

Alejandra Pizarnik y la escritura de la herida

GEMA BAÑOS PALACIOS
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La figura de Alejandra Pizarnik (1936-1972) no es solamente la de un referente literario ampliamente reconocido por la crítica, sino que se ha convertido en una suerte de leyenda, un mito que fue alentado por sus lectores pero también por el relato que la propia autora hizo de sí misma a través de sus *Diarios* y otros escritos. Este artículo se propone articular algunas de las claves que rodean a la creación de un personaje –o mejor, personajes– por parte de Alejandra Pizarnik, de manera que se abordará su relación con el lenguaje y con la noción del exilio, la emergencia del cuerpo a través del corpus textual, así como la comprensión de su obra desde una perspectiva que reconcilia sus textos canónicos, es decir, sus libros de poesía, con otros textos en prosa en los que la transgresión verbal se convierte en protagonista.

Palabras clave: Autoficción, fragmentación, otredad, performance, transgresión.

Alejandra Pizarnik and the writing of the wound

Abstract: The figure of Alejandra Pizarnik (1936-1972) is not only that of a literary reference widely recognized by critics, but has become a sort of legend, a myth that was encouraged by her readers but also by the account that the author made of herself through her *Diaries* and other writings. This article aims to articulate some of the keys surrounding the creation of a character -or rather, characters- by Alejandra Pizarnik, so that her relationship with language and with the notion of exile, the emergence of the body through the textual corpus, as well as the understanding of her work from a perspective that reconciles her canonical texts, that is, her books of poetry, with other prose texts in which verbal transgression becomes the protagonist, will be discussed.

Key words: Autofiction, fragmentation, otherness, performance, transgression.

1. INTRODUCCIÓN: «COMO UN PEQUEÑO FARO DESPIERTO EN LA NOCHE DE LA SELVA LITERARIA»¹

Patricia Venti, en la nueva edición de la biografía de Alejandra Pizarnik recientemente publicada por Lumen junto a Cristina Piña, comienza sus palabras preliminares preguntándose por la verdadera identidad de la autora argentina:

¿Quién fue realmente Alejandra Pizarnik? ¿La polígrafa de palabras “puras” y forjadora de su propia leyenda? ¿O la escritora existencial, pornográfica, tremendista, que se las ingenió para engañar y ocultar determinados episodios de su vida-obra? (Venti, 2021: 20).

La gran cantidad de materiales bibliográficos que han aparecido en los últimos años en torno a la figura de Pizarnik convierte este interrogante en un dilema nada desdeñable a la hora de aproximarse a su obra. Se trata de una perspectiva que trata de aunar el corpus textual que la autora consiguió alumbrar gracias a su avezada pluma y las vivencias que fueron esenciales para la construcción de dicho imaginario literario. De esta forma, el universo desplegado por la argentina alberga elementos que se encuentran entre la realidad y la ficción, y que muy a menudo resultan inseparables.

La aportación de Venti y Piña es un trabajo notable en tanto tiene como objetivo esclarecer y profundizar en muchas zonas oscuras de la biografía de la autora a partir de los textos extraídos de sus *Diarios* y *Nueva Correspondencia*, así como del archivo depositado en la Universidad de Princeton, sin olvidarse del testimonio de amigos, familiares y conocidos de la poeta. Cristina Piña en su propio prefacio a la biografía señala que en esta nueva edición se añaden muchos datos relevantes que no constaban en su propia edición de 2005, de manera que gracias a este trabajo de las dos investigadoras es posible seguir indagando en la obra pizarnikiana desde una perspectiva biográfica con más fidelidad a la autora (2021: 15). Uno de los factores que ha condicionado y limitado el acceso de sus textos es la propia edición incompleta de los mismos, dado que no es hasta la edición de los *Diarios* de 2013 cuando se ha podido tener noticia de los fragmentos escritos en 1950 a muy temprana

¹ Con estas palabras describe Ivonne Bordelois a su amiga, Alejandra Pizarnik, en la introducción a la *Nueva correspondencia*.



edad. Tal y como pone de relieve Piña, gracias a esos textos descubrieron que en Pizarnik se hallaba presente una clara división de la subjetividad que evidencia una capacidad de autorreflexión sumamente prodigiosa. Por otro lado hay que tener en cuenta, como señala Mariana di Ció en su estudio sobre Pizarnik, que hay muchas razones para pensar que pueda tratarse de una reescritura de los *Diarios* posterior, dado que la escritora tenía tendencia a perfeccionar y corregir una y otra vez sus textos (2021: 15).

Venti y Piña explican la fusión -y confusión- entre vida y obra en Alejandra Pizarnik a través de su propia concepción de la poesía, estrechamente vinculada e influida por la estética literaria de los poetas malditos a los que admiraba, entre los que podríamos destacar a Rimbaud, Lautréamont o Artaud (2021: 31). Para estos autores la poesía pone en juego la vida y una experiencia límite del yo, en pos de una búsqueda del absoluto, que en Pizarnik culminó con el desenlace de su propia muerte con una sobredosis de pastillas de Seconal sódico el 25 de septiembre de 1972. Un fragmento extraído de sus *Diarios*, citado en multitud de trabajos, se hace eco de esta asunción de la vida desde la literatura, que tiene como consecuencia directa un «coqueteo» más que evidente con la propia muerte real de la autora:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues éste no existe; es literatura. (Pizarnik, 2013: 405).

