

«NOCHES CANÍBALES ALREDEDOR DE MI CADÁVER»: EL UNIVERSO

ABYECTO EN LAS PROSAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

GEMA BAÑOS PALACIOS

gema.bannos@uam.es

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: En este artículo queremos adentrarnos en la oscuridad del universo desplegado en las prosas de la autora argentina Alejandra Pizarnik, dueña de un vasto legado que, en parte, ha sido menospreciado por la crítica debido a la transgresión textual que presenta, tanto en los temas, frecuentemente volcados en el erotismo exacerbado, como en el lenguaje empleado, que trastoca las normas gramaticales y se asienta en un juego descarnado. De este modo, trazaremos una serie de vinculaciones entre aquellos textos que le han impulsado al reconocimiento, especialmente su poesía, pero también sus diarios, en los que despliega su anhelos literarios y frustraciones, e incidiremos en sus prosas, tanto aquellas que fueron publicadas en vida, reunidas bajo el membrete de «relatos» en su *Prosa completa*, como los llamados *Textos de sombra*, publicados solo de forma póstuma. En ellas nos encontramos con un verdadero «carnaval» textual que se erige como una joya sin parangón dentro de la tradición de la literatura hispánica, en cuyo estudio merece la pena detenerse para apreciar los cimientos de una ficción forjada gracias a la escritura de la herida.

Palabras clave: Abyección, Textualidad, Malditismo, Transgresión, Corporalidad.

Abstract: In this article we want to enter into the darkness of the universe unfolded in the prose of the Argentine author Alejandra Pizarnik, owner of a vast legacy that, in part, has been underestimated by critics due to the textual transgression it presents, both in the themes, often turned to exacerbated eroticism, and in the language used, which disrupts the grammatical rules and is based on a crude game. In this way, we will trace a series of links between those texts that have propelled her to recognition, especially her poetry but also her diaries, in which she displays her literary longings and frustrations, and we will focus on her prose, both those that were published during her lifetime, gathered under the heading of "stories" in her *Prosa completa*, and the so-called *Textos de sombra*, published only posthumously. In them we find a true textual "carnival" that stands as an unparalleled jewel in the tradition of Hispanic literature, in whose study it is worthwhile to pause to appreciate the foundations of a fiction forged thanks to the writing of the wound.

Keywords: Abjection; Textuality; Malditism; Transgression; Embodiment.

1. Más allá de la «niña náufraga»: el sujeto escindido pizarnikiano

Alejandra Pizarnik no es una autora desconocida. Sin duda es vasto el compendio de estudios, artículos y monografías consagradas a la obra de la poeta desde la fecha de su muerte e incluso anteriores a esta, dado que Pizarnik se forjó un lugar dentro del campo literario ya durante la década de los sesenta. Sin embargo, cuando nos acercamos a algunos de estos trabajos, nos encontramos con que a menudo se incurre en un error grave: el de hablar de la poeta desde el personaje (o mejor, los personajes) que ella construyó para sí de manera constante en su escritura, tanto en su poesía como en sus prosas. Tal y como señala Fiona J. Mackintosh en su estudio *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik* (2003), tras su muerte, varios fueron los homenajes en los que sus amigos y compañeros escritores la recordaron como una figura infantil¹, pese a que la autora contaba ya treinta y seis años de edad en el momento de su fallecimiento a causa de una sobredosis de Seconal, que desconocemos si fue intencionada o por el contrario se trató de un accidente (122).

Si bien es cierto que no podemos ignorar que la propia escritora a menudo se presentaba como un sujeto excéntrico y especialmente teatral, que «jugaba a ser Alejandra» y se resistía a asumir responsabilidades propias de la vida adulta como la manutención económica, resulta muy limitador reducirla a un disfraz que la autora se había fabricado desde su adolescencia. Alejandra Pizarnik poseía una gran capacidad para la fabulación y practicó sin precedentes el arte de la mascarada, de forma que supo ocultarse de manera sorprendente, especialmente a través del lenguaje y de la literatura, cauce que le permitió escalar hasta rozar la cima de sus ficciones. Sin embargo, ella era consciente de este engaño, que en cierto modo también era un autoengaño, tal y como recoge en algunos escritos autobiográficos. Por ejemplo, en este testimonio recogido en una carta: «Me siento aún adolescente, pero por fin cansada de jugar al personaje alejandrino. De todos modos, no hay ante quien jugar, a quien escandalizar, a quien conformar» (Pizarnik, 2017: 112). Resulta significativo que Cristina Piña en la minuciosa biografía sobre Pizarnik, reserva un espacio considerable de la misma para abordar

¹ Fiona Mackintosh señala algunos ejemplos de esta infantilización de Pizarnik. Por ejemplo, Cortázar en *Aquí Alejandra* se refiere a ella como bicho, Raúl Gustavo Aguirre en *Memoria de Alejandra* la describe como «una niña triste que creía en la magia», y Olga Orozco en su *Pavana para una infanta difunta* apela a Pizarnik como «pequeña centinela» y «pequeña pasajera».

la etapa adolescente de la escritora. A lo largo de casi un capítulo, Piña desmenuza los detalles del proceso madurativo de Alejandra Pizarnik en el momento de sus primeras manifestaciones de excentricidad, pues ya durante los años escolares en secundaria (1949-1953) luchó por convertirse en la «chica rara», tanto por su lenguaje irreverente y sembrado de palabras groseras que no estaban bien vistas en las mujeres de clase media, como por su indumentaria, que está más próxima a una forma de vestir a lo «garçon» (2005: 28 y 29). Además, fumaba a escondidas y se acostumbró a consumir anfetaminas, debido a su obsesión por adelgazar². Otro de los aspectos que la crítica aporta en esta aproximación biográfica de la escritora es que Pizarnik pudo haber iniciado un tratamiento psicoanalítico con León Ostrov, su primer analista, debido a los problemas que padecía a la hora de hablar, una suerte de «freno que la hacía titubear en el comienzo de las palabras» y que identificaron con tartamudez (2005: 27).

