, en un intento absoluto de crearla a partir de sí -el "destino" femenino de la maternidad se transfiere al lenguaje, asociándolo a un rol divino, el "soplo" que da vida: la creación son los poemas-, al mismo tiempo acepta el desdoblamiento inevitable: como en los hijos, en el poema queda sólo la sombra de ese yo: una ausencia.

Y esta sombra que revela una ausencia asume una infinidad de formas: la hermosa autómatas, la pequeña viajera, la dormida, la viajera de corazón de pájaro negro, la enamorada del viento, la alucinada con su "maleta de piel de pájaro", la que fue devorada por el espejo, la loba en el bosque, la loba azul, Alicia en el país de lo ya visto, la leprosa, la joven muerta entre cirios o amazona o juglar o princesa en la torre más alta, al ángel harapiento, la niña densa de música ancestral, la muñeca, la niña de tiza rosada en un muro muy viejo, la reina loca, la pequeña asesina, la minúscula marioneta rosa, la princesa ciega, la pequeña difunta, la centelleante niña de papel plateado, la pájara de papel dorado, la volatinera... "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces" (Pizarnik, 296).

Esta convivencia de todas las "Alejandras" se construye con un montaje de párrafos que se superpo-

nen: no hay sucesión, la recurrencia disgrega cualquier linealidad temporal; hay una reunión de tiempos mezclados en el discurso, que desbaratan cualquier posibilidad -o pretensión- de existencia discursiva unitaria (de un yo). El viaje aparece entonces como un recorrido por el espacio interior, y muestra un paisaje atemporal de las metamorfosis de uno mismo (o de la ausencia de uno y la convivencia de innumerables alteridades).

## MUERTE Y SEXO OTRA VEZ LOS MALDITOS

...Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba...

de "Extracción de la piedra de locura"

ALEJANDRA Pizarnik

La fascinación por la muerte va *in crescendo* en la producción lírica de Alejandra: este proceso se acentúa en *Extracción de la piedra de locura*, donde se profundiza la experiencia de duplicación del yo, de una subjetividad de la que la muerte se ha apropiado. Como bien marca Piña, a la palabra "inocente", transparente, de los primeros textos, la va reemplazando una palabra "desgarrada" que muestra la tensión entre el lenguaje y lo mortal. Y así como brota esa fascinación por la muerte en los escritos líricos, la fascinación por el sexo se manifiesta en textos como *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, donde Alejandra asume la palabra "obscena".

Como lo señalan tanto Piña como Negroni, el ensayo de Alejandra *La condesa sangrienta* se constituye en una articulación entre la fascinación por la muerte presente en sus poemas, y la fascinación por el sexo que brota en sus juegos verbales.

Pero es interesante detenerse en *La condesa sangrienta* por varios motivos. Es un comentario y recreación de la novela del mismo nombre de Valentin Penrose, publicada en Francia en 1963, que narra la historia de la condesa Erzébet Bathóry. Libro de culto en el París de la década del sesenta - también motivó el **62 modelo para armar** de Cortázar - como afirma Negroni (p. 14) no sólo incluye imágenes ya recurrentes en la poesía de Alejandra (la "dama de estas ruinas", "la sonámbula vestida de blanco", la "silenciosa", la "hermosa alucinada"), sino que le brinda la posibilidad de adueñarse de una imaginaria perversa ajena para

darle un rostro a esa muerte siempre presente en su escritura, vinculando muerte y sexo en un texto maldito. Piña señala (pp. 172-173) que Alejandra opta por "develar a la muerte con la técnica surrealista de develamiento del sexo", o sea dosificando sutilmente las cosas desnudadas o matadas, evitando la explicitación desaforada de lo horrible o lo sexual, pues "el poder excitante de la escritura depende de lo que se oculta y de la apertura hecha en el velo que encubre la carne supliciada o erotizada para volver perceptible lo encubierto. En tal sentido, escritura obscena, si entendemos etimológicamente la palabra como lo fuera de escena, en tanto trae a la escena de la escritura el ritual oculto" (Piña, 172).