Si bien es cierto que en este fragmento el tono negativo empleado por la poeta, -en el que reconoce que se encuentra aprisionada por su propia creación literaria, lo que inmoviliza por extensión su vida personal- resulta sumamente desalentador, existen visiones que nacen de su propia pluma que contrastan por la luminosidad que desprenden. Estas afirmaciones ponen de relieve su confianza rotunda en la palabra escrita, que llega a considerar una instancia de salvación, tal y como se refleja en este pasaje de sus *Diarios*: «¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco» (2013: 215).

Por otro lado, Patricia Venti, en su estudio *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008) indaga en los rasgos propios del

dictum pizarnikiano a través de sus diarios, y en su búsqueda exhaustiva del sujeto que se construye a través de la escritura se encuentra cara a cara con un hecho muy claro: la Alejandra Pizarnik que emerge a través de sus textos no se revela como un yo total y cohesionado porque su forma de vivir es un espejo de su escritura, es decir, aquello que domina es la rotura, la dispersión y la fragmentación (2008: 52). Venti pone como ejemplo la reflexión de la poeta sobre el hallazgo del aborto como un emblema literario dentro de su propia obra, lo que sin lugar a dudas es un símbolo de la pérdida y de la ausencia como una revelación constante, que empuja a la destrucción. Pizarnik lo recoge en palabras de la siguiente manera: «Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos» (2013: 663). El componente visual considerablemente llamativo (“bordes mordidos”) empleado para nombrar el aborto conduce a pensar en la resistencia física, casi animal, ejercida por la poeta para tratar de rebelarse contra la naturaleza de su propia desaparición. Por otro lado, según Patricia Venti es posible afirmar que ningún rostro aparecido en sus *Diarios* es la Pizarnik autora real, aunque podamos reconocerla en todos ellos, porque no existe un yo cerrado sino un abanico indeterminado de yoes (2008: 52). Este singular despliegue de yoes, a modo de reparto en una dramatización, coincide con la aparición de personajes o de metáforas del yo en su obra poética: algunas de las versiones pizarnikianas más conocidas son “la enamorada del viento”, “la viajera” o la “pequeña náufraga”. Cabe mencionar que una posible manera de bautizar a estas variaciones metafóricas podría ser la de *figuras*, dado que la propia Pizarnik empleó este término dentro de su último poemario publicado en vida, *El infierno musical*, para titular dos partes del libro, que reciben los nombres respectivos de “Figuras del presentimiento” y “Figuras de la ausencia”.

Podemos entroncar esta denominación con la semblanza que le dedica su amiga la escritora y crítica Sylvia Molloy titulada “Figuración de Alejandra”, ya que propone pensar en la construcción urdida por la escritora como una identidad hecha de retales y pequeños fragmentos que le sirven para componer su propia imagen y asentar su escritura. Molloy afirma que la autofiguración como escritora de Pizarnik trazada a través de los fragmentos que aspiran a componer un corpus textual no puede desvincularse del hecho de que la escritora, en primer lugar, presenta su cuerpo como obra y, en segundo lugar, este se corresponde con una actitud o una pose *dandy*. Esta imagen



de *dandy* es en Alejandra Pizarnik una propuesta de construcción de un personaje que se revela tal y como es, de forma que su pose no es ocultamiento ni apariencia desdibujada, sino una elaborada performance que dibuja su composición del yo. Esta identidad se construye a través de una autofiguración que persigue desconcertar y distinguirse de los otros, a través de la mirada de los otros. Molloy argumenta que las performances tanto textuales como corporales de Pizarnik responden a un trabajo de escopofilia, según el cual se escenifica el “mirarse mirar y mirarse mirando” que atraviesa toda su obra (2012: 20), a lo que la crítica añade:

El diario de Pizarnik reflexiona, cuestiona y sobre todo, cita textos que va juntando al azar, como quien almacena material que puede ser útil en un futuro: para componer su imagen, para asentar su escritura (Molloy, 2012: 20).

Este repertorio era bautizado como su “Casa de citas” o “Palais du vocabulaire”, y se trata de un trabajo notablemente exhaustivo en el que ha trabajado especialmente Mariana Di Ció en su obra *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*.

