

**escritura**



---

## A medida que la noche avanza

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

ALEJANDRA PIZARNIK

Para Daniel, compañero de vida

Enid Álvarez

**E**l estudio de la biografía, la autobiografía, la poesía autobiográfica, las memorias, el diario y las crónicas está en el centro del debate actual sobre construcción de identidades. Las relaciones de estos géneros con la institución de la literatura fue siempre tensa ya que ésta les negaba el reconocimiento y los consideró hasta hace muy poco como géneros menores y marginales. El interés que la crítica demuestra ahora por ellos es indicio de una reordenación del campo de los estudios literarios. Esta reordenación obedece a diversos factores entre los cuales hay que destacar un cambio en el gusto del público que consume con gran interés las historias privadas de sus figuras públicas. Basta dar una vuelta por cualquier librería para constatar la abundante oferta de historias reales que se nos ofrecen en la forma de biografías y autobiografías. Se me ocurre especular que en cierta forma estos textos pudieran estar cumpliendo funciones propias de la novela. Tal pareciera que tenemos necesidad de contar y escuchar historias y que en el momento en que la novela se alejó de la narratividad para adentrarse en proyectos de experimentación formal y otras indagaciones perdió parte de su público. La novela decretó la muerte del personaje y el lector fue a buscarse sus personajes en las biografías, autobiografías, etc. Hay países donde estos géneros han sido más cultivados que en otros, ya sea por razones literarias o por política y mercados editoriales resulta que los lectores hispanohablantes tenemos mayor acceso a textos traducidos, conocemos mejor a los personajes extranjeros que a sus pares

hispanoamericanos. Si yo fuese ahora mismo a alguna librería podría comprarme un buen número de biografías, para nombrar algunas de las que he visto a últimas fechas: la de Michael Foucault, J. Lacan, J. Joyce, podría conseguir la autobiografía de M. Yourcenar, L. Althusser, J. Rhys, en cambio no veo entre las novedades una biografía de J. Rulfo, de R. Castellanos, por ejemplo. Tampoco se trata de hacer una lista exhaustiva, la situación está cambiando y cada vez se publican más textos biográficos y autobiográficos pero aun así, mi argumento es que como lectoras (es) tenemos mayor acceso a personajes europeos y estadounidenses que a los latinoamericanos. ¿Es menor la demanda? ¿Somos más discretos? ¿Menos morbosos? No tengo la respuesta.

Lo que sí considero importante, en términos de esta reorganización del campo de los estudios literarios y sus implicaciones en nuestro contexto latinoamericano, es la existencia de la Colección de Biografías de Mujeres Argentinas de la Editorial Planeta. Dentro de esta colección se publicó la biografía de Alejandra Pizarnik.<sup>1</sup> Después de haber leído dicha biografía me han surgido preguntas que me interesa compartir con las y los lectores de *debate feminista*. Aunque no tengo respuestas definitivas me arriesgaré a abordar el tema central de las escrituras del yo (etiqueta bajo la cual se han agrupado las biografías, autobiografías, poesías autobiográficas, etc.), a saber: el problema de la representación y sus límites. ¿Qué imagen construye la biógrafa (Cristina Piña) del sujeto biográfico (Alejandra Pizarnik)? ¿Cómo articula la narradora el cuerpo textual con el cuerpo del sujeto histórico? ¿Hay coincidencias entre el yo poético que se inscribe en el registro autobiográfico de los poemas<sup>2</sup> y el que escribe yo en los diarios con ese otro yo que emerge de la biografía? ¿Qué imagen de sí misma construyó Pizarnik en sus diarios?<sup>3</sup> ¿Qué máscaras usó para crear su persona? ¿Qué estrategias para desenmascararse?

---

<sup>1</sup> Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Editorial Planeta, Col. Mujeres Argentinas, 1991.

<sup>2</sup> Flora Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena*, Buenos Aires, Editorial Botella al mar, 1955; Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1962; *Extracción de la piedra de la locura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962; *Los trabajos y las noches*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965; *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985; *Prosa poética*, Buenos Aires, Editorial Endymión, 1985; Alejandra Pizarnik, *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1990.

<sup>3</sup> Frank Graziano, *Alejandra Pizarnik, Semblanza*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1992.

La marca de género que aparece en el nombre de la colección "mujeres argentinas" no parece tener ninguna consecuencia para todos los efectos prácticos. ¿Con qué propósito se abre este espacio editorial? ¿Se trata de complementar la historia de la vida cultural de Argentina? ¿Acaso se trata de re-escribir esa historia desde otra perspectiva? ¿La categoría "mujer argentina" está ahí en calidad de suplemento (en sentido derridiano)? Aunque Piña no aborda estos temas, pareciera que no hay un deseo de desmontar una historia hegemónica ni de construir otra capaz de remplazarla. La biografía de una (un) artista se justifica siempre y cuando

entre su vida y su obra existan ciertos vínculos especialmente significativos o que, al margen de su obra, su vida resulte importante como un ejemplo de una determinada actividad o compromiso personal (Piña, p.11).

De acuerdo con estos lineamientos la de Pizarnik cumple con varios requisitos: es mujer argentina, se destacó en el campo de las letras, además entre su vida y obra existen vínculos significativos. Lo anterior valida y justifica la publicación de la biografía. En cuanto a la persona que escribe una biografía ¿qué criterios usar? Tendría que ser alguien que al hacer la historia de una vida hiciera un libro de historia. Cuando Cristina Piña publicó su primer libro sobre Pizarnik,<sup>4</sup> lo hizo autorizándose como crítica literaria, no como historiadora. De hecho en ese prólogo se hace eco del prejuicio de la institución contra las llamadas escrituras del yo al declarar que: "la biografía siempre me ha parecido una hermana mayor del chisme legalizado por la sociedad" (p. 10). Lo anterior plantea varios problemas para la biógrafa: la delimitación de las fronteras entre la historia y el "fervor bastardo por la chismografía" (Piña, p. 11), además de la relación entre biografía y literatura. La biógrafa empeñada como está en evitar el morbo y el chisme cuyas fronteras con lo histórico le es difícil determinar, peca de discreta. ¿La lesbianidad de Pizarnik pertenece al registro histórico o al chismográfico? ¿Tiene alguna relación con su obra? Cierto que este tema no aparece en la poesía, tampoco hay ninguna referencia explícita en su diario a ello y sin embargo considero que esto que la poeta censuró es importante para entender algunos aspectos de su poesía que Piña no aborda porque no quiere chismear. Lo mismo sucede

---

<sup>4</sup> Cristina Piña, *La palabra como destino, un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1981.

con otros temas. Una hubiera preferido menos temor frente al material. Es claro que Piña más que biógrafa es una crítica literaria. Organiza su relato en función de la obra y no de la vida de la sujeta biográfica, lo cual da lugar a una serie de desplazamientos: el corpus textual elimina al cuerpo real, la crítica reemplaza a la biógrafa. Todo esto contribuye a crear un efecto de incorporeidad del sujeto biográfico. Se repite en el espacio discursivo de la biografía lo que en la vida real Pizarnik denunció como una de sus mayores contradicciones:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe; es literatura (Pizarnik, 15 de abril del 1961).

Según Frank Graziano hay un conflicto entre Pizarnik como persona y Pizarnik como autora, al final: "La autora acaba por eliminar a la persona, y la literatura absorbe a la autora". Este crítico sitúa la obra de Pizarnik en este contexto "donde todo es posible excepto la vida, donde el mundo y la verdad quedan suprimidos". Puede decirse que también en la biografía falta un poco más de presencia del mundo y que sobran muchos de los análisis de poemas.

Los poemas funcionan en muchas ocasiones como principio de autoridad. Pareciera que lo más auténtico y verdadero estuviera contenido en ellos. El mundo del yo parece estar tan íntimamente entrelazado a su obra poética que el paso de un registro al otro no supone tensión alguna. Por mi parte me propongo marcar discrepancias que observe entre esa instancia que dice yo y la que escribe yo. Tensar esta relación es mi objetivo. ¿Por qué no pensar que la poesía puede ser también ficción? ¿Por qué no considerar a la poesía como representación de un discurso hablado?<sup>5</sup> Tanto en su poesía como en las páginas de su diario Pizarnik llama la atención a la retoricidad del lenguaje, a la imposibilidad de

---

<sup>5</sup> "... el texto de cualquier poema debe ser interpretado, en principio, como una partitura o instrucciones para la puesta en escena de un acto puramente verbal que existe sólo para ser así representado. Un poema nunca es hablado, ni siquiera por el mismo poeta. Es siempre recitado, ya que, aunque se relacione con palabras que el poeta puede haber dicho, no tiene, como poema, una ocurrencia histórica inicial. Lo que el poeta compone como texto no es un acto verbal, sino una estructura lingüística que se vuelve, a través de su lectura o recitado, una representación de un acto verbal." ver Barbara Herrnstein Smit, *Al margen del discurso*, Madrid, Visor, 1993, p. 46.

decirlo todo, porque tanto el sujeto como el lenguaje están en falta. Lo único que queda es reivindicar las mentiras, lo mismo que las máscaras como lo único que nos representa ante los otros:

No eres tú la culpable de que tu poema hable de lo que no es (París a 2 de enero del 1963).