Resultaría muy extenso trazar un relato minucioso sobre todos aquellos aspectos que hacían de Alejandra Pizarnik una figura singular, pero lo que sí me parece sumamente interesante es destacar la idealización que a menudo se ha utilizado para abordar estos detalles que la autora sin duda escogió para recrear a la escritora que deseaba ser. El último del que quisiera dejar constancia es una semblanza urdida por Ivonne Bordelois, quien fue amiga íntima de la poeta, que además se ha encargado de compilar y trabajar en algunas ediciones póstumas de sus obras como su correspondencia. Cristina Piña recoge estas palabras que Bordelois dedica a la voz de su amiga, que nos parecen muy reveladoras:

Siempre me ha llamado la atención el que, entre las muchas semblanzas publicadas en torno a Alejandra, no se haya hablado nunca —salvo en una rápida referencia de R. Alonso— de la extraordinaria voz de Alejandra y de su aún más extraordinaria dicción. 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. Por un lado, el ritmo de sus palabras entrecortadas imprevisiblemente producía un cierto hipnotismo, semejante al que inspira mirar viejas fotos donde reconocemos rasgos, sí, pero de todos modos tan inesperados como oblicuos. O era como un tren en que cada vagón corriese a distinta velocidad, con ventanas titilando arbitrariamente, y una locomotora oscura e inexplicable arrastrándolo todo como un silencioso y nocturno huracán (Piña, 2005: 47).

² Piña señala que es muy probable que empezara consumiendo anfetaminas para no engordar, algo que era muy común a principios de los 50, pero que luego se convertiría en un hábito ya que le procuraban una lucidez especial para escribir y vivir por la noche. El hábito del consumo de fármacos fue una constante a lo largo de su vida, que ella adoptaba como remedios para sus dolencias como el insomnio y el dolor de espalda, etc. (Piña, 2005: 35).

Desde la perspectiva de una figura especialmente cercana a la poeta como fue Bordelois, esa supuesta «tartamudez» no era sino un don lingüístico en la escritora, porque le confería una dicción estrictamente suya, muy peculiar y hermosa. Pese a lo extraordinario que subyace en esta ruptura que presenta Pizarnik, es preciso poner de relieve que fueron muchos los obstáculos con lo que se encontró para poder emprender su vocación, que no era otra que la escritura. Quizá el mejor espejo para aproximarse a esa compleja y ardua pugna entre su consecución del ideal como escritora y su vida de permanente exiliada, de trabajos interrumpidos y lecturas interrumpidas se encuentra en sus monumentales diarios. En ellos asistimos a la búsqueda de la identidad a través de la constante deconstrucción del yo y la disgregación en una multiplicidad de voces.

Patricia Venti dedica su estudio *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008) a rastrear los rasgos propios del dictum pizarnikiano a través de sus diarios, y hace hincapié en la censura que se llevó a cabo en la primera edición de Lumen, en la que se omitieron muchos pasajes de los mismos³. Venti realiza un exhaustivo trabajo en el que podemos asistir a una indagación en el sujeto pizarnikiano que en sus textos autobiográficos no puede presentarse 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 (52). Venti pone como ejemplo esta sentencia recogida de sus *Diarios*: «Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos» (2013: 663). Este aborto figurado, asumido desde el dolor por no poder llevar en sus entrañas un texto, tuvo una traducción tal vez demasiado literal en su propia vida, ya que durante su estancia en París un embarazo no deseado le lleva al hospital y al aborto real. 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. A continuación, Venti explica la encrucijada a la que los lectores se ven incesantemente conducidos: «La entidad ontológica del «cuerpo-yo» está ausente, de hecho, cuando creemos haber enmarcado o delimitado su representación, solo encontramos una ausencia» (68). Esta trampa que la autora nos tiende está profundamente relacionada con

³ Para profundizar en el tema de los diarios expurgados se recomienda la lectura del artículo de Patricia Venti “Los diarios de Alejandra Pizarnik. Censura y traición” en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 26, 2004. Disponible para su lectura en: «<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>».

la caracterización que Pizarnik hace del cuerpo, un cuerpo que, según Venti, se presenta como inacabado, en estado de continua expectación y apertura, que no deja de desplazarse y, por tanto, se representa como una resistencia al relato (2008: 69). Pizarnik necesita transformar su cuerpo en materia literaria, y esto provoca una escisión profunda en su escritura autobiográfica, pero también se canalizará a través de sus ficciones, ya sea en poemas o textos en prosa. En su poesía, que en gran medida se ha convertido en la obra distintiva de la autora, aparece una pluralidad de personajes o de metáforas que aluden al yo, como la pequeña naufraga o la viajera. Todo este despliegue de versiones pizarnikianas son una muestra de la fragmentación que la misma escritora reconoce en sí misma. Es preciso remarcar que la tarea poética es una exigencia en Pizarnik, y al mismo tiempo es una necesidad vital, una manera de estar y de posicionarse en el mundo. Se trata de una empresa arriesgada en tanto que compromete la vida hasta el extremo de asimilarla como lo único que da sentido a su existencia. A continuación, profundizaremos un poco más en cómo se hace presente la vocación literaria en Alejandra Pizarnik y en los peligros que entraña su postura vital ante esta.