2. EL EXILIO DEL LENGUAJE Y EL EXILIO VITAL

La crítica ha contribuido a forjar una concepción de la figura de Alejandra Pizarnik no solamente próxima a la idealización del mito, sino también como la de una autora que posee un lenguaje que se percibe como extranjero, radicalmente distinto a cuanto existe dentro del campo literario argentino, desde la aparición de su primer poemario, *La tierra más ajena*. Resulta interesante vincular la vivencia que Pizarnik tenía de su extranjería respecto de su propia lengua con la teoría de Rosi Braidotti sobre la subjetividad nómada y su propuesta de repensar el cuerpo a partir de un cuestionamiento del propio sujeto como un ser en proceso de hibridación y nomadización, poseedor de una identidad compleja y múltiple (2000: 49). Braidotti vincula la vivencia de la subjetividad nómada con una defensa de una postura políglota, de manera que entiende que no hay lenguas maternas sino sitios lingüísticos que se toman como punto de partida, lo que supone un continuo deslizamiento entre idiomas que se nutre de diferentes fuentes. La crítica introduce una noción de escritura que se encuentra muy ligada con la concepción pizarnikiana de la poesía y llega a

afirmar: «la escritura tiene que ver con desarticular la naturaleza sedentaria de las palabras, desestabilizar las significaciones del sentido común, deconstruir las formas establecidas de la conciencia» (Braidotti, 2000: 47).

En los textos de Pizarnik encontramos una pluralidad de voces, en una hibridación de sujetos y lenguajes. La autora alude frecuentemente a la falta de raíces y una carencia de origen, que se trasluce en afirmaciones como esta, extraída de sus *Diarios*: «Mi única culpa consiste en no poder recordar dónde puse mi cordón umbilical, aquella noche que nací» (Pizarnik, 2013: 178). Por otra parte, Andrea Ostrov señala que es necesario comprender el tópico del exilio no sólo como una expresión de su construcción subjetiva sino también como una alusión a la marginalidad del arte y del artista dentro de la cultura de masas (2013: 50-51). Ostrov se ha encargado de la edición y recopilación de las cartas entre Pizarnik y su padre, León Ostrov, que fue su primer psicoanalista. En Pizarnik hay una imposibilidad de relación con los otros que se traduce en su perpetua lucha con el lenguaje. Así, en una carta a Ostrov escribe: «El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. [...] El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera» (2013: 51). En los *Diarios* son muy frecuentes las reflexiones en torno a este extrañamiento de la lengua, que se alza como un verdadero obstáculo que le impide articular la palabra escrita. Leemos: «los problemas que me plantea el escribir. El primero, mi exilio del lenguaje. Dada mi espontaneidad y mis fuerzas debiera arrojarme sobre quinientas hojas en blanco y “escribir como siento”» (2013: 580). Es decir, surge una diatriba entre el impulso natural de la escritura y la distancia con respecto a la propia lengua. A continuación, explica cuál es su lenguaje propio y cómo este se traslada al papel: «Ahora bien: sucede que yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea, que escribir, en mi caso, es traducir». La crítica Mariana di Ció ha dedicado un capítulo de su estudio sobre la autora a explicar cómo funciona en Pizarnik esta articulación de lo visual, que se convirtió en un lenguaje privilegiado para poder expresar aquello que, con palabras, resultaba indecible².

² Se trata del capítulo “Voir pour écrire” (Di Ció, 2014: 212-247).



Patricia Venti y Cristina Piña subrayan que el comienzo de su estancia en París fue vivido desde el dolor de un exilio elegido que le imponía una gran vulnerabilidad y miedo desde la distancia y el desarraigo. En varias cartas Pizarnik insiste en la idea de que París le empuja a un aprendizaje que se inicia en la mirada, no sólo en la contemplación sino en la asimilación del mundo como la fuente de conocimiento más sólida. Así, leemos en una carta a Ana María Barrenechea: «Mi trabajo consiste en des-aprender a ver y en hacer o tratar de hacer poemas que también es aprender a ver. París es maravilloso. Estoy aquí con una angustia y una alegría de demonio y de ángel» (Pizarnik, 2017: 68). Durante los últimos años de su vida, especialmente a partir de su regreso a Buenos Aires en 1964, Pizarnik relaciona su conciencia de exclusión y extranjería con el hecho de ser judía: «Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria» (2013: 715). Percibe el exilio como una suerte de herencia judía, y se siente apátrida porque Argentina no le parece una tierra en la que poder arraigar. A continuación, añade que el único lugar que le brindó una verdadera acogida fue París, dado que fue ella quien escogió trasladarse a la capital francesa durante cuatro años: «Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele» (2013: 765). Destaca en este caso su afirmación del exilio como algo positivo, es decir, llega a considerarlo un verdadero lugar de acogida.

Cabe remarcar que son numerosos los escritos en los que Pizarnik se nombra judía y trata de relacionar los avatares del pueblo judío con sus circunstancias personales. Asimismo, llega a admitir que utiliza en cierto modo su religión de origen como una excusa ante la dificultad para integrarse en la comunidad argentina, y además, sólo reconoce en sí misma algunos “rasgos ambiguos” en tanto judía. Entre otros, afirma que posee «una especial inteligencia de las cosas [...], un espíritu de gueto, y sobre todo un profundo desorden, como si no hubiera hecho más que viajar» (2013: 851). Recordemos que la artista, a la hora de elaborar su performance como escritora, se despojará de un residuo que le quedó de su herencia judía, su nombre. Su nombre era *Flora*, y tanto en casa como en el colegio la llamaban *Blime* (flor en yiddish) y sus variantes *Blímele* y *Buma*. Al bautizarse a sí misma como “Alejandra” estaba escogiendo una senda distanciada de las raíces familiares de tradición judía.

