



HAL
open science

La inviabilidad de lo racional en Alejandra Pizarnik

Sonia Fernández Hoyos Fernández Hoyos

► **To cite this version:**

Sonia Fernández Hoyos Fernández Hoyos. La inviabilidad de lo racional en Alejandra Pizarnik. Revista Letral: Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura, 2012, Monográfico Alejandra Pizarnik, 8, pp.84 - 98. 10.30827/rl.v0i8.3686 . hal-03526588

HAL Id: hal-03526588

<https://hal.science/hal-03526588>

Submitted on 14 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La inviabilidad de lo racional en Alejandra Pizarnik

Sonia Fernández Hoyos (Université de Lorraine)

Mujer, escritora, judía, excesos sexuales, locura, muerte por suicidio: estos son los elementos básicos de la “leyenda-mito” de Pizarnik. Una construcción legendaria de la poeta argentina (1936-1972) que arranca casi simultáneamente con su desaparición, un ‘reclamo’ que impulsa la lectura deturpada, arquetípica, tópica que acaba imponiéndose en la ‘realidad’ biográfica y sobre el sentido de los textos relativamente extensos que publicó como poeta o prosista¹.

Esa lectura arquetípica a la que aludíamos podría comenzar por la idea de genio, la poeta como genio o héroe de su propia vida que tiene la posibilidad de ‘crear’ belleza desde una inteligencia poco común, esto es, el tópico del poeta como *alter deus* y, por tanto, situado fuera de contextos, adelantado, visionario..., elementos que en Pizarnik se asocian a lo irracional, a la intuición, a la locura o, si se quiere, con ese didactismo fácil y difuso del surrealismo argentino de los años cincuenta del pasado siglo que se entrelaza con la rebeldía, con rupturas o experimentalismos *naïf* y más o menos vanguardistas. De esta forma, se va conformando una imagen de ‘artista’ en el margen, reacia a las normas y condenada al ‘desamparo’, esto es, a la marginación o la incomprensión.

Este imaginario se impone en el contraste de “leyenda frente a realidad”, a pesar de los esfuerzos de algunos acercamientos críticos o biográficos². Se impone así una lectura ‘devota’ que se asocia a la enfermedad,

¹ La producción poética se inicia con un texto adolescente *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969), *El infierno musical* (1971), *La condesa sangrienta* (1971), *Los pequeños cantos* (1971), *El deseo de la palabra* (1975), *Textos de Sombra* [personaje o voz-otra] y *últimos poemas* (1982), *Zona prohibida* (1982, poemas, muchos de ellos borradores de piezas publicadas en *Árbol de Diana*, y dibujos). En España, apareció en 1992 la antología *La extracción de la piedra de la locura y otros poemas*. Madrid: Visor, 1992 y 2007^{2a} y, posteriormente, *Poesía completa*. Ed. Becciu, Ana. Barcelona: Lumen, 2001 junto con otra antología *Elegías a mi mal. Antología*. Ed. Palomo García, Carmen. Sevilla: Aricel, 2011. Se completa con la edición de *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002 y los *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003 y la del texto en prosa con ilustraciones de Santiago Caruso *La condesa sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2012.

² Véase (Venti 2008a: 80). Cristina Piña recoge en su biografía los cinco nombres: Flora, Alejandra... como elementos del “desamparo” y cómo vivía en “pequeña princesa y lejana mendiga”, como puede leerse en (Piña 1992: 12 y 17-19. (Mujeres Argentinas));

a una cierta marginación, a veces, olvido, incompreensión... las características que borran la diferencia entre el yo poético del yo biográfico, como si el entronque con el surrealismo convirtiera la vida en acto poético y en fusión ser-hacer para anular las contradicciones entre experiencia cotidiana, empírica y las aspiraciones de escritura propia¹. No puede pretenderse que haya sido una escritora olvidada, incomprendida, desconocida, etc. Optó por la muerte y el *pathos* no es consecuencia directa de lo literario, la legitimación de la escritura no reside en esa muerte (¿premonitoria?) o a *posteriori*, al contrario, se fija y controla en el propio proceso de la enunciación.