2. La vocación literaria: el sueño de una narración inalcanzable

Creemos que resulta esencial definir con mayor rigor cómo se produce una relación de mutua interdependencia entre la vida y la literatura en Alejandra Pizarnik para poder entender por qué su creación derivó en la construcción de un universo ficcional tan revolucionario y transgresor como el que dio a luz a partir de 1968. Cristina Piña, en su artículo “La poesía como riesgo y necesidad” dentro de su volumen de ensayos *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* (2011) apunta hacia una actitud perfectamente reconocible en Pizarnik, y es que comprende la poesía como un camino de conocimiento total, tanto de la subjetividad como del mundo, de manera que su postura es cercana a la de los poetas malditos, que escriben poesía poniendo en juego la vida y las experiencias límites del yo, con el modelo por excelencia en la figura de Arthur Rimbaud (66). Así, Alejandra Pizarnik rompe con la distinción entre esfera artística y experiencia vital, tal y como atestigua en muchas ocasiones en distintos textos. Un fragmento extraído de sus *Diarios*, citado en multitud de trabajos, se hace eco de esta asunción de vida desde la literatura: «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 este no existe; es literatura» (405). El tono negativo empleado por Pizarnik en esta entrada, —en el que asume que se encuentra «atrapada» dentro de su propia creación literaria, lo que inmoviliza también por extensión su propia vida—, contrasta con otras afirmaciones que resultan constantes en su obra, aquellas en las que muestra una fe rotunda en la palabra, a la que convierte en instancia de salvación, como en este otro escrito 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» (215).

Tal y como señala Cristina Piña en su artículo, la confianza radical en el lenguaje que atraviesa toda su obra va acompañada de una postura diametralmente opuesta, es decir, la certeza de que las palabras no son capaces de dar cuenta del sujeto, no sirve para acceder al conocimiento total. La convivencia de estas dos maneras de enfrentarse a la creación literaria ocasionará también una división en el sujeto, una pugna constante entre la necesidad de escribir y el deseo de poder narrarse de manera fiel. Nuevamente, en sus *Diarios* nos encontramos con una manifestación rica en detalles sobre las pretensiones literarias de Pizarnik. En ellos resulta constante la alusión a un proyecto del que no conocemos demasiado, pero sí podemos afirmar que se trata de un texto en prosa, posiblemente una novela, en la que deposita sus anhelos y a la que se quiere consagrar para poder dejar a un lado su poesía, como leemos en esta entrada:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo.... No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe (2013: 417).

Existe una tensión sostenida entre el texto en prosa (soñada) y los textos poéticos creados, que, sin embargo, no le llegan a complacer; su escisión con la subjetividad es tal que llega a afirmar que ella no es la autora de sus poemas, es decir, no se reconoce en ellos, los siente a menudo como textos ajenos, nacidos de otra pluma. Desde mi punto de vista, esta aparente proyección de una hipotética novela lo que hace es postergar o atrasar el momento en el que el pulso mantenido con la escritura libre su última batalla. También se pone de relieve que la autora a menudo quiere despojarse de todo artificio y perfeccionar un estilo

que apueste por la sencillez y la claridad. Su exploración e indagación en el lenguaje le llevará a tomar anotaciones febriles sobre el estilo de otros escritores, de manera que llega a conformar un verdadero mapa de lecturas en el que merecería la pena detenerse⁴. No obstante, la propia Pizarnik sabe, y deja constancia de ello por escrito, que ese texto en prosa de gran sencillez no le pertenece: sus ficciones son fragmentos que avanzan a la par que sus poemas. De este modo, en una entrada se interroga: «¿Por qué escribo? Para asombrarme, yo, que nada sé de las palabras. Mi utópico afán es llegar a escribir en una prosa simple, chata, común, sin imágenes poéticas. O sea, tengo nostalgias del pensamiento más o menos lógico de los demás» (2013: 675). También se reprocha el hecho de escribir cotidianamente sus diarios, que abarcaron la totalidad de los años de producción literaria, desde 1956 hasta 1972, aunque de este último año apenas han sido publicados algunos fragmentos, porque la autora afirma que le proporcionó «la fantasía de una falsa facilidad literaria» (2013: 499).

Pese a que la vocación siempre estuvo muy clara en Pizarnik, podemos advertir que a menudo ella se sentía presa de una gran ignorancia, y se lamentaba de carecer de una técnica, de una capacidad innata para dar con la expresión adecuada. Escribir no fue, en ningún momento, un camino fácil, aunque fuera el camino elegido. Pizarnik se refiere a sí misma como una «exiliada del lenguaje», y también como una mera traductora, ya que en más de una ocasión reconoce que sus palabras nacen a partir de imágenes visuales, es decir, partía de un elemento plástico para conseguir un producto lingüístico. No resulta descabellado tratar de comprender por qué la autora se imagina como una «pintora de las palabras», ya que, como nos recuerda Cristina Piña en su artículo “Entre literatura y pintura. Formar de morir” (2011), Pizarnik asistió en 1954 al taller de Batlle Planas, y produjo una considerable cantidad de dibujos al estilo Klee. Normalmente regalaba estas pinturas a sus amigos, pero también llegó a exponerlos en 1965 junto a Mujica Láinez en “El Taller” (106). En cierto modo, en su forma de distribuir los versos sobre la página también nos encontramos con un paralelismo pictórico, una insistencia en el protagonismo tanto de las palabras como de los silencios (espacios en blanco). En la entrevista “El poeta y su poema” (1968) Alejandra Pizarnik define de la siguiente manera su proceso de creación del poema, y como podemos

⁴ Sus *Diarios* constituyen un testimonio fascinante no sólo de sus propios dilemas con la escritura, sino también un cuaderno de lecturas de gran riqueza. No solo aludirá a los autores que le merecen admiración sino también a aquellos que no han conseguido impresionarle.

observar, este no solo se encuentra profundamente ligado al dibujo, sino que podemos reconocer que nace a partir de un proceso visual en el que las palabras aparecen gracias a su evocación plástica:

Lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual (2015: 299, 300).

Este «llamado ritual» en el que convocaba a las palabras sin duda está vinculado con su obsesión por conseguir hallar la palabra precisa para cada texto, en un acto obsesionante que muestra un trabajo incesante, hasta conseguir «arder en el lenguaje». Antes de abrir paso a las prosas que hacen estallar la creación pizarnikiana, queremos anotar algunas líneas sobre el contraste existente entre la contención de sus textos poéticos más destacados y la carcajada desgarradora de sus prosas obscenas.