Braidotti, en su obra anteriormente citada, recoge una definición de nomadismo como «progresión vertiginosa hacia la deconstrucción de la identidad; molecularización del yo», y a continuación pone de relieve una definición de la escritura por parte de Trinh T. Minh-ha que entronca con esta condición nómada:

Escribir es llegar a ser. No llegar a ser una escritora, sino llegar a ser, de manera intransitiva. No cuando la escritura adopta una política o ideas fundamentales establecidas, sino cuando traza para sí líneas de fuga. [...] La escritura nómada anhela el desierto, las zonas de silencio que se extienden entre las cacofonías oficiales, en un flirteo con una no pertenencia y una condición de extranjería radicales (Braidotti, 2000: 48).

En Alejandra Pizarnik es posible rastrear esta condición de extranjería radical, pues no sólo hallamos un gran número de referencias a su percepción de sí misma como judía, sino que su escritura revela una y otra vez ese anhelo por hallar un cauce lingüístico propio, un desarraigo formal que subraya la hibridez y la continua metamorfosis. Pese a las frecuentes alusiones a su temor a la deslocalización no cabe duda de que la escritora persiguió crear una obra alejada de clasificaciones, respondiendo a su incomodidad frente a los lugares lingüísticos preestablecidos y las tradiciones literarias. Patricia Venti en *La escritura invisible* señala que para la autora «la alteridad judía/argentina la hizo outsider, un personaje sin un sitio en la sociedad, con pocas posibilidades de disolverse en la masa amorfa y atomizada de una comunidad» (2008: 166). La crítica concluye que su búsqueda identitaria a través de la escritura siempre va a estar marcada por el signo de la errancia, lo que le impulsa a una creación de metáforas del yo tales como “la viajera”, “la peregrina”, “la emigrante”, “la extranjera” o “la volantinera”.

Una última manifestación de la extranjería esencial en Pizarnik se encuentra en su voz y en su dicción, tal y como recuerda su amiga Ivonne Bordelois al evocarla. La escritora argentina remarca lo siguiente: «Alejandra hablaba literalmente desde el otro lado del lenguaje y en cada lenguaje, incluyendo el español y sobre todo en español, se la escuchaba dentro de una esquizofrenia alucinante» (Venti y Piña, 2021, 90 y 91). Este “hablar desde el otro lado del lenguaje”, tal y como pone de relieve Bordelois, se inscribe a su vez en la concepción pizarnikiana de la poesía y de la escritura, dado que ella nunca cejó en su búsqueda por acceder a esa otra orilla, metafórica y al mismo tiempo, real.



3. EL HIATO ENTRE LA POESÍA Y LA PROSA PIZARNIKIANA

Alejandra Pizarnik ha sido reconocida tanto por la crítica como por sus lectores por sus títulos de poesía, aunque también fue autora de otros textos de ficción en prosa así como de reseñas literarias. De hecho, encontramos muy destacable el hecho de que la autora repetía a menudo en sus *Diarios* que aquello que perseguía escribir, su gran proyecto, era un texto en prosa. En una ocasión afirmó: «La poesía es una introducción. ‘Doy’ poemas para que tengan paciencia. Para que me esperen. Para distraerlos hasta que escriba mi obra maestra en prosa» (Pizarnik, 2013: 367). Si bien en innumerables fragmentos alude a su imposibilidad de narrar, lo cierto es que no podemos ignorar la existencia de sus monumentales *Diarios* como una vasta narración que engloba textos de muy diferente morfología, desde ficciones y ensayos de poemas hasta experiencias biográficas donde la intimidad se plasma sin tapujos, como la vivencia de un aborto durante su estancia en París.

En nuestro país se ha difundido su obra principalmente a través de las ediciones llevadas a cabo por Ana Becció en Lumen de su obra poética y de sus prosas (en teoría) completas, pero otros estudiosos de sus obras, como Cristina Piña y Patricia Venti, entre otros, han subrayado que no existen hasta el momento ediciones que incluyan todos los materiales que conserva el Archivo Alejandra Pizarnik en la Universidad de Princeton. Así, en *La escritura invisible*, Venti no solo llevó a cabo una sistematización de los textos que allí se encuentran, sino que transcribió algunos pasajes pertenecientes a dichos manuscritos inéditos que resultan muy reveladores para quienes no hemos podido tener la oportunidad de bucear en el archivo pizarnikiano. Aquello que se extrae de la investigación de Venti es que la censura de los familiares de la autora ha impedido que aquellos textos en los que se exhibe una sexualidad lésbica explícita y transgresora salgan a la luz, que fueron escritos por Pizarnik durante los últimos años de su vida. Estos escritos se encuentran emparentados con las formas literarias que la poeta empezó a desplegar a partir de 1968, aunque anteriormente ya había escrito y publicado *La condena sangrienta*, reescritura de la obra homónima de la autora surrealista Valentine Penrose.