Ese proceso introduce, desde el inicio o el libro de 1955 *La tierra más ajena*, un intento de lenguaje alternativo y, junto con él, una visión-mirada modificada y en relación con un grupo de fenómenos para los que la tradición del discurso poético ofrecía expresiones o clisés que ahora devienen estériles y el poema inicial, “Días contra el sueño”, se instala en la negatividad del *no* que cierra: “No querer traer sin caos/portátiles vocablos”. La posibilidad de reformular el discurso poético no supone pura fraseología, trata de instalarse en lo que L. Wittgenstein llamaba poner fin a la “palabrería sobre ética”². De aquí también ese primer intento de *ars poetica* en “Poema a mi papel”, que lee:

leyendo propios poemas
penas impresas trascendencias cotidianas
sonrisa orgullosa equívoco perdonado
es mío es mío es mío!
leyendo letra cursiva
latir interior alegre
sentir que la dicha se coagula

también Aira (Aira 2001) pretende desligar a la escritora de la leyenda, aunque propone la “estela del surrealismo” (Aira, 11), es decir, la culminación de una tradición y el cierre de un mundo. Más exótico es el término “neobarrosa” que aplica N. Perlongher en *Prosa plebeya*, con el que intenta destruir presupuestos formales de la cultura masculina racionalista y sostiene una feminización de la escritura en la línea argumental de Nelly Richard (Richard, 35). Aunque los textos críticos más solventes puedan ejemplificarse con los dos trabajos de Carolina Depetris: (Depetris 2002 y Depetris 2004). También el de Patricia Venti (Venti 2008b).

¹ Lo insinúa Cristina Piña (Piña 1999: 21).

² Véase ahora Wittgenstein 2007. Por lo demás y para nuestras notas de lectura carece de sentido esa especie de división en dos etapas en torno a 1962 con el *Árbol de Diana* como final de la primera que destacaría por el silencio, lo escueto del verso o el dolor existencial; mientras que la segunda, desde *Los trabajos y las noches* (1965) a los *Diarios* y el libro póstumo *Textos y sombras*, se caracterizaría por la experimentación con poemas en prosa, fragmentos, caos, repetición o confusión con los poetas malditos. Así, en el trabajo de Marta López Luaces: “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik” (López 2002).

o bien o mal o bien
extrañeza de sentirse innatos
cáliz armonioso y autónomo
límite en dedo gordo de pie cansado y
pelo lavado en rizada cabeza
no importa:
es mío es mío es mío!!

Al margen del uso experimentalista, del vanguardismo expresivo de mayúsculas, signos de puntuación, etc., Pizarnik se instala en logros cognoscitivos, en perfiles que se despliegan desde lo conocido a lo 'nuevo', a lo innovador que se explicita en lo 'ajeno' que ya adelantaba el título del libro en contradicción con la apropiación del 'mío'. La vida, así, aparece como una dinámica de integración en el espacio literario, de ficción, un éxodo que confronta el interior con el entorno y el poema "Yo soy..." explicita:

mis alas?
dos pétalos podridos

mi razón?
copitas de vino agrio

mi vida?
vacío bien pensado

mi cuerpo?
un tajo en la silla

mi vaivén?
un gong infantil

mi rostro?
un cero disimulado

mis ojos?
ah! trozos de infinito

El irracionalismo de los versos se condensan en esta *conditio humana* desde rasgos *suprarrealistas*, con referencias plurales y complejas, también el extrañamiento que se deriva de la escritura se concreta en el poema en prosa "Dédalus Joyce y puerto adelante" en el que se lee: "Sí. Sola.

Siempre sola. Lenta, muy lentamente. Y el aire estará enrarecido, será un aire cosmopolita y el suelo lleno de papeles de cigarrillos que alguna vez existieron, blancos y hermosos”. Todavía en este libro la conceptualización del *tú* aparece en “Irme en un barco negro”: “mi pluma retarda el Tú anhelante”, como una muestra de explicitación de un lenguaje, digamos, interior, antropotécnico que se complementa con la nueva reelaboración del *tú* y el deseo en “Cielo o lejanía”, pero también con el olvido en el poema “Más allá del olvido”. El espacio estético se conforma en la reorientación de una existencia imaginada, en la experiencia de una enunciación fragmentaria que se ‘dice’, tal como quería Paul Celan: *La poésie ne s'impose plus, elle s'expose* (ahora en Celan 1999), es decir, el espacio de ‘simulación’ estética es donde se ‘juega’ el logro y el fracaso de la propia escritura, al margen del lector, de lo antiguo o lo nuevo.