Miento todo el tiempo (París a 11 de julio, 1963).

Piña usa los poemas como garantes de la verdad. Esto me parece erróneo, tampoco hay que creerle a Pizarnik cuando alega que lo único que hace es mentir y personificar distintos roles. Algo de verdad se filtra en esas mentiras. En todo caso, lo que me interesa destacar es que aun cuando reconozcamos en la poesía enunciados que Pizarnik (persona) hubiera podido decir o que de hecho dijo en su vida privada, en tanto que se ofrecen al lector o lectora como afirmaciones en un poema, son ficticios. Por eso insisto en la necesidad de diferenciar el yo personal del yo que obtiene cierta totalidad a través de la obra poética. Como bien señala Paul De Man, "la expansión del yo se realiza en la obra, y con toda probabilidad a través de ella". Lo acabado de la obra no procede de la autorealización de la persona que le da forma.

George May alega que la base sobre la cual se sostiene el proyecto de escribir una biografía es la certeza de que se puede contar una vida, se la puede traducir en palabras y que además en tanto que la palabra escrita permanece, "una vida humana puede ser preservada de la muerte".<sup>6</sup> Que una vida humana pueda contarse se relaciona a su vez con varias ideas que se agrupan bajo el término de identidad. Aquí me dejo llevar de la mano de André Green quien afirma que la "la identidad está ligada a la noción de permanencia, de mantenimiento de puntos de referencia fijos, constantes que escapan a los cambios que pueden afectar al sujeto o al objeto en el curso del tiempo".<sup>7</sup> En resumen, la constancia, la unidad y el reconocimiento de lo mismo están planteados desde el discurso filosófico como condiciones necesarias para conocerse a una misma (escritura autobiográfica) o para conocer lo otro (escritura biográfica).

<sup>6</sup> George May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Breviarios, 1982.

<sup>7</sup> André Green, "Atomo de parentesco y relaciones edípicas," aparecen en Claude Lévi-Strauss, *La identidad*.

Cristina Piña cuestiona este supuesto desde el inicio de su texto. Lo hace mediante la refracción de la voz, a través del epígrafe. Será el enunciado de Marguerite Duras el que aparezca en primer término poniendo en duda la posibilidad de contar una vida puesto que nada permanece igual, ni existe un sujeto unificado que permanezca idéntico a sí mismo. "Nunca hay centro" dice Duras y detrás de sus palabras resuena el eco del discurso freudiano:

La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea. Hay vastos paisajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie.

Alejandra Pizarnik hubiera podido decir lo mismo, la historia de mi vida —entendida como discurso coherente, totalizador como concatenación de eventos relacionados entre sí— no existe. Mediante la discursividad la vida adquiere cierta consistencia. Es la escritura la que conforma la existencia en tanto sentido. "Imposible narrar mi día, mi vida" dice Pizarnik; "eso no existe", reitera Duras. Ambas ponen el dedo en la cuestión de la representación del yo y sus aporías. Piña está dispuesta a reconocer las dificultades de la empresa, pero el hecho de que estemos comentando esta biografía es un claro indicio de que para ella los caminos y las líneas existen, no importa lo que digan Duras y la propia Pizarnik. Los caminos hay que crearlos. En los vastos paisajes donde se insinúa que alguien hubo, hay huellas que apuntan a un cuerpo deseante y su inscripción. Hay que descifrar estos trazos. No hay duda de que allí hubo alguien cuya vida es posible reconstruir aunque sea de manera parcial.

El interés de la auto lo mismo que de las biografías está más del lado de lo que no revelan. Este tipo de discurso pone de manifiesto de una manera contundente la imposibilidad de llegar a conclusiones definitivas de los sistemas textuales que se fundan en sustituciones tropológicas. Esta es la posición de Paul De Man quien propone leer la autobiografía (por mi parte añado la biografía y debo señalar que aunque el diario tiene sus particularidades lo incluyo dentro de las autobiografías) como un discurso elaborado sobre la figura de la prosopopeia. El origen etimológico de la palabra es "prosopon poien", lo que quiere decir dar una máscara o una cara "prosopon".<sup>8</sup> Cuando Pizarnik escribe su diario

---

<sup>8</sup> Paul De Man, "Autobiography as De-facement" aparece en *The Rethoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.



produce una imagen de sí misma, es decir, se crea una máscara. Cuando escribe poesía construye un yo poético que puede coincidir o no con el primero. Cristina Piña a su vez, a partir de los textos de la autora y de la reconstrucción de su vida le da una cara (o varias). En ningún momento pretende que su versión del personaje sea la única versión posible ni la más verdadera, lo cual es válido. Ahora bien, si estamos en el terreno de las interpretaciones y la autora lo asume ¿Por qué no hablar mejor de "otobiografía" y no de biografía? El término le pertenece a Derrida y apunta a un desplazamiento del sujeto de la biografía (Pizarnik) y del oído (*otos*) que se coloca en el lugar del primero para desde ahí firmar (Piña). ¿Hasta qué punto entonces estamos ante un relato que pueda representar al otro, mediado como está por el discurso del sujeto que intenta representarlo? Esto lo que quiere decir es que ni el cuerpo como texto ni el cuerpo textual comprendido en la firma "Pizarnik", tienen control sobre las interpretaciones que de ella se hagan. Tanto los textos de Pizarnik como ella misma convertida en texto biográfico permanecen como textos plurales. ¿Quién es capaz de descifrar una firma entera?, se pregunta Derrida.<sup>9</sup> Yo no....pareciera responder Piña:

Hace muchos años que la historia, como ciencia, ha renunciado a sus pretensiones decimonónicas de objetividad, reconociendo que toda "historia" es —ante todo— interpretación, y la imagen de los acontecimientos que cualquier texto histórico nos da tiene que ver con la subjetividad y la ideología de quien lo escribió... por eso, la biografía que hoy presento de ninguna manera pretende dar la imagen *verdadera* de Alejandra Pizarnik, sino apenas la imagen que me he ido formando de ella a través de la apasionada lectura de su obra... y la tarea de investigación... (p.13).

Este carácter subjetivo de toda interpretación, esta imagen que la narradora se ha podido formar es justamente lo que Derrida señala como la aportación de ese "oído" de la narradora. Admitir la capacidad de escucha lo mismo que los malentendidos y los puntos sordos de ese oído que firma es señalar de entrada la imposibilidad de representar a otro. Tomando en cuenta lo anterior consideremos ahora la primera cara con que aparece Pizarnik en el relato.

La imagen que con más fuerza e insistencia representa a Pizarnik es la de poeta suicida. De hecho en *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Piña alude a este incidente en el prólogo. En

---

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *The ear of the other*, Lincoln, University of Nebraska, 1985.

ese momento, ante la duda que suscita la verdad histórica ¿fue suicidio o accidente? La crítica se pronuncia a favor de descartar las referencias históricas por poco relevantes y darle prioridad a los textos, son ellos los que tienen la última palabra. A partir de ellos, propone la existencia de un yo lírico cuyo destino textual sería el suicidio. En la biografía vuelve sobre este punto para confirmar con datos reales que en efecto se trató de un suicidio, Alejandra se tomó cincuenta pastillas de Seconal sódico tras cumplir un rito significativo, maquilló a sus muñecas y colocó junto a sus papeles de trabajo el siguiente texto: "No quiero ir nada más que hasta el fondo". Piña parece interesada en explicar este gesto, para lo cual se apoya en el supuesto "destino textual" que la propia autora se habría encargado de construir a partir de su identificación con los poetas malditos, personajes del contexto romántico y surrealista. Según Piña, esta identificación permite además entender la forma particular de entrelazar la vida y la poesía que la crítica advierte en Pizarnik. Esa supuesta continuidad es lo que da lugar a que la biógrafa pase de la obra a la vida sin marcar tensiones entre una y otra. La ética de la autora también tendría su raíz en esta identificación con el personaje del poeta maldito. Por la importancia que tiene este vínculo, Piña dedica una buena parte de la biografía a establecer la afinidad de la autora con Rimbaud, Lautréamont y otros. Desde este punto de vista el problema es que "Alejandra adoptó el libreto de manera ingenua con la ingenuidad del niño (¿por qué no de la niña?) que juega a ser adulto, sin percibir el verdadero riesgo de ese juego en el que peligra la vida" (p. 146). Nótese aquí la imagen de niña inconsciente que juega con el fuego sin tener en cuenta que puede quemarse. Según Ana Calabrese, citada a su vez por la narradora, el mundo cultural de la época sería en parte responsable de la muerte de Alejandra, "por fomentarle y festejarle el papel de *enfant terrible* que ella actuaba" (p. 147). El ambiente no la dejó salir de su personaje. Lo que faltó fue la rechifla. Esta máscara de niña desvalida es una de las construcciones importantes de la narradora y más adelante quiero volver sobre ello.