Si bien no profundizaremos en las prosas transgresoras de Alejandra Pizarnik en este artículo, dado que ya han sido abordadas en una publicación

anterior de mi autoría³, sí se trazarán algunas pinceladas sobre esta escritura tabú y obscena, que ha sido bautizada por la crítica como “Textos de sombra”, para comprender cómo se engrana con su proyecto poético. Esta conjugación entre sus textos ha sido explicada de manera destacable por la crítica y escritora María Negroni en su estudio *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), donde apunta a que los textos “malditos” de su producción, bajo un rostro aparentemente lúgubre, enmascaran “un mundo más vivo”. Negroni plasma que, en un primer momento, comprendía los poemas pizarnikianos como “pequeñas fortalezas” al margen del resto de su producción literaria, pero en un momento dado descubrió que los textos en prosa de carácter transgresor que en un principio había desechado, eran un verdadero “testigo lúcido” dentro de su obra (Negroni, 2003: 36), es decir, completaban el significado de los textos que se habían asimilado como canónicos.

Tal y como se ha mencionado, en 1968 se produce un acontecimiento decisivo que supone una brecha dentro de su producción artística: se trata de la publicación de su poemario *Extracción de la piedra de la locura*, que es descrito por su autora en una carta a su amiga Ivonne Bordelois como “un librito funesto y denso de muerte” y con el que además da por finalizado un estilo, clausurada una etapa (Pizarnik, 2017: 108). Si bien la muerte siempre había estado presente en sus poemas, es probable que a partir de esa fecha experimentara una precipitación hacia el abismo provocada, por una parte, por una serie de acontecimientos biográficos como la muerte de su padre o su tormentoso viaje a Nueva York tras recibir la beca Guggenheim. Por otro lado, también resultó de gran influencia para su escritura la aproximación y diálogo estrecho con la estética del escritor francés Antonin Artaud con el que tomó contacto en 1959 mientras era una estudiante, pero no es hasta 1965 cuando lo asimila entre sus lecturas y reflexiona sobre sus textos como crítica en un ensayo titulado “El verbo encarnado” publicado en la revista *Sur*.

Nuria Calafell Sala en su tesis doctoral “Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik” aborda la influencia de Artaud en la obra de la autora argentina, y entre otros aspectos remarca que Pizarnik se reconoce en

³ Me refiero al artículo “Noches caníbales alrededor de mi cadáver”: el universo abyecto en las prosas de Alejandra Pizarnik, *Cuadernos de Aleph*, nº 13, 2021, pp. 145-168. <http://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2021/06.pdf>



la herida de Artaud y trata de llevar a cabo una resignificación del lenguaje a través de la corporalidad. Calafell Sala, en alusión a la escritura de Artaud, subraya el apartamiento del lenguaje del logos y la inscripción en los márgenes de la diferencia a través de la aproximación a la dimensión material, la sonoridad y la respiración, que arrastran a la construcción de un cuerpo nuevo (2007: 75). Nos parece que aquello realmente significativo para Pizarnik fue la posibilidad de construir un cuerpo nuevo a través de una transgresión del lenguaje desde el lenguaje. Esta preocupación emerge y se desborda en los últimos textos escritos por la autora, especialmente los mencionados “textos malditos” en prosa, pero también en algunos de sus poemas, como en “Sala de psicopatología”, al que nos referiremos posteriormente.

A continuación, presentaremos algunas de las características más significativas de los textos más transgresores nacidos de la pluma pizarnikiana. Cristina Piña ha dedicado varios artículos a profundizar en lo que ha bautizado como “estética del desecho” para aludir a las estrategias urdidas por Pizarnik en los textos en los que irrumpe la obscenidad y la escritura adopta la forma de exceso. Piña apunta que el cuerpo reclama su materialidad haciendo gala de un lenguaje brutal y procaz, y resume su estilo de la siguiente forma: «Es un verdadero volcán en el que la voz se carnea en su goce, en la abundancia vertiginosa y casi repugnante de los acoplamientos entre risa y sexo» (2011, 56). El erotismo exacerbado será uno de los aspectos más llamativos en estos textos “malditos”, que son fundamentalmente dos: *La bucanera del Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* y *Los poseídos entre lilas*, publicados bajo el rótulo de “humor” en las *Prosas completas* de Alejandra Pizarnik. Piña pone de relieve que la autora construye un lenguaje poco habitual a partir de cortes, añadidos e injertos, de manera que va un paso más allá de su habitual intertextualidad y se sumerge en una suerte de “intersexualidad textual” dado que las palabras «se acoplan exhibiendo sus suturas y articulándose en formas monstruosas» (2011: 59). *La Bucanera* es un texto que tiene como tema fundamental el sexo, y la desestabilización semántica llevada cabo se consigue a través de la proliferación de la ambigüedad y de la pluralidad de significados, lo que enfatiza el carácter múltiple del lenguaje. Patricia Venti apunta hacia la ilegibilidad del texto y resume su efecto con las siguientes palabras:

Se trata, en suma, de un recorrido paradójico en el cual el lector es obligado a leer y desleer, y a veces incluso a tachar, mientras camina en medio de un

“vertedero” lingüístico donde la palabra propiamente dicha, sometida a un operativo escatológico, se ha convertido en lápida o letrina (2008: 143).