Al año siguiente, ese libro que se había abierto con una cita del poeta-adolescente A. Rimbaud, se continúa con el titulado *La última inocencia* en el que se encuentra la primera elaboración completa del yo en el poema titulado “La enamorada”:

esta lúgubre manía de vivir
esta recóndita humorada de vivir
te arrastra alejandra no lo niegues.

[...]

te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada, ¿adónde vas?
desesperada ¡nada más!
el tiempo tiene miedo
el miedo tiene tiempo
el miedo

pasea por mi sangre
arranca mis mejores frutos
devasta mi lastimosa muralla

destrucción de destrucciones
sólo destrucción

y miedo
mucho miedo

El *pathos* enuncia la construcción del “dejar-se-decir-algo”, reclamar la mirada sobre el propio espacio-lenguaje, con la esperanza de escapar de la arbitrariedad en el nominalismo inicial como predicción y seguridad del miedo. Años más tarde escribiría en su diario: “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 esta no existe: es literatura” (Pizarnik 1992a: 253. Anotación o entrada del 15 de abril de 1961). La inseguridad-seguridad de la identidad se sostiene en lo ficticio, en ese discurso, decimonónico o no, de poetas o escritores como Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Nerval, Rimbaud, Novalis, Hölderlin, Artaud (escribió un “Prólogo” para, Artaud 1971), etc. Esta especie de lecto-escritura ética se sostiene en la autoridad de las ‘formas’, como ocurre en los poemas “Canto” (de nuevo sobre el miedo), “Cenizas” (como olvido y nada), “Noche” (reelaboración de Nerval), el texto que justifica el título del libro, “La última inocencia, siempre” (en el que aparece la figura de repetición anafórica y ese “¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!” como grito de lo imposible) o “Sólo un nombre” que en su brevedad condensa el recurso absoluto del límite:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

En el siguiente libro, *Las aventuras perdidas* (1958, se inicia con una cita de Trakl), se vuelve a insistir en el resorte de una lengua, en la estética de la disciplina como en “La jaula” con los versos “Yo lloro debajo de mi nombre” y “Yo me visto de cenizas” en el que la distinción de lo perfecto e imperfecto se rinde a la *virtù* de lo estético. Y tres elementos conformadores: la autoelección de la escritura poética, la situación ontológica-social que se observa desde la propia mirada con el impulso de la libertad y la autoafirmación como consecuencia y determinante en esa ficción constructiva. Como ocurre en los poemas titulados “Exilio” (“Esta manía de saberme ángel,/sin edad,/sin muerte en que vivirme,/sin piedad por mi nombre/ni por mis huesos que lloran vagando”); “Cenizas” (“Hemos dicho palabras,/palabras para despertar muertos,/palabras para hacer un fuego,/palabras donde poder sentarnos/y sonreír”); “La noche” (“Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte./Tal vez la noche es nada/y las conjeturas sobre ella nada/y los seres que la viven nada”); “El miedo” (que concluye: “Sí. En el eco de mis muertes/aún hay miedo”); “Peregrinaje” (“He llamado, he llamado./He llamado, hacia nunca”) y “El despertar” con estos versos ‘iluminadores’:

Es el desastre
Es la hora del vacío no vacío
Es el instante de poner cerrojo a los labios
oír a los condenados gritar
contemplar a cada uno de mis nombres
ahorcados en la nada

Versos en los que se es consciente de que sólo se puede escribir del fragmento inseguro, difuso de la realidad, de una forma de ‘comprensión’ que se agota en el propio decir del sujeto que enuncia.