3. Miedo de ser dos camino del espejo: de la depuración al desbordamiento en la obra pizarnikiana

Si bien ya hemos apuntado algunos rasgos que caracterizan la escritura de Alejandra Pizarnik, en las líneas que siguen persigo rescatar el abismo existente entre algunos textos de la autora argentina, sin que esto sirva para dividir su producción literaria en dos universos independientes. Más bien lo que se pretende demostrar es que todos los textos beben de la misma fuente y atienden a un mismo pulso literario. María Negroni, en las primeras páginas de su estudio *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), explica con acierto esta consideración de su obra como un todo: la crítica y escritora argentina relata cómo trató de descifrar los textos «malditos» de su producción para destapar si, bajo su aparente rostro obscuro y lúgubre, enmascaraban un mundo más vivo. Se han dado en llamar textos «malditos» a los reunidos en el volumen *Textos de sombra y últimos poemas*, libro no publicado en vida por Pizarnik, sino que vio la luz en 1982, diez años después de su muerte, y del que se hicieron cargo Olga Orozco, poeta y amiga de Alejandra Pizarnik, y Ana Becció. Más adelante podremos detenernos en algunos detalles de este libro. Negroni, en su trabajo, narra su comprensión de los poemas pizarnikianos como «pequeñas fortalezas» que dejaban al

margen el resto de su producción literaria; sin embargo, en un momento dado, su lectura viró hasta que le condujo a sacar una conclusión muy distinta: descubrió que los textos desechados, es decir, estos textos en prosa de carácter transgresor, eran un verdadero «testigo lúcido» dentro de su obra (2003: 36).

Así, nos encontramos con que esos textos que aparentemente desechó la propia autora, en realidad no hacen sino completar el significado de sus textos canónicos, sus obras poéticas. Negroni subraya que dentro de este «pequeño teatro» pizarnikiano se produce un juego de máscaras, dado que, como ya hemos mencionado, necesita ocultarse en el lenguaje y para ello se desdobra en múltiples voces. Recoge en una sentencia la búsqueda de Pizarnik valiéndose de una magistral metáfora: «se observa hasta la desesperación y de ese modo dibuja lo que no tiene nombre: escarba, como un eterno doctor Frankenstein, en los cementerios de una subjetividad elusiva para construir con fragmentos de cadáveres un simulacro de vida» (2003: 34). Esta danza macabra recreada por Negroni se corresponde fielmente con el desbordamiento que caracteriza a estos textos escritos durante la última etapa de su vida, es decir, a partir de 1968, a pesar de que ya anteriormente había escrito y publicado *La condesa sangrienta*, reescritura de la obra homónima de la autora surrealista Valentine Penrose.

Podríamos aventurarnos a afirmar entonces que la escritora decidió encubrir esa parte de sus escritos por temor al juicio de los críticos y lectores. Sin embargo, resulta muy interesante contrastar estos textos descarados, obscenos, con el discurso que vertebra en su correspondencia. Evelyn Fishburn en su artículo “Different aspects of humour and wordplay in the work of Alejandra Pizarnik”, dentro del volumen *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed* (2007), resalta el contraste entre el estilo serio y atormentado de sus diarios, frente al tono jocoso y sugestivo de sus cartas. En su correspondencia Pizarnik despliega continuamente las alas de su imaginación y añade juegos de palabras, dibujos, mezcla registros y lenguajes, y a menudo emplea alusiones sexuales y obscenas. Fishburn afirma que «sus juegos de palabras pirotécnicos son una estrategia para desterritorializar el lenguaje y liberarlo de los usos cliché» (38). Estas estrategias lingüísticas se convierten en un cauce para la transgresión textual que está presente en sus obras clasificadas por Ana Becció dentro de su *Prosa completa* bajo el rótulo de «humor»: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *Los poseídos entre lilas*. Pese a que me detendré a hablar sobre ellas más detenidamente en el siguiente apartado, sí me gustaría adelantar uno de sus rasgos principales, que no es otro que el erotismo exacerbado

presente en ellas. En estos textos emerge la carnalidad y la pulsión sexual que en muy raras ocasiones aparece en su obra poética, o al menos, en algunas de sus obras más destacadas y reconocidas, tales como *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches*. Profundizaré brevemente en este hiato que aparentemente se impone entre sus prosas y su poesía para poder entender el alcance de sus textos últimos, que en términos goyescos son, en cierto modo, sus «pinturas negras».

Diferentes voces críticas han coincidido en señalar las características más destacables de la poesía de Alejandra Pizarnik: una brevedad extrema junto a una gran concentración léxica, así como una gran rigurosidad en la selección de palabras. En Pizarnik no nos encontramos con referencias cotidianas, sino con un paisaje abstracto, un universo cerrado en el que un conjunto de palabras configura la esencia de su poética. César Aira señala que la autoexigencia de brevedad está directamente relacionada con los criterios de calidad y pureza que son vertebrales en su poesía (2001: 41). El modelo poético en que Pizarnik se apoya para condensar exactitud, brevedad y fijación es el aforismo, tomando como modelo el libro *Voces* de Antonio Porchia⁵. Carolina Depetris, en su complejo estudio sobre la obra de la poeta, relaciona esta brevedad propia de sus poemas con la consideración de la imagen en el surrealismo, ya que esta es el resultado de un proceso creativo en el que rige la condensación de la expresión. Así, señala una cuestión importante: «una poética que instala la brevedad y la contención como elementos constitutivos de una poesía tendiente a reducir el temor posible que abre la ambigüedad y la fragmentación puede ya no encaminarse hacia la palabra perfecta sino hacia un agotamiento léxico» (2004: 57).