Por otro lado, Ana María Moix en un artículo aparecido en prensa⁴ subrayó que en los textos en prosa de Pizarnik hay una apuesta firme de alteración del sentido mediante la invención de palabras y la modificación de frases hechas para alumbrar nuevos significados. Moix apunta a que en la obra *Los perturbados entre lilas* el humor absurdo alcanza su máxima y terrible profundidad metafísica, lo que la aproxima a las obras de Jarry, Ionesco y Beckett. Patricia Venti reconoce que en la escritora argentina existe un deseo de ir más allá de las fronteras de lo literario al convertir su escritura en una herida abierta del canon, que se encuentra en la periferia en cuanto a formas de clasificación genérica ya que en ella coexisten prosas y textos dramáticos en los que hay injertos poéticos, como en la anteriormente mencionada *Los poseídos entre lilas*, así como poemas con una selección léxica transgresora (2008: 12). La publicación de *La condesa sangrienta* resulta importante ya que se trata del único texto editado de entre sus prosas en el que muestra una sexualidad lésbica –y sádica. Pese a que vio la luz en la revista mexicana Diálogos en 1965 bajo el título “La libertad absoluta y el horror”, no se publica en forma de libro hasta 1971. Se trata de un texto difícilmente clasificable, en el que Pizarnik realiza una introducción elogiosa al libro de Valentine Penrose del que extrae gran parte del material literario y la fuente histórica del personaje central, la condesa húngara Erzébet Báthory, a la que se atribuyó el asesinato de más de seiscientas mujeres. Pizarnik depura el texto de Penrose y hace de Báthory uno de sus personajes predilectos, que despliega su sadismo con las jóvenes a las que encerraba en su castillo.

Frente a estos textos en prosa, nos encontramos con sus poemarios, publicados todos ellos en vida, a excepción de *Textos de sombra y otros poemas*, editado de forma póstuma por Ana Becció y Olga Orozco en 1982. *La tierra más ajena* (1955) fue la introducción de Pizarnik en el mundo literario, y se trata de un libro del que renegará más tarde por encontrarlo torpe para su exigencia formal. Lleva la señal de la duda puesto que lo firmó como Flora Alejandra Pizarnik, es decir, si bien ya ha dado un paso para construirse su yo como autora, todavía no ha abandonado el nombre familiar, pertenecien-

⁴ Este artículo fue publicado en El País el 6 de abril de 2002. Puede leerse completo en su versión online en: «https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html».



te al terreno de la infancia y adolescencia. El título del poemario evoca esa doble condición de extranjera en el lenguaje y en su propio país al que nos referíamos en el apartado anterior. *La última inocencia* (1956) supone un cambio respecto a su poemario anterior y en él aparecen los temas fundamentales que habría de desarrollar en toda su obra: la reflexión sobre la poesía, la muerte, el desdoblamiento del yo, el exilio, la infancia o la noche. Además, se avanza hacia una síntesis del léxico que persigue la concentración y la brevedad, que se ha reconocido como uno de los rasgos más destacables de su poesía. Poco a poco se van perdiendo las alusiones a referencias cotidianas y se aproxima hacia un paisaje abstracto. Según César Aira, la autoexigencia de brevedad en Pizarnik atiende a su búsqueda de la calidad y de la pureza (2001: 41). *Las aventuras perdidas* (1958) se vuelca en experiencias como la soledad, el conflicto entre el lenguaje y la realidad, el acercamiento a la muerte y sobre todo la infancia como un territorio sagrado, que comporta una pérdida a medida que se crece. Con *Árbol de Diana* (1962) Alejandra Pizarnik alcanza un equilibrio verbal que imprime una gran fuerza y densidad a cada una de las palabras, en el hallazgo de un estilo que le valió el reconocimiento de la crítica. Pese a que el desgarramiento presente en los temas pizarnikianos no ha desaparecido, el tono, desde el punto de vista de Piña y Venti, muestra una cualidad visionaria y universal que apela al lector desde «una suerte de sabiduría ingenua o infantil, en el sentido de que puede ubicarse en una mirada de niño que “sabe” más allá de toda explicación o razonamiento por verdadera “revelación” intuitiva» (2021: 13).