Según Frank Graziano, Pizarnik se encuentra entre los escritores que vivieron, trabajaron y murieron en el nexo creación/destrucción; lo que singulariza su obra es que a diferencia de aquéllos, ella convirtió su obsesión suicida en el fundamento de su visión, ésta le dio forma a su arte y definió sus perímetros temáticos. Por eso Graziano llama al corpus literario de Pizarnik "obra suicida". Define a esta obra suicida como "una extensa, ritualista y estética nota de suicidio que ofrece cierta medida de protección y aislamiento contra la muerte a la que nombra, una lógica

para ella, pero sin trazar simultáneamente la macabra procesión de la poeta hacia su fin preconcebido e inevitable" (Graziano, p. 10). En líneas generales coincide con Piña y lo he citado por extenso porque me parece válido lo que dice. Difiero de él cuando califica de falso alarde este juego con la muerte que termina con el pasaje al acto. Me parece que no se trata de un *bluf* como lo plantea Graziano. Todo lo contrario, creo que hay más verdad en la máscara que en lo que está oculto bajo ella. En eso coincido con Zizek:

Una máscara no es nunca *sólo una máscara*, dado que determina el lugar real que ocupamos en la red simbólica intersubjetiva; lo que es efectivamente falso y nulo es nuestra *distancia interior* respecto de la máscara que usamos [..] el camino a una auténtica posición subjetiva, por lo tanto, *va de afuera hacia adentro*: primero, simulamos ser algo, sólo actuamos como si lo fuéramos, hasta que, paso a paso, nos convertimos realmente en ello [...] La dimensión performativa que obra aquí consiste en la eficiencia simbólica de la máscara: el usar una nos hace realmente lo que fingimos ser [..] la única autenticidad a nuestra disposición es la personificación, la de tomar con seriedad nuestro actuar.<sup>10</sup>

Aceptemos que hay una identificación de la autora con el personaje del poeta maldito. También es cierto que la muerte es un núcleo generador a partir de la relación dinámica destrucción/creación. Aceptemos que es inevitable que muchos lectores(as) tomen un factor extraliterario como es el suicidio para autenticar de manera retrospectiva toda su poesía. Todo lo anterior, aunque sea válido, supone una perspectiva externa, me interesa ahora pasar a la imagen que de sí misma construye Pizarnik en relación a este tema del suicidio, primero en su poesía y luego en su diario. ¿Qué cuerpo es el que habla? ¿Cuáles son las implicaciones subjetivas del posicionamiento espacial del cuerpo?

Lo primero que quiero destacar de la representación del cuerpo en la poesía de Pizarnik es el hecho de que éste se ofrece como don para el sacrificio: "he sido toda ofrenda..." (p. 97, *Semblanza*), es el cuerpo que se ofrece y es tomado como rehén por las madres de rojo. Lo peor no es estar privada de la libertad sino la incertidumbre de qué harán con ella. Corre el peligro de ser asesinada como el Rey. Hay una posición masoquista en ese ofrecimiento de ser comida y bebida, pero también hay una dimensión sádica, autodestructiva. El yo se desgarrar, se desarma, se desanuda, se desposee y se desune (*Semblanza*, p. 125). Se trata de un

---

<sup>10</sup> Slavoj Zizek, *¿Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, p. 50.

cuerpo que sufre por los castigos que le infligen los otros o por la propia compulsión autopunitiva. De esta masa doliente se destaca la garganta por donde pasa el grito, el aullido, el discurso desarticulado: "Sé gritar hasta el alba..." (p. 33); "Aquí vivimos con una mano en la garganta..." (p. 78). Esta mano en la garganta señala el peligro de ser sofocada, que se reitera en la poesía y en algunos sueños que transcribe en su diario. Esa muerte por asfixia que se teme se relaciona con la dificultad para respirar que experimenta en la vida real a consecuencia del asma que padece: "Comencé a asfixiarme entre paredes viscosas (y sólo debo escribir desde adentro de esa paredes)" (*Semblanza*, p. 172). También hay "labios cerrados con cerrojos" ¿Para evitar que se oigan los gritos? (¿Gritos de placer o de dolor?) ¿Quién cerró estos labios? ¿Se trata de una censura externa o interna? La presencia de gargantas que gritan, que padecen sed, que están cerradas o que son fuente del canto abundan. También la sangre y las venas: "...de ese lado beben la sangre que siento perder de este lado" (p. 171); la sangre, elemento vital, es precisamente el alimento que reclaman las madres de rojo como don sacrificial. Hay un peligro constante de ser bebida y comida. Las madres están sedientas, aparecen como vampiras. Lo curioso es que al presentarse como sedienta, ella misma pasa a formar parte del conjunto de las damas de rojo. Va por el mundo con su vaso vacío sin poder saciar su sed ¿también de sangre? ¿Tiene miedo de ser bebida y comida o tiene miedo de beber y comer? De nuevo ese desdoblamiento del yo que se presenta como siendo la víctima y su victimaria. Lo más terrible de las madres de rojo es que están "adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre..." (p. 113). Esto ajeno, las madres que no son "yo", tienen la capacidad de tomar posesión de la subjetividad. Al estar adheridas pasan a ser parte de ese yo del que se alimentan parasitariamente. Le extraen la vida por su misma incapacidad de diferenciarse de la entidad materna.

Este cuerpo se "descorporiza", se presenta como cuerpo puro, asexuado. Pone cara de ángel para viajar por la tierra: "Esta manía de saberme ángel", ángel sin atributos, sin señas de identidad: no tiene nombre, edad, sexo, nacionalidad, no pertenece a ningún grupo étnico o clase social. A veces es una sombra, un maniquí, una muñeca, con frecuencia una niña.

Pocas veces aparece el cuerpo deseante, erotizado. La mayoría del tiempo los labios permanecen cerrados con cerrojos:

La vía del éxtasis entre las piernas [...]. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños (p. 125).

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo (p. 138).

En ambos ejemplos el momento de placer se ubica en el cuerpo empírico de manera fugaz, es desplazado rápidamente al poema que es libidinizable.<sup>11</sup> Los verdaderos espacios de la fiesta están en la imaginación: en los sueños y la poesía. El éxtasis se consigue a través de la sublimación. Al fugarse del cuerpo puede gozar en la irrealidad del arte "sin caer en el atrapamiento mortífero del goce actuado en lo real".<sup>12</sup>

En la poesía de Alejandra Pizarnik la muerte es un personaje femenino con gran capacidad de seducción, irrumpe con frecuencia en el escenario y dialoga o intenta dialogar con la voz poética, quien asume un papel activo frente a ésta. Conforme va entrando en confianza, ella se va despojando de sus vestidos y máscaras, entonces se presenta "desnuda" en toda su crudeza. Es aliada de la locura y la noche es su dominio. Tanto la una como la otra tienen un carácter ambiguo en la poesía de Pizarnik. Se van cargando de negatividad mientras más se desarrollan. Al principio es claro que se trata de amenazas externas. El asunto se complica más a medida que esto externo se va introyectando y lo terrorífico no tiene una frontera clara. Estas fuerzas exorbitantes producen un miedo pavoroso, pero también tienen su encanto, son seductoras. La locura y la muerte (ambas vinculadas a la noche) funcionan dentro de la economía de Pizarnik como dos polos de atracción y repulsión. Según Kristeva, cuando esto ocurre, aquella que está habitada por estas fuerzas queda literalmente fuera de sí (exiliada de sí misma, de su cuerpo). Tanto la locura como la muerte se articulan a la abyección. Kristeva define lo abyecto como algo rechazado de lo cual uno no se separa, lo abyecto es también lo que perturba una identidad, se caracteriza por no respetar los límites, los lugares o las reglas. Se opone al yo, pero no le brinda un punto de apoyo, es decir no representa algo frente a lo cual una pudiera diferenciarse o asumir una autonomía. Por el contrario, "lo abyecto es

<sup>11</sup> "Para mí el erotismo y el escribir son dos cosas equivalentes; hasta te diría que la libido funciona tanto para hacer el amor como para escribir, hasta tal punto que me doy cuenta, en mi propia economía, que en los periodos en que escribo mucho tengo menos actividad sexual, porque se escribe con la misma parte. El estado con que escribo es un estado orgiástico," Susana Ragazzono "La escritura como identidad: una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Studi di letteratura ispanoamericana*, 15 / 16, 1983, pp. 227-241.

<sup>12</sup> José Milmaniene, *El goce y la ley*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 127.

aquello excluido que atrae al sujeto hacia ese lugar donde se desploma el sentido. Lo abyecto es expulsado por el super yo y en ese sentido está afuera pero no reconoce reglas y desde el exilio desafía a esa fuerza que lo manda afuera".<sup>13</sup> Exige evidencias externas, indicios que ratifiquen su poder enorme: gritos, insomnios, etc. Se trata de un sufrimiento brutal que el yo soporta porque supone que tal es el deseo del otro (Kristeva). Este sufrimiento está relacionado con el padre, es lo que Kristeva llama versión del padre (père-version). Sobre la muerte y la locura Pizarnik quiere saberlo todo, al mismo tiempo que quiere expulsarlo porque en realidad es algo que no puede asimilar. En la medida en que tanto la una como la otra son ajenas al yo, resulta que al expulsarlas el yo mismo se expulsa, "se abyecta en el mismo movimiento por el que el yo pretende presentarse" (Kristeva, p. 10).