Depetris señala una posible vía para comprender el porqué de esta trampa que Pizarnik se tiende a sí misma: la existencia de una doble poética en su obra, es decir, el despliegue de dos poéticas contrapuestas, —que no se anulan entre sí, sino que se complementan y se necesitan la una a la otra para sostener la estructura del proyecto pizarnikiano—. Estas dos poéticas son bautizadas como «poética del temor» y «poética del deseo». Con respecto a la poética del temor, la estudiosa afirma que se trata de un temor que no es paralizador, sino que más bien funciona como un revulsivo: recordemos, por ejemplo, que en la entrevista que

⁵ *Voces* se convierte en un libro tan esencial para Pizarnik que la poeta le dirigirá algunas cartas a Porchia para hacerle saber su valor. En una de ellas, fechada el 20 de abril de 1963, le escribe lo siguiente: «¿Cómo hablar de lo indecible? Sólo por medio de las Voces. Sólo ellas han logrado hacer pleno este lenguaje, sólo ellas han sabido llenar de sangre las palabras y transformarlas en la Palabra, la única valedera». (Pizarnik, 2017: 148).

le realiza Martha Isabel Moia, la poeta sentencia: «Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo» (Pizarnik, 2015: 312). Depetris explica que escribir contra el miedo supone no escribir el deseo, por lo tanto: «temor y deseo son las dos caras posibles de una dicotomía que Pizarnik establece entre lo decible y lo indecible» (2004: 53). Define esta «poética del temor» como aquella que, por miedo a perder la identidad, invoca la fragmentación, ambigüedad e inefabilidad. Este temor lo equipara con la imagen del jardín, recurrente en muchos de sus escritos, un jardín que representa la contención y que muy probablemente encuentre su raíz en la lectura de Lewis Carroll. Pizarnik revela la importancia que posee para ella este jardín, símbolo de un centro en el que puede hallar la estabilidad: «Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: «Solo vine a ver el jardín». Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*»⁶ (2015: 311).

Frente al temor, se alza el deseo, la materialización de lo indecible; este ya no puede hallarse en el seno de un jardín ideal que sirve de refugio, sino en el jardín prohibido, que, desde el punto de vista de Depetris, apunta directamente a la topografía del bosque. La crítica afirma que tender al centro siempre sin llegar jamás se convierte en aquello que sustenta el ejercicio poético pizarnikiano (2004: 58). El deseo se caracteriza precisamente por la ausencia, por aquello que tiene como condición la falta, una tendencia hacia lo otro. De este modo, es posible afirmar que la poesía de Alejandra Pizarnik se origina a partir de una tensión dialéctica insuperable, presente tanto en sus escritos críticos como en sus poemas; por ejemplo, en «Fragmentos para dominar el silencio» leemos unas palabras reveladoras: «Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.» (Pizarnik, 2011: 223).

Antes de adentrarme en el universo abyecto característico de la última etapa de la escritura de Alejandra Pizarnik, encuentro necesario remarcar un detalle más sobre la poesía de la argentina, y es que, tal y como ha apuntado Patricia Venti, el cuerpo es el gran desaparecido en sus versos. La fisicidad, la carnalidad, no estará presente en su obra hasta la

⁶ En cursiva en el original. Cabe matizar que esta frase que Pizarnik repite no procede de la famosa obra *Alice's Adventures in Wonderland* sino de *Through the Looking-Glass*: «I only wanted to see what the garden was like, your Majesty».

publicación de *La condesa sangrienta*, así como en su último libro de poesía publicado en vida, *El infierno musical*. A continuación, veremos cómo esta irrupción del cuerpo está vinculada con el giro hacia una escritura transgresora y en los márgenes del canon.

4. El universo abyecto de Alejandra Pizarnik

La escritora Ana María Moix en su artículo aparecido en prensa “Prosa de una belleza mágica” (2002) traza una breve semblanza sobre la primera edición de la *Prosa completa* de Alejandra Pizarnik, de la que subraya la excepcionalidad de la narrativa pizarnikiana, que acude a mirarse en el espejo de la propuesta oulipiana: «Los personajes de estos textos son, como los Queneau o Roussel, criaturas puramente verbales, y ni ellos ni sus actos tienen referencia fuera del mismo texto: están y acontecen solo por obra y gracia del lenguaje que los sustenta»⁷. En estos textos hay una apuesta firme de alteración del sentido mediante la invención de palabras y la modificación de refranes o frases hechas para alumbrar nuevos significados. Moix señala además que la pluma de Pizarnik no participa solo de un ávido juego de combinatoria, sino que recalca en una suerte de teatro del absurdo en el que subyace un desgarramiento terrible: «Este humor alcanza su máxima y terrible profundidad metafísica en *Los perturbados entre lilas*, obra de teatro digna de figurar entre lo mejor de Alfred Jarry, Ionesco y Beckett»⁸. 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).

Si bien resulta complejo señalar cuál fue el momento vital en el que se produjo el viraje de la literatura pizarnikiana hacia el extremo de la balanza más próximo a la muerte, podemos

⁷ 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.

⁸ Ver nota anterior.

deducir a partir de sus propios escritos autobiográficos que la publicación de *Extracción de la piedra de la locura* en 1968 supone un antes y un después dentro de su producción artística. En una carta de ese mismo año a su amiga Ivonne Bordelois, en la que relata algunos detalles sobre la planificación de su viaje a Estados Unidos gracias a la concesión de la beca Guggenheim, Pizarnik le confiesa a su interlocutora la escisión que ha supuesto este poemario, tanto vital como escrituralmente:

¿Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? Mi librito funesto y pobrecito – está tan denso de muerte. Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame. Pero necesité escribirlo, palabra por palabra lo compuse combinando vértigos y sensaciones inefables. Ahora no puedo releerlo. La figura se ha cerrado. (2017: 108)