Así aparece otra ligazón de Alejandra con la tradición maldita y surrealista (y más lejos, con la concepción romántica de la belleza contaminada e impura, con su tipo de amor específico y sus personajes, primero masculinos y después femeninos, a lo largo del siglo XIX: ángeles caídos y destructores y mujeres bellas y crueles): no sólo la idea del "absoluto literario" como lugar esencial de realización personal, sino la exploración de los "vínculos escurridizos entre crueldad, sexo, placer y muerte en tanto deseo de suprimir la radical falta-de-ser" (Negroni, 16).

Y es también significativo, desde el punto de vista de nuestro enfoque, que Alejandra lo haga mediante un homenaje literario a la novela de otra mujer, la Penrose, cuyo personaje central es otra mujer, la condesa Bathóry, obsesionada por la pérdida de la belleza y de la juventud, célebre por los 650 asesinatos de bellas doncellas, con su blanco vestido teñido de sangre por las noches, y su encierro rodeado de espejos que replican sus formas. Ya volveremos a este personaje.

*Los poseídos entre lilas* es una pieza de teatro en un acto que, para Piña (p. 217) "exhibe y da voz a todos los aspectos de su espacio interior" (de Alejandra, aclaramos) "-la niña, la procaz, la poeta, la acechada por la muerte, la payasa-", que aparecían reprimidos en su poesía. Y lo hace básicamente a partir de la sexualidad -tanto en los elementos escenográficos (féretros-inodoro, dibujo de un cinturón de castidad para labios, collar con un pendiente-falo de oro, triciclo mecano-erótico) como en personajes (Macho, Futerina), palabras y situaciones-, contraponiendo y articulando la angustia metafísica de su poesía al humor, la grosería, las referencias al sexo, a la infancia y al tango, que alcanzan un efecto desacralizador de esa subjetividad poética en peligro, a la vez que transgreden tabúes del decoro, de la sacralización de la infancia y de la solemnidad de la muerte.

La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa pone en juego otro tipo de obscenidad apelando a interminables juegos con el significante que develan la sexualidad inmersa en el lenguaje, al nombrar todo lo prohibido, demoliendo lo consciente y destruyendo de las diversas referencias culturales lo cristalizado, mediante la manipulación de las palabras. El hecho de que a este humor siniestro se le sume una red de citas involucradas en una parodia permanente, en un juego con las referencias culturales, hace hablar a Piña de "el doble nivel de transgresión que implica La bucanera, ya que además de destruir ese primer lugar o morada que es el lenguaje, pulveriza los monumentos culturales construídos en base a éste" (Piña, 228).

Colección de textos en prosa, *La bucanera* arranca con un PRAEFACION que comienza así: "Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentición llamado haschich: LA PAJARA EN EL OJO AJENO" (Pizarnik, 119); una ACLARACION QUE HAGOPORQUE ME LA PIDIO USTED, donde se "explica" acerca del loro Pericles, la Coja ensimismada y Flor de Edipo Chú; un INDICE INGENUO (O NO), con "dedicatorias" a Lichtenberg, Harpo Marx, Kierkegaard, Safo y Baffo, la marquesa d'O, "Sader-Masoch", Amelie Freud y otros; un INDICE PIOLA, y veinte textos con títulos tales como EL TEXTICULO DE LA CUESTION, UNA MUSIQUITA MUY CACOQUIMICA, LA PAJARA EN EL OJO AJENO, EN ALABAMA DE HERACLITORIS. Allí se aprietan referencias a "Brenard Shaw, mi pedicuro", a "pavada para una infanta enjuta", "Apestolio France", "Pericles de verdurita, hijo de Xantipes y Mary Sócrata", "Pedrito" que "se caga en Perséfone", "Chang Genet", y así hasta el infinito, entre ráfagas de escatologías y construcciones de palabras "prohibidas": cojibara, orgiandera, parasicólocos, zooarén, tremebulto, vacogina, perfumierda, ruborezándole, rubricabalgando, mallarmearme. Juego interminable asociado con la escritura automática y la desconstrucción lingüística y cultural, en una colección de textos que no dejan de hacer referencias mutuas, y a otros textos de Alejandra, y a todo emblema cultural imaginable; siempre ante la omnipresencia del sexo, nombrado hasta la obsesión: se asocia así el sexo a la destrucción, a la muerte. Este movimiento del texto "nos instala de lleno en esa compulsión a la repetición que con tanta sagacidad identificó Freud como una de las manifestaciones de la pulsión de muerte" (Piña, 227). El cuerpo que en los textos líricos buscaba ser lenguaje depurado, aquí se disgrega en lo escatológico y obsceno, se destruye: "Abrí el traste, sotreta -dijo el cisne- quien, sibilino cual cerrajero de silos, descerrajóle