En su siguiente poemario, *Los trabajos y las noches* (1965) existe una voluntad de continuar con la poética del libro anterior, de forma que cada palabra adquiere un peso y una importancia de gran calado. Aquello que diferencia esta obra de su antecesora es la presencia casi constante de la muerte, de la que el sujeto no puede liberarse y que le aboca a un paisaje de pérdida. *Extracción de la piedra de locura* (1968) reúne poemas escritos entre 1962 y 1966 pero que se distancian de su producción anterior de forma tajante. Por un lado, el poema en prosa se vuelve predominante y, por otro, la desestructuración del sujeto se evidencia en la página escrita. Incluso la propia tarea de la escritura se aborda como una entrega a la muerte y a la locura, de manera que dominan las imágenes alucinadas, tal y como las describe la propia Pi-

zarnik⁵. Finalmente, *El infierno musical* (1971) será el último título de la autora en publicarse antes de su muerte en 1972. En este poemario reúne los textos de un breve libro anterior publicado en España por Antonio Beneyto, *Nombres y figuras*, a los que añade otras dos partes. El silencio y el aliento de muerte se inscriben en sus páginas de una manera definitiva y se produce, por parte de Pizarnik, la asunción de la pérdida definitiva del poético y de su fracaso en la tarea de “arder en el lenguaje”. La herida pizarnikiana se vuelve incontenible hasta el punto de erigirse en el telón definitivo de su trayectoria artística.

4. «LA POESÍA ES EL LUGAR DONDE TODO SUCEDE»⁶

El último aspecto sobre el que se pretende reflexionar en este artículo es la compleja relación que existe en Alejandra Pizarnik con respecto a la corporalidad. Si partimos de una de las frases de su autoría que más se ha transmitido: «Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos» (2015: 312), no podemos ignorar que la “herida” alude a un aspecto físico, reconocible y palpable, como si el poema fuera lo que deja la carne del lenguaje a la intemperie. En innumerables ocasiones la artista se va a servir de imágenes que se aproximan a la enfermedad o a la descomposición para hacer referencia a la escritura: «Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponde al hueso de la pierna» (2005: 251). La identificación entre cuerpo y corpus se vuelve una constante: Pizarnik revela que el único cuerpo posible es el del poema, frente a la negación constante de su propio cuerpo en sus *Diarios*, a la que haré referencia más adelante. Mariana di Ció hace hincapié en el uso que hace Pizarnik de la imaginación médica para describir su producción, de manera que asimila los poemas a «instrumentos capaces de hacer cortes en la realidad, de hurgar en la herida que magulla al sujeto» (2014: 332). Así, las palabras se convierten en bisturíes, y las metáforas empleadas podrían califi-

⁵ En una carta de Ivonne Bordelois le confiesa sobre el libro: “No sabría decirte nada de él salvo que algunos fragmentos desafían a Pascal en el sentido de que fueron escritos en esos instantes en que escribir es sinónimo de lo imposible. (...) Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados” (2017: 106-107).

⁶ La cita completa de Alejandra Pizarnik dice así: “La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad” (2015: 299).



carse como “quirúrgicas”. Di Ció destaca que Pizarnik pone un considerable énfasis tanto en la agudeza como en la fisicidad de la escritura incidiendo en los ojos y en la mirada, y transcribe uno de los poemas de *Árbol de Diana* que dice así: «Una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos». Este poema se ha interpretado como una verdadera poética pizarnikiana en la que se muestra una estética subversiva, a contracorriente de las normas, y para Di Ció se trata de una *myse en abyme* del trabajo de escritura de Pizarnik, dado que a través de la metonimia (el ojo por el cuerpo), la poeta se acerca a la práctica de la disección (2014: 241, 242).

Si bien no entendemos los *Diarios* de Alejandra Pizarnik como una autobiografía, ya que en ellos se despliega una constante ficcionalización de la vida, sí es posible rastrear los fragmentos identitarios que la autora ofrece a sus lectores, en los que mostró su rostro –o sus rostros- haciendo especial hincapié en la anulación del cuerpo real, lo que hace emerger con más fuerza el corpus textual, la palabra escrita. Pizarnik libra una batalla contra su aspecto físico desde muy temprana edad, sometiéndose a la ingesta de anfetaminas como método para adelgazar, y en algunas épocas reduciendo de manera drástica la alimentación. Por otro lado, al desprecio ante su cuerpo se le suma una precoz voluntad de diferenciarse de los demás a través de la vestimenta. Venti y Piña en su biografía subrayan ese aspecto estrafalario y desaliñado que la caracterizaba, el hábito de fumar, que se inicia a los quince años, así como la búsqueda de un lenguaje que perseguía ser provocador y desafiante, y que contrastaba con el de sus compañeras de colegio (2021: 56).