Árbol de Diana (1962) es el libro con introducción de Octavio Paz (una de sus definiciones: “cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de la realidad”), esto es, el ‘re-conocimiento’ de los otros y del yo como principio ‘inseguro’ para la estabilidad de una escritura que se ejercita como acto de reflexión y construcción del propio yo evanescente, la idea de que el ser-yo y la producción discursiva se hacen tangibles en la mismidad. Pizarnik parece haberse apropiado de la ‘seguridad’ de los mecanismos verbales para ‘girar’ sobre sí misma, pensar por sí misma y asumir formas de vida que consoliden la ‘autoconservación’ como en el poema que se designa con 6:

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

La ‘máquina’ de la escritura puede volver a caer en la negatividad, el vacío o la nada, pero funciona, esto es, consolida un proceso ‘seguro’ que hemos denominado de autoconservación y autofuncionamiento en la que el yo se involucra de forma inevitable en la experiencia de lo ficticio. El espacio del yo experimenta así consigo mismo, sin límites al romper lazos e interrelaciones como en 14:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

El ‘juego’ de la experimentación entra en otro nivel de complejidad en el que la afirmación del lugar o del poema se experimenta hasta en su desintegración y la poeta alcanza la libertad de ponerse a prueba hasta en los límites de la destrucción ¿mística?, ¿ascética?, aunque la codificación del lenguaje no tiene que ver con lo teológico, sino con una cultura de la ‘vivencia’ que equivaldría a una auto-intensificación: Pizarnik escribe como si quisiera convencerse de que el mundo, lo ‘exterior’ es todo eso con lo que se puede experimentar hasta su desintegración o integración en lo ficticio, valga la paradoja. Y esta dimensión experimental se acompaña de una voluntad de conseguir una libertad en los límites de la enunciación como en 27: “un golpe del alba en las flores/me abandona ebria de nada y de luz lila/ebria de inmovilidad y de certeza”. Y todavía en 33 se lee:

alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va

La perspectiva del código no teológico se muestra en la experiencia de un lenguaje como ‘vivencia’, una fórmula que se aprehende como autoconservación, auto-experimentación y auto-intensificación: “silencio/yo me uno al silencio/yo me he unido al silencio/y me dejo hacer/me dejo beber/me dejo decir”.

Esa auto-intensificación adquiere una dimensión de pensamiento en el que la razón desvaría, así en el libro de 1965 titulado *Los trabajos y las noches* en el que el primer texto justifica: “Tú eliges el lugar de la herida/ en donde hablamos nuestro silencio./Tú haces de mi vida/esta ceremonia demasiado pura”. El hábito de la experimentación exige una tendencia hacia la intensificación hasta superar los límites del yo, incluso de la angustia y el miedo. En el poema que da título a este libro puede leerse:

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente

En el proceso de enunciación, la vieja ‘carga’ de lo natural ya no tiene sentido, excepto la melancolía de lo “inocente”, quizá el centralismo inte-

terior que prescinde de lo cotidiano, de lo empírico que rodea al yo. El poema titulado “En un lugar para huirse” el irracionalismo se adueña del texto:

Espacio. Gran espera.
Nadie viene. Esta sombra.

Darle lo que todos:
significaciones sombrías,
no asombradas.

Espacio. Silencio ardiente.
¿Qué se dan entre sí las sombras?

El espacio mítico y analítico se descompone y construye a partir de reflexiones formuladas en principios más o menos inmutables, como experimentación vitalista y total, herencia de convicciones incómodas, sustentadas en “Fronteras inútiles”:

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

no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no
sí
no

un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión

El asidero de lo contradictorio, de lo antitético irrumpe como experimentación vital total, aunque el análisis de la incomodidad fundamente y se instale en la renovación de lo “ausente”. Intentar vivir en un horizonte de silencios y vacíos requiere ámbitos de resistencia, como en “Silencios”: “La muerte siempre al lado./Escucho su decir./Sólo me oigo”; sólo, pues, queda el ‘eco’, no hay tradición que salve, no hay mitología que explique y acomode el yo.