el ano a la enana que, mojada cual mojarrita comprando en Harrods una jarra, no reparó que el arúspice, munito de su gran ápice, la hacía ver las estrellas". (Pizarnik, 139).

Esta es la palabra "obscena" que ha reemplazado a la palabra "inocente", ésa que buscaba su patria, su casa en el lenguaje. Ahora nada queda en pie como para que el sujeto pueda sustentarse.

## UNA BISAGRA ENTRE LA MUERTE Y EL SEXO

Volvamos al texto ensayístico de Alejandra *La condesa sangrienta*, del que ya hemos hablado en cuanto a su inscripción literaria y a su rol de bisagra en la producción de Alejandra. Mónica Zapata compara los universos femeninos de este ensayo y de los cuentos de Silvina Ocampo (con quien, acotamos, Alejandra mantuvo una estrecha relación literaria y personal), desde el punto de vista de los cánones y modelos a los que la mujer debe adaptarse, y el tipo de sacrificio que ello implica. En el caso de los textos de Silvina Ocampo, Zapata concluye que las preocupaciones fundamentales de los personajes femeninos son la belleza y las formas, por lo que las mujeres se obnubilan por el fin superior que representa la seducción del hombre, sacrificando su propio cuerpo, sacralizado, en un "narcisismo de muerte" que les impide concebirse como sujetos, al haberse elegido como objetos en función de la mirada masculina. En contraposición, la obsesión que domina a la condesa sangrante es la pérdida de la belleza y de la juventud. Y los sacrificios que realiza, interpretados por Alejandra como una inmólación de la belleza de la Hija, representada por las jóvenes, al culto de la belleza de la Madre, la condesa (que llega a bañarse en la sangre de sus víctimas) son leídos por Zapata como un ejemplo del sacrificio cumplido de una generación a otra como transposición del crimen del Padre, el que en toda estructura perversa se presenta como un acto repetido sin cesar, en la búsqueda del placer. En este caso, la condesa reemplaza a la figura masculina fuerte (el marido guerrero desaparecido, en vida del cual la condesa no llegó al crimen); encarna y ejerce la Ley. Y sus características melancólicas -ama el laberinto, vive rodeada de espejos- muestran un narcisismo depresivo que opta por liquidar al otro matándolo para controlarlo e introyectarlo canibalísticamente, como medio de lucha contra la desaparición del Yo.

El texto de Alejandra finaliza censurando a la condesa, la que habiendo alcanzado "más allá de todo

límite, el último fondo del desenfreno, es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible". Y Zapata concluye que, al igual que S. Ocampo, "Alejandra no produce en este caso un escrito subversivo, pues cierra su interpretación condenando el destino trágico de la mujer sin ley que la supere, desenfrenada en el dictado mismo de su propia ley. Y que acaba perdiéndose en el horror que provoca". (Zapata, 11).

Si nos extendimos en este comentario sobre el trabajo de Zapata, es por considerar que explicita el tironeo al que se veía sometida la escritura de Alejandra (y su vida) entre la necesidad de "llegar al fondo" -en el fondo está la muerte- y la conciencia de que ese llegar al fondo es, en todo caso, privilegio divino, y no posibilidad humana: aunque se pierda todo, el absoluto siempre queda más allá.

### ¿UN FRACASO ?

Un fracasado, no todos, claro, cierta clase especial de fracasados ven todo, continuamente, con ese tipo de mirada. Esa lucidez aberrante, por supuesto, los hunde todavía más en el fracaso. Me interesé mucho por gente así, en los años de mi juventud. Tenían para mí un encanto demoníaco. Estaba convencido de que esos individuos eran los que ejercían, dijo, la verdadera función de conocimiento que siempre es destructiva.