En "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos", la poeta establece desde el título un vínculo estrecho entre lo abyecto y la sublimación: "En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación lo poseo" (Kristeva p. 20). La muerte sublimada en el sueño y en la poesía se convierte en productividad textual. El yo poético narra una experiencia onírica a través de la construcción de una especie de caja china: hay una muerte dentro de la muerte, y un sueño dentro de un sueño. La narradora es "la pequeña difunta que habita un jardín en ruinas". El jardín en el microcosmos de la poeta es el lugar utópico de la niñez. No se trata del jardín del Edén. La presencia de las ruinas connota la destrucción. El jardín en este caso es el cementerio. El cadáver escucha a la muerte que no la deja en paz ni siquiera en su tumba. El poema comienza con una anáfora:

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte,  
toda la noche escucho el canto de la muerte...  
toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.

Mediante este tropo se consigue en el nivel formal el mismo efecto que en el nivel del contenido. La anáfora como la muerte son insistentes, iterativas. La pequeña difunta se adormece con el canto de la "bella funesta" y sueña que está en el lugar donde se hacen los cuerpos poéticos, allí está

---

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, México, Siglo Veintiuno, 1988, p. 8.

sentada la muerte, que aparece en un cuadro tocando el laúd junto al río. La pequeña difunta se adentra en "el camino de las metamorfosis". La poesía tiene su lugar en la noche, aparece en los sueños. Es vecina de la locura y morada de la muerte. El discurso se asemeja al delirio, es un texto fragmentado, las imágenes son inconexas como en los sueños. El poema se hace con el cuerpo, un cuerpo habitado por la locura y la muerte. El acto poético es como un parto. Parto que se describe como momento orgiástico de la cópula. El parto es triple: da a luz al poema, a la poeta y a la muerte misma, puede decirse que los tres son "cuerpos poéticos":

...parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que me estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. (*Extracción...*, p. 61).

La muerte es la amante, su canto es el espacio del amor, es uno de los cuerpos poéticos que ella ha dado a luz. La muerte es la continuidad de la vida, no ruptura. Por eso al final del texto, el yo asiste a su nacimiento y a su muerte. La relación de sinonimia entre uno y otra se establece de nuevo por la anáfora y la disposición tipográfica:

Yo asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.

El yo "asiste" es decir, hace acto de presencia tanto en su nacimiento como en su muerte. También "asiste" ayuda, especie de partera de sí misma. Se pare y se asiste en el parto. No hay participación de nadie más. Lo cual supone una negativa a asumirse como deudora en la serie de los linajes, de las genealogías. Ella es entonces hija y madre al mismo tiempo. Es asistente de la vida y de la muerte. El verbo en progresivo hace del nacer un movimiento actual y continuo en dirección a la muerte, que es poesía, que es sueño.

El espacio de la muerte es cerrado: la tumba, el sueño, la poesía y el útero. Sus paisajes son negros: "escenarios de ceniza". Este universo cerrado se abre a la historia a través de la voz (canto) y la audición que es tiempo. El río es sonido, es tiempo.

¿Qué hubo en el fondo del río? se pregunta el yo. "Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpo y florece del lado de aquí..." Esta apertura al tiempo vehiculada por el sonido del río supone una renegación de la muerte. Abrirse y florecer son actos de vida.

La muerte es ruidosa, llama, y canta toda la noche. Si no lo hiciera, la pequeña difunta "caminaría por todos los desiertos de este mundo y

aun muerta" la seguiría buscando, a ella que fue lugar del amor. Tanto una como la otra insisten en preservar su vínculo más allá incluso de la muerte. A pesar de la renegación el pacto se reitera.

En un primer momento el espacio textual se abre como un escenario donde la muerte es la protagonista principal. El yo poético forma parte del público, es espectadora o interlocutora de aquélla.

En un segundo momento, la voz poética se desplaza. De ser espectadora pasa a ser el espectáculo, ya no observa a la muerte, ahora la encarna. Se coloca en el escenario como cadáver:

Mañana me vestirán con cenizas al alba,  
me llenarán la boca de flores.

Aprenderé a dormir en la memoria de un muro,  
en la respiración de un animal que sueña (p. 105).

El cuerpo como frontera se ha desvanecido. La voz poética, pasivamente, deja que los otros la manipulen como les dé gusto y gana: la amortajan y arreglan el escenario donde ella será exhibida ante las miradas de los demás. Objeto de la pulsión escópica, expuesto para el goce de los otros. Sin embargo, en ésta, como en todas las imágenes de cadáveres que aparecen en los poemas, hay siempre algún rasgo que apunta en dirección a la vida. Lo cual indica que la apuesta por la muerte no se sostiene, en tanto que la muerte propia es impensable. Por eso el cadáver tiene una tarea de cara al porvenir: aprender. Aprender a morir. La memoria y el sueño, espacios donde pretende colocarse son en la poesía de Pizarnik espacios de vida, de creatividad, de energía libidinal. Se trata pues de cadáveres que están en una zona intermedia; no están vivos, pero tampoco muertos del todo. El yo se desdobra y desde una orilla de la vida se observa a sí mismo desplazarse a la otra.

"Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas" (p. 114). Aquí hay una puesta en abismo de la muerte. En esta relación especular el cadáver es, al mismo tiempo que es otro. En el cuadro hay una reducción del cadáver que el lector o lectora puede a su vez reproducir al infinito. Si aceptamos con Kierkegaard<sup>14</sup> que por la repetición el olvido

---

<sup>14</sup> Ver Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia*, Barcelona, Anagrama, 1995.



se convierte en una potencia positiva y la repetición es el correlato común de la impugnación, entonces tendríamos de nuevo la presencia del cadáver y contra toda evidencia, la impugnación de la muerte. Hay un mecanismo de renegación: sí está muerto, pero no. En todo caso, se trata de un cadáver teatral que se pone su sombrero de utilería y se pasea por ahí, no es un cadáver terrorífico.

El cadáver es lo que el yo tiene que descartar para vivir. Representa los límites de la condición de ser viviente. "Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo quien expulsa, "yo" es expulsado" (Kristeva, p. 10). El yo se expulsa, se autoexilia de la vida. Ofrece su cuerpo para una última cena, provoca el apetito de los otros para que se traicionen... "sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban" (p. 120). También expresa su deseo de ser enterrada "hundirme en la tierra y que la tierra se cierre sobre mí" (p. 120). El yo en tanto muerte encarnada se coloca ante su cadáver, se ubica en los límites ("la orilla") de su condición de viviente. Según Kristeva, estos límites caen para que el "yo" viva, pero el riesgo que se juega el yo es la pérdida de la vida. Poco a poco se va quedando sin nada, por lo que finalmente el cuerpo tiene que caer entero más allá del límite. Recordemos que el camino a una auténtica posición subjetiva va de afuera hacia adentro, primero la muerte está fuera, en el escenario desde donde se ofrece para ser admirada, desde lejos ensaya sus encantos, se va acercando cada vez más de acuerdo a la receptividad de la espectadora: se sienta en su sombra y termina por encarnarse en la poeta disolviendo los límites entre vida y muerte. Primero el yo actúa como cadáver, sin serlo, hasta que paso a paso se convierte realmente en ello. Al usar el disfraz de cadáver, el yo se convierte en lo que finge ser.

¿Y los demás, qué pasa con ellos? Los otros aparecen también como muertos en vida: "Ustedes están muertos" (p. 154) y lo peor es que no lo saben. Ella se coloca en una posición de superioridad con respecto a "ustedes". Ella tiene conciencia de que ellos carecen de una vida auténtica, en cambio ellos no. Las voces de ellos carecen de perfiles que los particularicen, forman parte de "coros", donde las voces indiferenciadas se mezclan. En el coro la individualidad se borra. "Ustedes" forman parte de la masa, cantan a coro y sus voces "no corroen" el silencio como la voz solitaria de la poeta. Los otros están "dormidos". Son sordos a los aullidos de la niña loba (niña lunática), son ajenos a cualquier sentimiento

de solidaridad; es por eso que se merecen el desprecio y la maldición del yo: "todas las pestes y las plagas" (p. 120).