La autora reconoce que aquello que ha arañado de manera definitiva sus versos es la muerte, lo que convierte este volumen en un libro «funesto» que, sin embargo, necesitó poner por escrito. Si bien es cierto que la muerte siempre había estado muy presente en sus poemas, es muy probable que Pizarnik hacia 1968 empezará a caminar por el filo del abismo, tras la pérdida de su padre, la asunción de la orfandad, y posteriormente la angustia que le provocó su frustrado viaje a Nueva York, sumamente tormentoso tal y como lo relata en sus cartas a Bordelois. Este terminaría desembocando en una visita fugaz y precipitada a París, la ciudad en la que más libre se sintió para escribir durante su estancia de cuatro años (entre 1960 y 1964). Sin embargo, el viaje esperanzador resultó finalmente un desencuentro con un pasado que había quedado definitivamente atrás. A partir de 1970 comienzan las crisis que desembocarán en dos intentos de suicidio, así como periodos de varios meses en el hospital. Curiosamente, no a todos sus correspondientes con los que compartía una estrecha amistad les habló con sinceridad de aquellos duros sucesos, sino que inventó «que había sufrido un accidente de auto» (2017: 158). A pesar de aquella terrible caída, Pizarnik no cesó de escribir, de librar su batalla vital frente al papel, y fue en esos años cuando dio a luz a algunos de sus escritos más revolucionarios y transgresores, haciendo gala de una libertad sin parangón.

Por supuesto, no solo los hechos biográficos fueron los causantes de esa transformación en su escritura. Creemos que resulta fundamental prestar atención a sus lecturas de aquella etapa, pues Pizarnik no podía comprender la escritura sin un diálogo con otros autores. Así, nos encontramos con que hubo una figura que fue más que una referencia para Pizarnik, un escritor que se convirtió en la encarnación de su herida. Nos referimos a Antonin Artaud, con el que toma contacto de una forma temprana en 1959 mientras cursa sus estudios en la

facultad. Ya en ese momento su descubrimiento le supone un gran desgarramiento interior, sin embargo, no es hasta 1965 cuando publica en la revista *Sur* un ensayo sobre Artaud titulado *El verbo encarnado*, hoy reunido en su *Prosa completa* (2015: 269-273). En este texto, desgana el vínculo entre la vida y la escritura en Artaud y pone el énfasis en el desajuste entre la palabra y el pensamiento. Recordemos que el autor francés fue un escritor que se resistió a las clasificaciones y que rechazó vivamente la literatura tradicional, así como la separación entre la cultura y la vida⁹. Artaud fue un escritor difícilmente clasificable: autor de *El teatro y su doble*¹⁰, dejó como legado reflexiones sobre el lenguaje que han sido fundamentales para el pensamiento filosófico de autores de Gilles Deleuze o Maurice Blanchot. La enfermedad mental que padeció le provocó terribles sufrimientos y, por tanto, quiso establecer otra manera de entender el lenguaje a partir de pulsiones corporales como el grito, los gestos, el llanto o los espasmos. Michel Foucault en su *Historia de la locura* alude a la excentricidad de la literatura de Artaud cuando afirma que la locura «se desliza entre los intersticios de su obra, ella está precisamente en la falta de obra, en la presencia repetida de esta ausencia, en su vacío central, sentido y medido en todas sus dimensiones, que no tienen final» (1997: 301).

Nuria Calafell Sala en su tesis doctoral *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik* (2007), profundiza en el vínculo literario entre la escritora argentina con Artaud, y señala que «la herida fundamental» pizarnikiana solo encuentra su reparación mediante un trabajo exhaustivo con el lenguaje en el que trata de llevar a cabo una resignificación del mismo mediante la corporalidad. Pizarnik escribe a menudo sobre la necesidad de buscar otras formas de expresión, por un lado, porque persigue «una fórmula discursiva que atente contra la lógica del sentido» y por otro lado, «el registro de una huella que perfora y atraviesa el orden de lo simbólico para permitir el acceso a ese espacio prohibido y escondido donde se produce el despertar de las pulsiones corporales» ya que estas inciden sobre el orden simbólico en «un doble movimiento de destrucción y reconstrucción del sujeto y de su

⁹ Sirva de ejemplo el comienzo de su obra *El ombligo de los limbos*: «No concibo una obra separada de la vida. No quiero la creación separada. Ni concibo al espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada una de las heladas floraciones de mi alma fluye babosamente en mí» (Artaud, 2002: 13).

¹⁰ El teatro fue su principal campo de experimentación. En *El teatro y su doble* articula una teoría sobre las artes visuales en la que aboga por recuperar el verdadero lenguaje del teatro, «un lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, de gritos y onomatopeyas» que posea tanta importancia como las palabras (Artaud, trad. Virgilio Piñera, 1969: 200). Además, apuesta por una poética de la crueldad, en la que aparezcan violentas imágenes físicas que produzcan impacto en la sensibilidad del espectador.

cuerpo» (73). En 1933 en su *Cuarta carta sobre el lenguaje* Artaud apostaba por el regreso a una dimensión física del lenguaje de forma que se produjera una huida del logos hacia la afectividad y la fisicidad, y las palabras se percibieran como movimientos primarios simples y abiertos hacia el mundo. Calafell Sala lo explica así: «El lenguaje se aparta de la influencia del logos y se inscribe en los márgenes de la diferencia, esto es, de su propia forma olvidada y ninguneada en el momento de la constitución de la función simbólica». Y a continuación añade un aspecto que nos parece fundamental en la poética pizarnikiana: «Su materialidad, su sonoridad, su respiración, se ponen entonces en movimiento y arrastran consigo la construcción de un cuerpo nuevo». (75). Esta posibilidad de construir un cuerpo nuevo a través de una transgresión del lenguaje desde el propio lenguaje nos parece una de las claves para entender la morfología de sus «textos malditos».