La ruptura con la realidad y la vivencia de una constante sensación de alienación se produce desde una época muy temprana, y como ya se adelantaba en la introducción de este artículo, en sus diarios de 1950 nos encontramos con textos que plasman una división de la subjetividad de una gran madurez. A la edad de catorce años, escribe: «Ella piensa siempre en suicidarse. No porque ame la muerte sino porque considera que el sufrimiento deviene demasiado grande y sabe que llegará un día en el que ella, pequeña como es, ya no podrá contener tanto dolor y entonces» (Pizarnik, 2013: 989). La reiteración de la voluntad de quitarse la vida será una constante prácticamente ininterrumpida, y si bien en cierto modo forma parte del *modus vivendi* de los artistas malditos a los que admiraba, en los últimos años, y especialmente a

partir de 1970, la amenaza verbal se transformará en hecho real. Así, fueron varios los intentos de suicidio antes de que la sobredosis de Seconal que terminó con su vida el 25 de septiembre de 1972, tras haber sufrido varios internamientos en el Hospital Pirovano. Si como explicábamos anteriormente, los poemas de *El infierno musical* y los textos escritos en prosa muestran la escisión de la subjetividad y la fragmentación radical, así como la transgresión lingüística, hay un poema titulado “Sala de psicopatología” que destaca no solo por la crudeza del texto, en el que se refleja la pérdida absoluta de la fe en la palabra poética, sino la ruptura formal del poema. En él se alternan el verso y la prosa, así como ciertas intervenciones que reproducen lo que podrían ser las voces de otros internos en el hospital, que se conjugan con las voces de pensadores y escritores, de los que también recoge algunas citas.

En este poema son constantes los interrogantes y las reflexiones sobre la propia enfermedad mental que es aquello que la mantiene en la sala 18: «Pero / ¿qué cosa curar? / Y ¿por dónde empezar a curar?» (Pizarnik, 2005: 413). Pizarnik no duda en verbalizar el motivo que ha causado su hospitalización, y lo refleja por escrito mediante una metáfora que es explícita y, al mismo tiempo, sumamente frágil dado que representa el vacío, lo indecible: «El suicidio determina / un cuchillo sin hoja / al que le falta el mango» (2005: 414). Una vez más, recurre a la comparación de su experiencia biográfica con la de un escritor muy querido, Kafka: «Pero le pasó (a Kafka) lo que a mí: / se separó / fue demasiado lejos en la soledad/ y supo -tuvo que saber- / que de allí no se vuelve». (2005: 416) La poeta se siente tan distanciada del mundo, tan enajenada, que no puede evitar asomarse a lo más profundo del abismo. A continuación, remarca su condición de extranjería radical, de la que ya se ha hablado en este artículo: «se alejó -me alejé- / no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal) / sino porque una es extranjera / una es de otra parte» (2005: 416). Como colofón, el poema cierra con una vuelta a una fórmula coloquial, a la que había dado rienda suelta con anterioridad, y que se sirve de un humor desgarrado para aligerar el peso de su pérdida de la confianza en el lenguaje, y por tanto, la asunción del fin de la tarea creativa a la que se había consagrado vitalmente: «El lenguaje / -yo no puedo más, / alma mía, pequeña inexistente, / decidite; / te las picás o te quedás» (2005: 417).

A modo de conclusión cabe subrayar una reflexión que realiza Pizarnik a raíz de una entrevista sobre su modo de concebir no sólo la creación poética



sino también la relación de simbiosis entre el cuerpo de la autora y el corpus textual, pues el primero solamente puede emerger a través del ejercicio de la palabra, pasaporte y cauce para alcanzar la plenitud de la vida y su sentido:

Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. [...] Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece. Esto es orgullo y locura. Lo es y también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir poemas. Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético pero nada más cercano -dadas mis limitaciones naturales- al verdadero lugar de la poesía. (2013: 588)

Escribir fue sin duda una práctica peligrosa para Alejandra Pizarnik, una pasión que la condujo al abismo pero también le permitió rozar la cima de un vértigo verbal que de otra forma quizá hubiera permanecido en la sombra. Ahora solo nos queda seguir persiguiendo de forma infatigable la luz que dejó sobre el papel ese “pequeño faro” eternamente despierto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César (2001), *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega
- BRAIDOTTI, Rossi (2000), *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós.
- CIÓ, Mariana di (2014), *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*, París, Presses Universitaires de Vincennes.
- MOIX, Ana María (2002), «Prosa de una belleza mágica», *Babelia*. 6 de abril 2002, En línea: https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html. Consultado el 13/12/2021
- MOLLOY, Sylvia (2013), “Figuración de Alejandra”. En Adélaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro (ed.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, París: L’Harmattan, págs. 15-38.
- NEGRONI, María (2003), *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.



- OSTROV, Andrea (2013), “Cartas desde París”. En Adélaïde de Chatellus y Miragros Ezquerro (ed.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, París, L’Harmattan, págs. 39-52.
- PIÑA, Cristina y VENTI, Patricia (2011), *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*, en línea: https://www.academia.edu/5633048/L%C3%84DMITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES_LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK. Consultado el 18/12/2021.
- (2021), *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, Buenos Aires, Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2005), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- (2013), *Diarios. Nueva edición de Ana Becció*, Barcelona, Lumen.
 - (2015), *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.
 - (2017), *Nueva correspondencia (1955-1972)*, eds. I. Bordelois y C. Piña, Barcelona, Lumen.
- VENTI, Patricia (2008), *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos.