Ponerse una cara de cadáver ("prosoyon poien") es eliminar unas fronteras (el cuerpo como límite) y alzar otras. Es separarse de los vivos, autoexiliarse. La poeta en tanto excluida se interroga por su lugar en el mundo. ¿Dónde estoy? Dentro, cuando los demás están afuera, pareciera responder la "persona" detrás de la máscara de cadáver y de exiliada. ¿Dónde estoy? A la sombra (noche) cuando los otros están expuestos a la luz del día. La voz poética se encierra dentro de "La jaula" (p. 33) y desde ahí reivindica para sí la obscuridad. "Yo no sé del sol" (p. 12) repite en distintos lugares. Esta criatura oscura, alejada de los demás es extraña, posee saberes distintos a los de los otros, es por eso que los demás cantan después de mirar al sol y ella que no sabe de la luz queda exiliada del coro de voces. Los escucha pero no participa. Ellos afuera, ella adentro; ellos a la luz, ella en las penumbras; ellos cantan, ella escucha. Ellos saben acerca del sol, ella del viento. Conoce la melodía del ángel y el sermón "caliente" del último viento. De su garganta sale el canto y el grito singular: "Sé gritar hasta el alba / cuando la muerte desnuda se posa en mi sombra". La sombra duplica su persona por un efecto de la refracción de la luz sobre el cuerpo. Este doble la acompaña como si se tratara de su gemela: una real, la otra efecto de la luz. Si los otros le cantan al sol, ella grita y llora de miedo ante la presencia de la muerte (lo oscuro). Los demás cantan a la vida, ella a la muerte. Lloro debajo de su nombre. No está "enjaulada" dentro de él, por el contrario, está fuera del nombre, alejada de él, exiliada de él.

El espacio que le preocupa en tanto asume la máscara de la excluida es, como bien señala Kristeva, un espacio "que jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente plegable, catastrófico" (Kristeva, p. 16). Pizarnik es constructora de territorios (la muerte, la locura), de lenguas (el lenguaje como morada / el lenguaje como exilio) y de obras (el poema como espacio utópico, único país habitable). "La arrojada no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos cuestionan constantemente su solidez... Pizarnik es una viajera en una noche de huido fin" (J. Kristeva).

En *Extracción de la piedra de la locura*, palimpsesto que nos remite al cuadro de Jerónimo Bosch donde se lleva a cabo una operación ante la mirada de una pareja de religiosos, la locura aparece como un agente maligno externo susceptible de ser separado del cuerpo sano. La operación que lleva a cabo el médico en el cuadro es análoga a la operación

poética. Se trata de extraer la piedra de la locura del cuerpo real para relocalizarla en el cuerpo textual. De este modo, el poema se convierte en morada del sueño, la muerte y la locura. La locura está concebida como un espacio utópico, fuente de creatividad. De ella como de una mina se extraen los elementos fundamentales. En ella radica la verdad, la poesía. El acto poético consiste en la extracción de la materia fundamental de las entrañas del ser. La locura es un privilegio: "tu solo privilegio" se dice a sí misma la voz poética. El lado oscuro de la locura también está presente,<sup>15</sup> la locura es "la luz mala", también es "el viento negro"; se opone a la claridad, a la luz iluminadora de la inteligencia. La locura es confusión y ésta se manifiesta en la pérdida del lenguaje, en ese no saber los nombres.

En tanto que el espacio de la locura es oscuro, de nada sirve tener los ojos abiertos; por eso el yo los cierra para dar lugar a una mirada más profunda. Se trata de un viaje interior, a la memoria. Lo que ve es una niña, esa que duerme en un jardín en ruinas. El desamparo que experimenta ante la imagen fascinadora de su doble es absoluto. Desea ser otra "y esa otra que eres se desea otra" en una reduplicación laberíntica de la propia imagen, máscara del horror que produce el encuentro con ella misma. Esta proliferación del yo y del deseo de contenerlo intensifica el sentimiento de falta y la imposibilidad de subsanarla. La vivencia de lo siniestro conforma una frontera peligrosa ante la cual hay que retroceder. El yo no retrocede ante esta frontera, sino que toma el camino de la elaboración a través de la palabra. A través de la palabra busca estabilizarse en lo simbólico, pero se corre el riesgo de precipitarse al goce mortífero.

El paraíso no existe, ni siquiera en el tiempo mítico de la niñez. No hay en la memoria recuerdos de alegrías que sirvan de "escudos, o de arma de defensa, o aun de ataque". Este viaje a lo profundo la lleva a una situación abismal: queda a la intemperie, no hay donde albergarse. No hay nadie a quien recurrir en busca de ayuda. El viaje da lugar "al

---

<sup>15</sup> En "Piedra fundamental" (aparece en *El infierno musical*) vuelve sobre el tema de la locura. De nuevo aparece como una entidad externa que se incrusta en el cuerpo y lo drena, barrena "los cimientos, los fundamentos, la locura es el enemigo instalado adentro del yo". Es "aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío. La locura es ruptura del lazo social. Es disolución del yo sin ningún aspecto positivo".

animoso encabritarse del animal que eres". El yo escindido se reconoce en ese animal encabritado, que es yo al mismo tiempo que es otro.

Este animal encabritado aparece disfrazado de niña. La niña es una asesina, lo cual subvierte la imagen más usual que se tiene de los niños y las niñas. Al ver su imagen en el espejo, la niña asesina se asusta ¿de su propia pulsión destructiva? Para Marta Gerez, "la dualidad de la imagen, en el doble, es producto de la duplicidad imaginaria; de un lado la ley del Padre que pacifica; del otro, falla de esa misma ley, falla que genera violencia y desafío y que concluye volcándose contra el propio sujeto".<sup>16</sup> Este impulso asesino se vuelca sobre la niña misma; como apunta Gerez, la niña pretende lastimarlos a "ellos" castigándose a sí misma. Los provoca ofreciéndose: "sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban". Se considera capaz de saciarlos. Para ellos no habrá ni hambre ni sed porque se encontraron con alguien capaz de llenarlos. Con este gesto loco destaca la incapacidad de ellos para llenarla, a ella que muere de hambre y de sed. Si aceptamos que las funciones nutricias están ligadas a la madre es a ella sobre todo a quien se dirige esta queja. No hay una demanda explícita por parte de "ellos", más bien la niña interpreta el deseo de los otros y se presta a satisfacerlo. Al ofrecerse al ritual canibalístico, ella comete una especie de suicidio; al aceptar el don sacrificial ellos a su vez se convierten en asesinos (caníbales): la transgresión ha sido consumada. Ese yo perverso que no retrocede ante el peligro, por el contrario se sumerge en él, paga su exceso con la locura. En el poema la escena del "banquete" trae como consecuencia una destitución subjetiva. El discurso imita un delirio alucinatorio. El texto se llena de imágenes caóticas y ominosas. En el poema representa artísticamente la posición del masoquismo esencial. Como bien señala Malmienne, en el masoquismo "el sujeto ya objetivado ofrece su cuerpo obscuro al goce del Otro, habitualmente en el marco de un contrato sacralizado. El cuerpo lidibinal cae, y se disuelve todo soporte fantasmático, para dejar lugar al sujeto abolido de la pulsión acéfala que se abraza a sí misma" (Malmienne, p. 20). La máxima disolución subjetiva se tematiza en las metamorfosis del yo: marioneta, princesita ciega, etc. La marioneta puede representar a una persona, pero no deja de ser un remedo, una

---

<sup>16</sup> Marta Gerez Albertín, *Las voces del superyó en la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1993.

imitación de lo humano. En este espacio su deseo queda abolido, se lo cede al otro, a ese o esa que la manipule. La que estaba a la intemperie encuentra ahora refugio en la sonrisa y la lengua del otro.

En el poema hay una alternancia del yo al tú. Este cambio de la primera a la segunda persona gramatical, le confiere al poema una estructura externa de diálogo. La apertura a la respuesta está frustrada, ya que este tú que dialoga con el yo son dos momentos diferenciados de la misma y única voz; una narra lo que ve desde una perspectiva interna, la otra funciona como testigo externo que observa y comenta: "Veo cómo te despeñas..." En todo caso los desplazamientos del yo, como indicios de la disolución subjetiva, dan lugar a un cuestionamiento de la función restitutiva y estabilizadora de la escritura en términos del riesgo de desasimiento de lo simbólico (Milmaniene): ¿Qué significa traducirse en palabras? ¿A quién se dirige esta escritura del yo? ¿Quién es su receptor(a)? ¿Por qué no decir del agujero de la existencia? ¿Y los otros? ¿Por qué no dicen algo? ¿Por qué este gran silencio? En definitiva lo que queda de esta introspección son sólo interrogantes. Sí, es cierto que el poema es el lugar de reunión, pero la reunión de las dudas y las preguntas para las cuales no hay respuesta. De todos modos, el lazo social y el pacto con las palabras se sostiene en la escritura. El gesto del yo poético de donarse a los otros es análogo al de Alejandra Pizarnik quien a través del poema se dona al lector o lectora. Este proceso de destitución subjetiva ha producido el nombre que depuró sus síntomas de sus goces, para advenir autora de su propio nombre. Hay un goce transgresor que si bien está contenido en las normas de la Ley, intenta desbordarlas. Según Malmienne:

Los grandes creadores nos procuran la posibilidad de insertarnos durante cierto tiempo en el territorio utópico del deseo realizado, lo que nos permite exorcizar nuestros goces más profundos. Entiéndase bien: se trata del goce en los símbolos y a través de ellos, lo que implica ya de hecho su metabolización a través de la maquinaria significante (p. 128 ).