El proceso discursivo, al margen de la herencia, de la tradición, de lo mitológico genera la intensificación de variantes, como en “La verdad de esta vieja pared”:

que es frío es verde que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
hilos vibran tiemblan
hilos
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere

Los recursos expresivos, tan parcos, en otras ocasiones, se despliegan en la eficacia de la aliteración nasal del último verso para intensificar la ‘carga’ de la existencia o, mejor, ese no pasar nada de la mirada en el sujeto que se conforma en la radicalidad de la propia expresión. De aquí, “Desmemoria”:

Aunque la voz (su olvido
volcándome náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado

recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido.

Y en antítesis, más adelante, “Memoria”:

Arpa de silencio
en donde anida el miedo.
Gemido lunar de las cosas
significando ausencia.

un ataúd para la hora,
Espacio de color cerrado.
Alguien golpea y arma
otro ataúd para la luz.

En el despliegue del yo vitalista, existencial, expresionista, automatizado, nihilizado, se configura un ámbito de lo íntimo que expulsa hacia lo exterior el código, la codificación clásica que dota de sentido a la expresión de ese sujeto en su propia fragmentación y descomposición.

En el proceso ‘interior’ de experimentación se pone de manifiesto una especie de ‘punto cero’, es decir, en el momento en que Pizarnik mira y

produce lo interior, el yo-sujeto deviene vacío. De aquí, lo significativo del siguiente libro, *Extracción de la piedra de locura* (1968, que dedica *A mi madre*), cuyo primer poema en prosa, fechado en 1966 y consignado como I (llega a utilizar la numeración romana en cuatro ocasiones), titula “Cantora nocturna” y lee:

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.

Ahora, el poema no es un elemento ‘compacto’, pleno, sino más bien una especie de espacio hueco y existencial en el que puede volcarse experiencias del exterior, como si la reflexión sobre el yo se encontrara con la contingencia más allá del vacío, con la imagen de un mundo, de un compromiso en el que sólo predomina la atención del ‘canto’. En esta reelaboración, destacan los “Fragmentos para dominar el silencio” y en el II encontramos:

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guardan, yo hablo.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo canto florecer mi silencio gris.

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras aunque regresarían para sollozar entre flores.

En el fragmento, el interior realiza experimentos consigo mismo para descubrirse como nada existente, una especie de superficie indiferente a todo, incluidas esas “flores” ficticias, el punto decisivo radica en esa codificación vacía que no muestra nada en la que el yo frente al yo no es figurativo, tan sólo una superficie sin texto, toda experimentación es ‘forma’.

En el libro, volvemos a encontrar una poética en el texto titulado “El sol, el poema”: “Barcos sobre el agua natal./Agua negra, animal de olvido. Agua lila, única vigilia./El misterio soleado de las voces en el parque. Oh tan antiguo”. Pizarnik parece haber alcanzado un elemento expresionista al llegar a una especie de punto final o grado cero, como apuntábamos, en

la que ese punto experimental final remite al inicio: el purismo de la palabra ligado radicalmente al yo inescrutable.

El poema-fragmento numerado como III y fechado en 1962 aparece dividido en XIX microformas de la que destacamos la XVII: “Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue *yo* pero me refería al alba luminosa”, en la que la estética del yo remite a la retórica digresiva de un espacio ornamentado, irónico, figurativo. La abstracción completa del desarraigo nihilista en una formulación exacta. Y todavía, en IV, fechado en 1964, con el mismo título que el libro “Extracción de la piedra de la locura”, puede llegar a leerse:

Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rojas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te despo-sees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. De haberla tenido cerca, hubiese vendido mi alma a cambio de invisibilizarme. Ebria de mí, de la música, de los poemas, porque no dije del agujero de la ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?

El radicalismo de la interpelación del yo-tú se desarrolla como saber sintético de la mismidad o del yo que remite al terror del ‘rojo’, a la figura o forma del lenguaje de la vida, del juego del lenguaje al concretar la propia vida en una conciencia de fragilidad y formas positivas que paradójicamente se disuelven en interrogantes sin posibilidad de respuesta.