En su poesía también hallamos una progresiva disolución del sujeto, pues Pizarnik abandona el yo poético que predominaba en sus anteriores poemarios, para inclinarse hacia un verdadero estallido de los pronombres que apuntan a un desdoblamiento. Veamos algunos ejemplos extraídos de su último poemario publicado en vida en el año 1971, *El infierno musical*. En el poema “Piedra fundamental” leemos: «algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella» (2005: 264). En este poema en prosa percibimos una tensión entre ese yo poético que se desdobra a través del pronombre de la tercera persona con el que también se nombra a sí misma, pero desde una sutura que provoca extrañeza y vértigo en el lector. Esta oscilación entre los referentes será una constante en su poesía de este periodo, que a menudo consigue crear un vértigo en el que predomina el balbuceo, próximo a una búsqueda de lo ininteligible que está directamente relacionada con la apuesta de Artaud. En el poema que da título a la obra, “El infierno musical”, hallamos una sucesión de versos de extrema brevedad y que subrayan el dominio de los silencios de la página en blanco. En esta ocasión Pizarnik muestra sin adornos el afán de ruptura absoluta de los corsés lingüísticos: «la cantidad de fragmentos me desgarran / impuro diálogo / un proyectarse desesperado de la materia verbal / liberada a sí misma / naufragando en sí misma». (2005: 268). El último ejemplo poético que queremos exponer aquí presenta la ambigüedad del sujeto poético y se cierra con uno de los versos más importantes dentro de su obra, pues subraya la eterna brecha entre el signo lingüístico y la realidad a la que alude. El poema se titula “La palabra que sana” y dice así: «Esperando que un mundo sea desenterrado por el

lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio [...]. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa» (2005: 283).

Recuperemos ahora los textos en prosa que merecen un acercamiento fidedigno. Cristina Piña ha dedicado varios artículos a profundizar dentro de este universo obscuro pizarnikiano, por lo que seguiremos algunas de sus argumentaciones. En primer lugar, nos parece destacable señalar el término «palabra desnaturalizada» utilizado por la crítica en su artículo “Una estética del desecho” para aludir a las estrategias urdidas por Pizarnik en estos textos en los que irrumpe la obscenidad y la escritura adopta la forma del exceso. Piña nombra una estética del desecho en la que el cuerpo reclama su materialidad haciendo gala de un lenguaje brutal, procaz, por lo que «aparecen úteros y sexos y dedos lúbricos y violarios, casas de citas y sonidos orgasmiales» (2011: 56). Condensa el estilo urdido por la escritora con la siguiente sentencia: «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». Piña apunta a que nos hallamos frente a un lenguaje poco habitual, construido a partir de cortes, añadidos e injertos, que van más allá de la habitual intertextualidad pizarnikiana; se trata de una operación violenta que podría entenderse como intersexualidad textual debido a que los fragmentos, las palabras, «se acoplan exhibiendo sus suturas y articulándose en formas monstruosas» (2011: 59). Además, esta es una escritura que se opone claramente a aquella que había practicado hasta mediados de los sesenta, es decir, en la que se aferraba a un léxico muy reducido y de extremada contención, de forma que podemos afirmar, junto a Piña, que existe una desnaturalización tanto de la subjetividad como del lenguaje inmediatamente anterior. Finalmente, la crítica crea una serie de términos para intentar explicar estas estrategias transgresoras urdidas por Pizarnik: textos cambalache¹¹, textos vampiros y textos autofágicos. Con estos términos aquello que persigue es nombrar desde unos parámetros comprensibles la capacidad que tienen los textos para adoptar continuas e imprevisibles metamorfosis o engullirse entre sí con no escasa violencia.

Podemos vincular esta estética propia de la prosa pizarnikiana a la del cuerpo grotesco tal y como lo define Mijail Bajtin en su estudio sobre François Rabelais: «el cuerpo grotesco es el que no está listo ni acabado, sino en estado de perpetua construcción, creación y

¹¹ Con ‘cambalache’ en Argentina, Uruguay y parte de Chile se refieren a un intercambio, un trueque. También designa a un comercio en el que se adquieren objetos de segunda mano.

movimiento» (2005: 285). Resulta remarcable señalar que, dentro del contexto argentino, existieron otras voces femeninas que articularon un discurso que está próximo al de los textos de la última etapa de Pizarnik. Erika Martínez Cabrera en su tesis doctoral *Carnaval negro: veinte poetisas argentinas de los años 80* (2008)¹² se ocupó de analizar el imaginario siniestro que emerge en algunos poemarios escritos por mujeres durante dicha década en Argentina, y extrajo como conclusión que una serie de poéticas confluyeron en la construcción de un carnaval negro, escenificación de lo siniestro que tiene su origen en el ambiente de autoritarismo de la dictadura militar y la intensificación de la lógica patriarcal. En estos poemas aparecen elementos propios del carnaval, que también son propios de la obra de Pizarnik, como la retórica del exceso, la risa, el disfraz y las máscaras. El cuerpo representado es un cuerpo grotesco sobre el que se vuelca la violencia y la presencia de la mascarada pone de relieve la normalización de lo atroz desplegada por la dictadura. (543-544). Si bien fue otro el contexto en el que se fraguó la creación pizarnikiana, nos parece relevante remarcar el hilo común, transversal a varias generaciones de poetisas argentinas, de un imaginario capaz de nombrar la violencia y el horror.