Lo siniestro surge como uno de los efectos de la tematización del descentramiento del yo y del peligro de acercarse demasiado a la consumación pulsional directa. La ausencia de unidad, coherencia y puntos referencia fijos se exagera en la experiencia del desdoblamiento del yo que se desconoce en ese otro que es yo y tú al mismo tiempo. El yo desdoblado es la alteridad radical, la otra dentro de mí. La puesta en abismo del yo en las relaciones especulares donde el yo se reduplica al infinito es otra de la modalidades en que aparece la escisión subjetiva en

la poesía de Pizarnik. También están los dobles: la muñeca como doble de la niña, la sombra doble del yo, etc. Freud define lo siniestro como aquello que debiendo estar sepultado (el yo rebelde a la castración), no obstante retorna. El doble que debería estar sepultado (por la fuerza de la ley) se rebela, se escapa y regresa como mensajero de la muerte. El yo buscado en el poema no encuentra, dice Genovese, una voz única y reveladora, sino una multiplicidad de voces. El yo no encuentra tampoco una identidad estable, va adquiriendo muchas caras, muchas figuras con diferente nombre.<sup>17</sup> La segunda imagen importante de Pizarnik, tal como es presentada en su biografía es justamente esta de una persona con una identidad porosa, móvil, diseminada en distintas caras y nombres:

Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un mismo desamparo. Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un idéntico destino puntual (Piña, p. 17).

Adquirir un nombre propio, un estilo-firma, es una de las maneras de acceder a la subjetivación. De ahí la importancia que el yo le da a la cuestión del nombre. Nombrar es dar vida a lo nombrado. Es una manera de conjurar la ausencia, de limitar y contener. El yo trata de llenar el vacío con palabras y hay momentos en que se siente realizado pero a la postre el intento siempre es fallido:

"Sólo un nombre"  
alejandra Alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra

El yo está debajo, está encima, pero no logra ubicarse "ahí". En el lugar del nombre, no hay nada, El nombre la aleja del lugar en sí, que permanece vacío. Mediante dos recursos: la repetición de su nombre y la disposición gráfica del poema, Pizarnik logra abrir un espacio de separación y divorcio entre el conjunto de fonemas a-1-e-j-a-n-d-r-a y la

---

<sup>17</sup> Alicia Genovese, "La viajera en el desierto", *Feminaria*, Buenos Aires, núm. 16, mayo de 1996, Dossier Alejandra Pizarnik. Agradezco a Chonín Hornos de la Universidad de Colorado en Boulder por haberme facilitado copia del dossier.

subjetividad a la que ese significante representa. Es importante señalar que su nombre completo es Flora Alejandra. Con este nombre publica su primer libro. Como bien señala Piña, decide al entrar en la universidad hacerse llamar Alejandra. La denominación nueva en este caso se da como programa de ser, un programa elegido por ella misma que debería, al menos en principio, sustituir al que lo precedía. Coincido con Certau cuando dice que "todo nombre *propio* impone al sujeto un deber no sabido que es un querer del otro".<sup>18</sup> La dificultad de Pizarnik pareciera ser la de no reconocerse en "ese deber no sabido". Aunque jamás renuncia al patronímico "Pizarnik" que es en realidad lo que la introduce en una filiación de nacimiento, es evidente que hay en ella una voluntad de introducir una filiación de sentido—"la dormida", "la recién llegada", "la hermosa autómata", "la pequeña viajera", "la cantora nocturna", "la niña extraviada", "la muñeca siniestra"— que sustituya, aunque sólo sea en el nivel imaginario, la de nacimiento. Así a través del campo sublimatorio puede dirimir de manera creativa la relación tensa con la figura paterna. Procura hacerse un nombre como compensación sublimada a la dimisión paterna a su función. Ese nombre "propio" que no es capaz de encarnar lo reduce a una serie de nombres comunes: niña, muñeca, viajera, exiliada, extranjera, etc. El vacío del nombre originario es lo que permite el desplazamiento, este juego de identidades. Más allá de lo personal, la cuestión de la nominación es un problema de carácter universal; en tanto hay una falla en el lenguaje mismo, existe una distancia abismal entre el significante y la cosa:

las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?

Las palabras sólo bordean el vacío. No hay encuentro, ni al nivel del lenguaje ni en ninguna de las esferas de lo humano. El hueco (ausencia) indica que la falta es lo constitutivo de la experiencia humana. La nomi-

---

<sup>18</sup> Michel de Certau, *Historia y Psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 125.

nación, dice Lacan, "es la única cosa que estamos seguros hace agujero". A manera de marco de esta oración (y en virtud de lo cual se convierte en enunciado), aparecen dos preguntas. Estas parecieran abrir el enunciado a la respuesta del otro, pero en la medida en que las palabras sólo pueden designar el lugar de la falta (ausencia), esta posibilidad queda cancelada. Es la imposibilidad del diálogo lo que se subraya mediante el recurso de las preguntas retóricas. Puesto que entre las palabras y las cosas no hay cópula, lo único que se puede intercambiar es sonidos. No hay respuesta. Lo que queda es el eco de la voz propia en la respuesta que no se produce pero que está implícita en la pregunta misma. Es significativo que las preguntas estén centradas en el acto de comer y beber, puesto que estas dos acciones pueden referirse tanto al campo de la necesidad como al del deseo. El deseo está insatisfecho y lo más trágico es que ni siquiera las necesidades más básicas pueden colmarse. El lenguaje es ausencia de referente, dice Genovese, "y a la vez proyección, espejismo de ese referente. Deleuze y Guattari, al ver el movimiento de desterritorialización en la literatura de Kafka, decían: *Hablar y sobre todo escribir es ayunar*. El ayuno de Pizarnik es el de la viajera con el vaso vacío, la que vaga en el desierto, la nómada en sitios desterritorializados por el silencio y la ausencia" (p. 2).

Pizarnik es constructora de territorios, pero algunos de éstos son yermos. La muerte, lo mismo que la locura supone la desubjetivación y la ruptura del lazo social. De manera que no son alternativas de vida auténtica. La lengua es una morada precaria. El lenguaje es para Pizarnik, como bien señala Genovese, "una zona de conflicto, siempre se está a la intemperie con las palabras, nunca es un territorio construido, consolidado o cristalizado, sino arenas movedizas, espejeantes, tierras pantanosas" (Genovese p. 3). El poema también resulta ser una patria precaria para la poeta. A través del acto poético, la poeta intenta aprehender el yo, pero éste es inefable, lo que trae como consecuencia un fracaso en la medida en que el yo se escapa a la conciencia.

A pesar de todo, la poeta logra nombrar espacios secretos del ser y eso es sin duda un logro importante. "Profundamente escéptica, profundamente esperanzada, Pizarnik les ha hablado a tantas y tantos escritores jóvenes porque creía en la promesa de alguna revelación, aun entre tantas dudas". Lo anterior, dicho por Gwen Kirpatrick,<sup>19</sup> es lo que

---

<sup>19</sup> Gwen Kirpatrick, "Alejandra Pizarnik como sitio de refugio", *Feminaria*, op. cit., p. 10.



la convierte a ella, la desterritorializada en un "sitio de refugio" para sus lectoras(es).

¿Qué cara, "prosoyon poien" se construyó Pizarnik a través de la escritura de los Diarios? ¿Se trata del mismo yo? ¿Hay continuidad sin tensiones? ¿Existen discrepancias? ¿Matices, quizás? ¿Qué cuerpo es el que habla? ¿Cuáles son las implicaciones subjetivas del posicionamiento espacial del cuerpo?