El último libro de poemas publicado es el titulado *El infierno musical*, del año 1971, uno de sus primeros textos constituye una nueva poética, “Piedra fundamental”:

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero. Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta desha-
cerme desnuda en la entrada del tiempo.

Un canto que atravieso como un túnel.

Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje
activo que las alude
signos que insinúan terrores insolubles.

La retórica de la soledad se concreta ahora en la convicción que separa de lo vulgar, la mística laica del canto, la *devotio* de una vida ficticia y solitaria, extática o mineral en el propio horror de la imagen única y vacía de nada, ese valor del límite en los fenómenos arbitrarios e inesperados: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado”.

Lo explícito de “El infierno musical” se define:

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada de sí misma

Nafragando en sí misma

Los puntos de experiencia discontinuos desarrollan una ética-estética nómada, esto es, la marginación de lo ineludible en la sublimación inmaterial, la confusión de una nada fragmentaria e inútil o vacía ligada al sufrimiento, a un proceso inevitable de orfandad. Nociones completadas en la poética representada por “Fuga en lila”: “Había que escribir sin para qué, sin para quién./El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara./ Si silencio es tentación y promesa”, esto es, el fenómeno extremo de la estancia solitaria es la escritura sin finalidad, inoperante, sin sentido o que lo adquiere en la nada perdida de la ficción que constata la vida como impregnación irreversible de una escritura obstinada en lo individual y solitario.

En el poema en prosa “La palabra que sana”, se lee:

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

Las combinaciones elementales de la singularidad alcanzan la complejidad de la reflexión en la que el sujeto verbaliza el “mundo” individualizado de experiencias, temores, crisis sin posibilidad de totalidad o consuelo. De aquí que en “L’obscurité des eaux” pueda entenderse:

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo en mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento.

En el proceso de la experimentación de los espacios del yo, lo ‘natural’ parece adquirir importancia, pero se trata de un espejismo: en ese horizonte no hay nada, excepto el desheredamiento y la disolución, evanescentes valores residuales. Y el libro termina con el poema “Endechas”, es decir, con cinco lamentos poéticos, con cinco poéticas ‘tristes’, desesperanzadas, como la V que concluye: “Y yo sola con mis voces, y tú, tanto estás del otro lado que te confundo conmigo”.

Ahora, tras los cantos-lamentos por la fragilidad de la razón, es cuando se puede establecer que cada poema o *memento* es un ejercicio de lenguaje en el que se justifica la presencia de lo evanescente, ese yo-tú difuso, inconsútil que se ‘rodea’ de la tecnología de lo ficticio poético (¿vanguardista?, en todo caso, una cuestión menor: paradójicamente no salva), del utopismo de un espacio imaginario e imaginado, pero vacío, hueco, ‘discreto’ en la conformación del sentido que Pizarnik pretendió, exhibió en una retórica de lo irracional-imposible.

Bibliografía

Aira, C. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.

Artaud, A. *Textos*. Buenos Aires: Aquarius, 1971.

Celan, P. *Obras completas*. Trad. Palazón J. L. Madrid: Trotta, 1999.

Depetris, C. *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Univ. Autónoma, 2002.

_____. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Univ. Autónoma, 2004.

López Luaces, M. “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo*, 21, 2002. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html>.

Perlongher, N. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Eds. Colihue, 1997.

Piña, C. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

_____. *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella del Mar, 1999.

Pizarnik, A. *Semblanza*, México, FCE, 1992a.

_____. *La extracción de la piedra de la locura y otros poemas*. Madrid: Visor, 1992b y 2007 (2ª Ed.).

_____. *Poesía completa*. Ed. Becciu, A. Barcelona: Lumen, 2001.

_____. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002.

_____. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003.

_____. *Elegías a mi mal. Antología*. Ed. Palomo García, C. Sevilla: Aricel, 2011.

_____. *La condesa sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2012.

Richard, N. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

La inviabilidad de lo racional en Alejandra Pizarnik
Sonia Fernández Hoyos

Venti, P. *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Centro Galería, 2008a.

_____. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos, 2008b.

Wittgenstein, L. *Gramática filosófica*. Texto Rhees, Rush. México: UNAM, 2007.