*Respiración artificial.* Ricardo Piglia

La función de conocimiento, ¿es destructiva? ¿O autodestructiva?. El final del proyecto poético de Alejandra puede sintetizarse con la imagen de un fracaso de dos caras: imposibilidad de resolver el conflicto de identidad en la escritura (en lugar de eso, aparecen innumerables voces asociadas a alteridades de uno mismo), e imposibilidad de fundir cuerpo y poema, porque en realidad el (la) poeta se inscribe en el texto sólo como una ausencia, como una sombra de innumerables formas. Ante esta doble imposibilidad de realización de los dos ejes de su proyecto poético, hay una doble respuesta de Alejandra: a nivel de los textos, la disgregación del lenguaje (de "ese" cuerpo) y de todo lo fijado culturalmente, en lo escatológico y obsceno; y a nivel de su vida, la muerte, el suicidio.

Y esta situación se registra también en la dimensión de lo sexual, con las dos "estrategias" de Alejandra ya mencionadas: la negación del sexo en su producción lírica, esa literatura de silencios y de lo no dicho en la que la identidad sexual es al menos misteriosa, y que Carlos Schroeder interpreta como una producción

lesbiana en el marco de un contexto represivo; y la explicitación obscena de todo lo sexual en las obras en prosa, donde la develación se vuelve destructiva y ya no interesa ninguna identidad sexual en la medida en que las diferencias se disuelven en un clima de crueldad y escatología: ahora el misterio del sexo es la muerte.

No casualmente la articulación de ambas producciones es *La condesa sangrienta*: allí se elige una figura femenina que dicta su propia ley, a la manera de los poetas malditos, y se pierde en su propio juego. La ley propia de los malditos -Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Artaud, tradición masculina a la que Alejandra adscribe-, consistente en anular la distancia entre poesía y vida, convierte a la poesía en ese "juego peligroso" que lleva asociada la idea del sacrificio. Y ese que para Camus era el único problema filosófico verdaderamente importante, el suicidio, se convierte aquí en una cuestión estética. *Estética* en el sentido nietzscheano, como fundamento de una *Ética*: el proyecto maldito culmina en el sacrificio, la creadora se inmola ante el altar de su modelo. ¿Fracaso entonces de la imposible pretensión de fundir cuerpo y poema, o éxito en la realización de una vida-y muerte-a la medida de un modelo absoluto?. Bello fracaso, hermosísimo fracaso, en todo caso, de una obra en la que Alejandra -"todas las que ella era", Korembliit *dixit*- habló de lo que no se puede hablar.

"De lo que no se puede hablar hay que callar", dijo Wittgenstein como broche final de su *Tractatus Logico-Philosophicus*. Y Alejandra, después de intentar nombrar lo imposible, al final decidió callar.

**BIBLIOGRAFIA****Borinski, Alicia**

1988

"Muñecas reemplazables", en *Río de la Plata, Revista del CELCIRP*, N 7, pp. 41-48.

**Cruz Pérez, F. J.**

1993

"Alejandra Pizarnik, el extravío en el ser", en *Cuadernos Hispanoamericanos* N 520, Madrid, I.C.I., octubre, pp.105-109.

**Negroni, María**

1993

"La dama de estas ruinas (sobre Alejandra Pizarnik)", en *Revista Feminaria* /III/ 5, Bs. As., pp. 14-17.

**Peltzer, Federico**

1994

*Poesía sobre la poesía*, Bs. As., Botella al mar.

**Piña, Cristina**

1991

*Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Planeta.

**Pizarnik, Alejandra**

1990

*Obras completas*, Bs. As., Corregidor.

**Zapata, Mónica**

1993

*Femineidad y sacrificio. Silvina Ocampo: cuentos; Alejandra Pizarnik: La condesa sangrienta*. Ponencia ante el "III Simposium International: Ecriture des femmes d'Amérique Latine", París, enero.