Partamos de la premisa de que esto que llamamos "individualidad" es una construcción discursiva. Las llamadas escrituras del yo —autobiografías, diarios, memorias, etc.— han jugado un papel fundamental tanto en la producción como en el sostenimiento de esta idea. Se trata de una relación dinámica, ya que el acceso a la escritura de autobiografías o diarios supone también acceder a la identidad que surge de ese proceso escritural. La existencia de esta modalidad textual a su vez produce y mantiene la idea de que existe una individualidad que puede ser explorada y comprendida en sus motivaciones más profundas. El contrato narrativo de este tipo de narración se sustenta en la promesa válida tanto para la escritora (o escritor) como para las lectoras (o lectores) de que existe un sujeto verdadero que emergerá del texto. La tarea autobiográfica es la construcción de un yo. Si bien el diario tiene sus particularidades que lo distinguen de la autobiografía, lo anterior es válido para ambos. Esto es muy claro en los Diarios (1960-1968) de Alejandra Pizarnik.<sup>20</sup> Ella escribe para afirmar una continuidad de su ser: "Todo lo que digo y hago es para afirmar una continuidad de mi ser..." (1 de marzo, 1961); "Si pudiera tomar nota de mí todos los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo..." (8 de marzo, 1961). Ya de entrada hay una diferencia importante entre el yo poético que tematiza la escisión subjetiva y la convierte en productividad textual y este yo que por el contrario no busca explorar las fronteras de su yo ni su alteridad. La escisión subjetiva hace que emerja lo siniestro en la poesía; en tanto el yo se experimenta en su falta de autonomía, hay momentos en que el yo no retrocede ante el horror de enfrentar a su doble y surgen situaciones de goce. En el Diario la escisión se rebela como fuente de angustia. Esa angustia frena al yo que no quie-

---

<sup>20</sup> Aparecen en *Semblanza*; no se trata de todos los diarios, sino de entradas seleccionadas por Anna Becció y Olga Orozco.

re estar exiliado de su subjetividad. La escritura entonces se convierte en un gesto de salud. A través de la escritura busca dar coherencia y consistencia a su yo a sabiendas de que se aboca a una tarea imposible. Imposible y sin embargo necesaria. Muchas veces se siente condenada al trabajo de escritura y, sin embargo, para ella la escritura de un diario podría —en palabras de Gabriela de Cicco— facilitar el camino hacia la libertad, el camino hacia el autoconocimiento, y a la vez poder hablar de la experiencia de lo poético, que en definitiva es el camino en sí mismo.<sup>21</sup> Hablar, cantar y escribir son actos semejantes, todos están en relación con la palabra. Hay una búsqueda de "la palabra que sana". Reitera una y otra vez la confianza en que la escritura es una forma de acceder al yo, es un acto subjetivante: "Esta creencia mía de que escribiendo veré una señal, algo con qué seguir" (25 de julio, 1962). El 3 de enero de 1961 hay una entrada algo enigmática: "Escríbame, dijo, escríbame de usted. Escríbele hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte". ¿Se trata de la transcripción de un sueño?, ¿un diálogo real?, ¿quién habla aquí? Escribir también puede ser un mandato que se impone desde afuera. Aquí la escritura se presenta como ambigua: por un lado está la dimensión terapéutica, por el otro la mortífera. Para Levinas la identidad "no es una relación inofensiva consigo mismo, sino un estar encadenado a sí mismo".<sup>22</sup>

Este "encadenamiento a sí mismo" se aprecia en la afirmación del yo a partir de lo negativo, "Yo ya no soy yo... busquen..." el yo se desconoce en su alteridad y solamente puede reconocerse en "mi sed de siempre". Se pregunta a sí misma qué necesidad tiene de guardar sus diarios, a los que califica de aburridos, y se responde que lo hace "Por el sufrimiento de comprobar mi fidelidad a los mismos sufrimientos" (13 de junio de 1968). Imposible hablar de unidad, pero en el sufrimiento (¿el síntoma?) reconoce puntos de referencia fijos, además de la constancia (fidelidad), de manera que encadenándose a sí misma logra marcar unas señas de identidad. En este sentido, es interesante notar que hay muchas entradas de los Diarios donde Pizarnik narra una misma escena que se repite: ella frente a un espejo contemplando su cuerpo desnudo o semi desnudo como si buscara alcanzar lo invisible de lo visible. Esta mujer que se observa a sí misma pareciera estar en un estado de alerta permanente "a

<sup>21</sup> Gabriela de Cicco, "Alejandra Revisited", *Feminaria*, op. cit.

<sup>22</sup> Emmanuel Levinas, *El Tiempo y el Otro*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 93.

fin de asegurarse que la imagen está bien ajustada respecto de su ser en relación con los otros y, en definitiva, a fin de defender su identidad".<sup>23</sup>

No hay lugar para el juego con la división con respecto a sí misma ni tampoco con la locura. La primera produce angustia y lo que el yo busca es más bien afirmarse en una unidad aunque la consiga en y a través de la escritura nada más; a la segunda la teme. Si en la poesía reivindica la locura como privilegio, no así en su Diario. La locura aparece como una amenaza que se puede conjurar, nombrarla es mantenerla a raya. La persona que escribe el diario es alguien que sufre pesadillas continuamente y que vive aterrorizada: "Cuando entré en mi cuarto tuve miedo ... tengo miedo..." (31/12/ 1960); "Aquella mañana tuve miedo..." (2/1/1961); "Más miedo que antes..." (18/3/1961); "Miedo de caer dentro de mí ¿La locura?" (13/ 5/1965). La locura está presente lo mismo que la muerte, pero se abordan de manera diferente, la posición del yo ante ellas no es igual. Entra a psicoanálisis de nuevo en el 1965; en la entrada donde habla de su regreso al análisis deja constancia de su "imposibilidad de fraguar símbolos. De allí la imposibilidad de escribir obras de ficción" (29/5/1965). La locura entonces en la vida real no resulta una mina de donde se puede extraer ninguna riqueza, sino todo lo contrario.

En los Diarios la muerte aparece sobre todo como una pregunta: ¿Por qué no me suicido?, es también como un temor aunque en algunas entradas se retoman imágenes y cierto tono que permitirían hablar de cierta continuidad entre el yo poético y el autobiográfico:

(...) ¿Cuánto viviré aún? Leo con urgencia, miro y es vertiginoso. Hay alguien presto a asesinarme. 3 de febrero (1961).

Me queda poco tiempo de vivir. (...) Todo me rechaza. No creo estar viva ni deseo suicidarme. Hace poco tiempo que la muerte está en mí. Me horroriza. Martes 21 (1964).

Pero lo peor es mi temor tan activo a la enfermedad y a la muerte. O a la locura. 13 de mayo (1964).

Vértigos. Sensaciones de muerte inminente. 9 de agosto (1962).

De nuevo puede apreciarse un horror a la muerte que ese yo encarna (yo soy muerte, la muerte está en mí); no hay separación entre el adentro y el afuera. Este horror (y fascinación ante la muerte) se proyecta hacia

---

<sup>23</sup> François Dolto y Juan David Nasio, *El nulo del espejo: El trabajo psicoterapéutico*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 57.

afuera y aparecen todas las fantasías de que puede ser asesinada, esa voluntad asesina que está afuera eventualmente es aspirada. Como en las cajas chinas una está dentro de la otra. El asesino potencial ubicado como amenaza externa se convierte en el yo que pasa a ser la víctima y la victimaria:

Me despierto, tengo miedo. (...) Me desperté y he visto. Manos en mi garganta. Qué idiota soy. 2 de enero (1961).

Hay alguien presto a asesinarme. 3 de febrero (1961).

Al menos me estoy matando. Y ese sueño con la asesina y la víctima. Yo era las dos. 15 de noviembre (1964).

Me asfixio yo sola. 27 de abril (1965).

La asfixiada ama la ausencia de aire. 18 de diciembre (1960).

Pizarnik construye todo un campo semántico alrededor de la asfixia, abundan en su poesía las imágenes respiratorias. A propósito de este tema, Francois Dolto aporta ideas muy interesantes que pudieran ser esclarecedoras para entender las implicaciones subjetivas de representar el cuerpo desde esta dificultad para respirar. Según Dolto, la imagen del cuerpo más arcaica es la respiratoria: "Porque [...] es un verdadero cordón umbilical que hace las veces de comunicación oxigenante [...] es la más arcaica porque el aire que respiramos es la placenta común a todos [...] La imagen respiratoria es la imagen del cuerpo mas profunda y es una de las expresiones más puras de las pulsiones de muerte" (Dolto, p. 30). En la biografía aparece esta dificultad respiratoria en la forma de síntomas. Pizarnik padecía de asma; también era tartamuda, aunque según Piña, con la ayuda de su primer analista, León Ostropov, logró dominar este último defecto. En la medida en que las imágenes respiratorias son negativas, ya apuntan a la dificultad de oxigenarse; una pudiera interpretarlas como una dificultad en relación a la madre. En la poesía al menos es claro que es ella la que impide que entre el oxígeno entre las dos. ¿Demasiada cercanía? La narradora de la biografía marca como una de las particularidades del personaje Pizarnik, su incapacidad para la vida práctica, su dependencia y sus relaciones construidas a partir del modelo de la relación madre-hija. Olga Orozco aparece allí como "madre literaria". En el Diario, Pizarnik alude a su temor a envejecer y el deseo de conservar su aspecto infantil: "Renunciar a encontrar una madre. La idea ya no me parece tan imposible" (30/ 4/1966). Mientras que la biografía la ubica como una "niña", lo cual en cierta forma implica perpetuarse en posición de hija, ella se representa en la poesía como huérfana. Hay

una discrepancia entre el yo-estilo que se asume como huérfana y el yo biográfico que por el contrario pareciera haber tenido demasiada madre. Le corresponde al lector o lectora determinar quién es Pizarnik en cada momento. Alejandra Pizarnik se desliza de un lugar al otro, pero crea al mismo tiempo uno nuevo que sería el propio. Esta deriva crea el movimiento de producción del nombre propio. Este nombre se acompaña de predicados o adjetivos: la hija del insomnio, la niña extraviada, etc., que funcionan como metonimias del nombre Alejandra Pizarnik. El nombre se convierte en un campo de juegos. En los Diarios, el "nombramiento" como becaria de la Guggenheim le permite afirmar su autonomía frente a la madre (ésta es una de las pocas entradas donde la nombra). Se reconoce en el lugar de poeta y es reconocida por los otros, no está debajo, no está exiliada. Su oficio, su obra poética, es su carnet de identidad.

La dispersión de la subjetividad encuentra su estabilización en la escritura, tanto la poética como la del Diario, pero sólo por un tiempo. A partir de cierto momento, Pizarnik ya no se conforma con la compensación sublimatoria. En los Diarios hay entradas que apuntan a la desestabilización: "...me gustaría como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible... mis lecturas deberían orientarse hacia eso torcido acerca de lo cual quiero escribir..." (18/8/1968). Esa "necesidad de vida compulsiva" (15 de agosto de 1968) la alejará cada vez más de la escritura. El hacer reemplaza al decir, ya no escribe sobre "eso torcido"; lo actúa. Esa última versión del personaje no aparece en la poesía, aunque su final fuera predecible; los Diarios que se han publicado llegan a 1968, por lo que tampoco se puede reconstruir a partir de ellos esta etapa final, de manera que la última versión del personaje emerge de la biografía. No es casual que sobre todo en los últimos dos capítulos, la narradora subraye el carácter infantil del personaje. Pareciera incluso que estuviera operando un mecanismo de renegación del tipo sí pero... no. La narradora alude a la intensa actividad creadora y a la vida social de la poeta a su regreso a Buenos Aires después de haber vivido cuatro años en París (1968 al 1972) y menciona como rasgo particularizador su enorme capacidad histriónica que le permite: "adoptar diversos rostros y personajes que la convierten en una presencia llamativa y peculiar, además de otra más secreta que, en los *téte á téte* con los amigos entrañables, parece despojarse de todas las máscaras —la niña ingenua y perversa, la muchacha divertida y de salidas insólitas, la pequeña Nadja que asombrada y con una flor en la mano atraviesa los lugares envuelta en un aire de sueño— y dar paso a la criatura atormentada que cada vez con más fuerza siente el llamado de

la muerte y la convoca desde sus textos perturbadores y personalísimos" (Piña, p. 151). Aun cuando reconoce en el amplio arsenal de disfraces el de "niña" ingenua, no logra escapar a su efecto seductor. Al parecer, todos han sido seducidos por esa máscara. Durante el periodo que va de 1968 a 1972, Pizarnik ya es una poeta consagrada. Ha sido premiada. Ha sido becada por la Fullbright y la Guggenheim. Tiene un vida sexual activa (hay un periodo de bisexualidad, se va definiendo hacia el lesbianismo), hay un intento de suicidio, adicción a psicotrópicos, un periodo de internación en un hospital psiquiátrico; y sin embargo y a pesar de que es evidente que se trata de una mujer hecha y derecha, la narradora insiste en referirse a ella como: "niña mágica y dolorida atrapada en visiones de la infancia desgarrada", "la niñita desamparada", "pequeña mendiga" (p. 158) "se envolvía en los velos del enigma que sabía e *ingenuamente...*" (p. 159); jugaba con la presencia de la muerte, Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik "eran como dos niñitas perversas trenzadas en un juego constante de risas y crueldad..." (p. 163); se refiere a Olga Orozco como su amiga-madre. A esta última la presume ante otro amigo a quien se la escamotea "como el niño (¿por qué no la niña?) que habla de sus tesoros personales ante los amigos pero..."(p. 170); "la infancia prolongada a la que Alejandra se apega [...] puede entenderse, hasta un cierto momento [...] como una opción aprendida o elegida *sin verdadera conciencia de sus riesgos extremos*" (p. 175). El día de la muerte de su padre, durante la ceremonia religiosa, y según la versión de la narradora, Pizarnik actuaba como "un niño curioso" (p. 184). La muerte del padre la pone en la difícil situación de "asumir la propia adultez que dicha muerte revestía" (p. 185). Cuando se muda a su primer departamento que va a compartir con la mujer a la que ama y con quien sostuvo una relación que duró dos años, ésta la ayuda a "trasladar su reino literario e infantil ... donde rehizo la escenografía en la cual, como en una casa de muñecas..." (p. 188). Hay varias escenas narradas por testigos y transcritas por la biógrafa donde aparece Alejandra en su pose de niña y a sus amigos condescendiendo a jugar a que le creen el cuento:

Porque a Alejandra le encantaba recibir, sólo que, tanto como era ajena —por propia voluntad y por ignorancia infantil— a los rituales adultos, también su forma de recibir algo de los tés del sombrero loco de Alicia... (p. 189).

En otra ocasión en que invitó unos amigos a cenar tuvo que buscar asistencia vía telefónica, instrucciones para hervir unos raviolos. Su amigo le explicó que tenía que poner una olla con agua al fuego hasta

que el agua hirviera. Comienza a hervir el agua y vuelve a llamarlo para: "anunciarle que ya flotan. ¿Ahora qué tengo que hacer? Pínchalos con un tenedor para ver si la masa está cocida. Pero no —respondió horrorizada— si parecen pancitas de bebé, ¡cómo los voy a pinchar?" (p. 190). Una no puede menos que preguntarse qué enmascara la narradora con esa imagen de "la niña". Es cierto que es un velo que Pizarnik interpuso entre ella y la realidad, pero aquí corre por cuenta de la voz narrativa. No pareciera haber ninguna distancia crítica entre narradora y personaje, a pesar de que la primera ha demostrado que la segunda es una mujer desde un punto de vista cronológico (y añadiría que por la intensidad y variedad de su experiencia de vida). Sospecho que tras la imagen de la inocencia infantil se esconde la sexualidad transgresora y la locura. A los treinta y cuatro años, tras su primer intento de suicidio y durante un periodo de internación en un hospital psiquiátrico, "parecía una niña abandonada en un país extranjero" (p. 219). Escribe *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* entre 1970-71 y Piña pregunta a propósito de este texto "¿Y qué dicen los textos de la Bucanera? Dicen sexo, sexo omnipresente y obsesivamente nombrado" (p. 227). Pero después de todo lo dice una niña inocente "sin verdadera conciencia", pareciera decir la narradora. ¡Perdónenla lectoras. ¡No sabía lo que hacía!

El mismo mecanismo de renegación parece operar cuando asume la complejidad del personaje y la imposibilidad de reducirlo a una de sus facetas, y acto seguido, cuando se topa con una Pizarnik que no puede o no quiere encarar, la niega. De acuerdo a algunos de los informantes, Pizarnik fue, entre otras cosas, una snob y "oportunista". Piña acompaña estos testimonios con una reflexión acerca de la envidia, la maledicencia y el chisme. Con esto, aunque deja constancia de esa Pizarnik, al mismo tiempo neutraliza el efecto de estas opiniones explicando las dificultades de los (las) poetas y la necesidad que tienen de fungir como agentes literarios y "hacerse cargo de las propias *public relations*" (p. 152). Estas acusaciones de snobismo no han sido emitidas "por quienes la comprendieron y la quisieron, sino entre otros integrantes del mundo cultural" (p. 152). Estos otros ¿quiénes son, los que no la quisieron?, ¿los malos de la película? ¿Por qué no pensar que un personaje tan complejo, de tantas facetas, se pudo haber sido *snob* en algunos momentos, quizás con alguna gente? ¿Qué necesidad hay de expurgar la historia para que sirva a los intereses hagiográficos? Cuando Piña dice que "en tales juicios parciales, se suman la envidia y la incompreensión; también un deseo irracional y unilateral por hacerla encajar en un molde ideal" (p. 157) pienso que

debería "aplicarse el cuento". ¿Acaso al negar esta faceta no está también ella buscando hacerla encajar en el molde que le ha preparado? Aquí Pizarnik corre el riesgo de convertirse en Santa Aleja, niña y mártir. El sujeto de la biografía ha sido claramente desplazado, en su lugar lo que aparece es el oído (otos) que se niega a oír. Ni el cuerpo como texto ni el cuerpo textual comprendido en la firma "Pizarnik", tienen control sobre las interpretaciones que sobre ella se hagan, pero Piña en tanto narradora sí lo tiene y lo ejerce para negar en parte la pluralidad a pesar de que por otro lado la afirma.

A través de su Diario (y de su poesía autobiográfica) Pizarnik materializa la voz y el rostro por medio del lenguaje. Como afirma ella misma, escribe para transmitirse y transmutarse. En ese proceso de transmisión produce la transmutación. El yo no es el punto de partida, sino lo que resulta de esta relación dinámica. Aquí aparecen dos sujetos: una la que se transmite, quien ocupa el lugar de lo informe; la otra de la transmutación ocupa el lugar de la máscara que desfigura. Piña en su función biográfica estaría llamada a desmontar este mecanismo de creación y sustitución de máscaras, pero seducida por ellas es incapaz de hacerlo. Más que desmontar, se aboca a la tarea de perpetuar el enmascaramiento y alzar nuevos velos para esconder más aún este cuerpo.