Los robos y saqueos perpetrados por Alejandra Pizarnik entroncan con un rasgo muy destacable de sus prosas anotado por Patricia Venti: la reescritura y el aprovechamiento por parte de su autora de otros textos propios. Así, en *La escritura invisible* explica que en la correspondencia de 1968 mantenida con Osías Stutman, que vivía en EEUU, empleaba divertimentos verbales que luego iba a incorporar en *La bucanera de Pernambuco*. Ambos practicaban desde la época que se conocieron juegos de palabras conseguidas a partir del recurso de la paronimia, deformante del sentido léxico. Venti aventura que quizás el sentido del título de esta obra, *la bucanera*, pueda buscarse en esa práctica del saqueo textual y la piratería de la propia escritora, experta en manipular el lenguaje y jugar con la mezcla de idiomas. A continuación, argumenta que este estilo no se encuentra completamente aislado dentro de la literatura hispanoamericana, pues, bajo el nombre de «neo-barroco», englobó a una escritura paródica y deconstructora de la que el mayor representante fue Severo Sarduy. En el contexto argentino, las obras que pudieron tener una influencia decisiva son *Ova completa* (1987) de Susana Thénon, *En la marmédula* de Oliverio Girondo (1954) y *Tres tristes*

¹² Esta tesis se publicó en forma de libro en 2013 en la editorial Iberoamericana/ Vervuert bajo el título *Entre bambalinas. Poetisas argentinas tras la última dictadura*.

tigres (1965) de Cabrera Infante. Sin embargo, tal y como la crítica apunta, hay algo que sienta la diferencia entre estos textos y *La Bucanera*, y es que este último tiene como tema fundamental el sexo. La desestabilización semántica se consigue a través de una transgresión gramatical en la que reina la ambigüedad y queda al desnudo el carácter múltiple del lenguaje. Finalmente, Venti apunta hacia la ilegibilidad del texto lograda por Alejandra Pizarnik 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. (Venti, 2008: 143)

Estos desechos del lenguaje a los que apuntan tanto Piña como Venti, recuerdan a unos famosos versos de Pizarnik, que dicen así: «una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos» (125). Es decir, no parecen tan distantes estas dos posturas en su poesía y en su prosa, pues precisamente lo que buscan es adoptar una posición en las afueras de lo normativo, en los márgenes, y desde allí reescriben el mundo.

Probablemente los textos que más han ahondado en los escritos transgresores de Pizarnik son el artículo “La palabra obscena” (2011) de Cristina Piña y el libro *El testigo lúcido* (2003) de María Negroni. Nos referiremos a ellos a continuación para abordar los tres textos que mejor representan este universo obscuro en la autora: *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Piña, en primer lugar, delimita lo que entiende por «obscuro» en un texto literario: «lo siniestro, lo fatal, lo fuera de escena» (2011: 20). Pese a su vinculación con el erotismo y la pornografía, delimita una serie de diferencias, pues desde su perspectiva lo obscuro sería aquello que está más allá del placer y es por tanto «inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú» y coincide con el instinto de muerte. Posteriormente, recuerda que, si bien en Rimbaud ya existía una articulación de lo obscuro, es en los *Cantos de Maldoror* (1868) de Lautréamont donde estalla la búsqueda del absoluto mediante una sexualidad ligada a la muerte, el sadismo y el crimen, de manera que se erige como una obra radicalmente transgresora, ya que enuncia aquello que está prohibido nombrar. Una vez delimita aquello que entiende por obscuro, la crítica señala que antes de que aparecieran estos textos firmados por Alejandra Pizarnik no se habían conocido obras de escritoras que hablaran desde la obscenidad; una de las pioneras en ese sentido fue Anaïs Nin, que en sus monumentales diarios sí hace referencia explícita al sexo y al incesto; además,

Nin escribió novelas eróticas por encargo. Desafortunadamente, en la tradición literaria ha persistido una obcecada censura ante la literatura escrita por las mujeres hasta el punto de valorarse qué temas son los adecuados y cuáles podían llegar a condenarlas al olvido¹³.

En el caso de los textos de Alejandra Pizarnik se ha ejercido una gran censura hasta el punto de dejar que permanezcan inéditos muchos de los escritos en los que se hace referencia no solo a la pulsión de goce sino al deseo homosexual¹⁴. El único texto editado de entre sus prosas en el que se muestra una sexualidad lésbica —y sádica— es en *La condesa sangrienta*, publicado originalmente en la revista mexicana *Diálogos* en 1965 bajo el título “La libertad absoluta y el horror”, posteriormente en la revista argentina *Testigo* en 1966 y finalmente en forma de libro en 1971. Resulta complicado determinar el género de este texto, compuesto por una elogiosa introducción sobre el libro de Valentine Penrose, del que extrae gran parte del material literario, así como la fuente histórica del personaje central de la obra, la condesa húngara Erzébet Báthory, a la que se le ha atribuido el asesinato de más de seiscientas mujeres. Este relato cruel se compone de once capítulos en los que describe las torturas a las que sometía a las jóvenes que encerraba en su castillo, un despliegue de manifestaciones de la crueldad y del sadismo que provocaban el éxtasis en la condesa, perfectamente resumido en este párrafo: «Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo» (Pizarnik, 2015: 287). La obra de Pizarnik es una depuración del texto original de la escritora surrealista Valentine Penrose, un texto que era prácticamente desconocido en esa época y que debió fascinar a la poeta argentina. María Negroni en su ensayo *El testigo lúcido* (2003) dedica muchas de sus reflexiones a profundizar en esta obra pizarnikiana, ya que en ella encuentra un índice en el que se anuncia el comienzo del fin, un anticipo de la derrota, pues se aproxima poco a poco al vacío semántico, un lenguaje que no es otro que el lenguaje de la muerte. Además, la protagonista, la condesa Erzsébet, es tal vez la más lograda de esos personajes en los que la autora se multiplica y fragmenta, en su eterna búsqueda por hallar un cuerpo textual posible. También profundiza en la imaginería gótica

¹³ Para profundizar en esta censura constante a la escritura de las mujeres se recomienda la lectura del ensayo de Joanna Russ *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Barrett, 2018.

¹⁴ En *La escritura invisible* Patricia Venti recoge algunos de los títulos de textos en prosa de Alejandra Pizarnik que aún no han visto la luz y que permanecen inéditos en el archivo de Princeton. En ellos, además de abundar las alusiones sexuales, se hace referencia de forma explícita a las relaciones sexuales lésbicas.

del castillo en el que acontecen las terribles ceremonias de muerte y éxtasis y lo señala como un símbolo clave de la insubordinación en Pizarnik. A partir del levantamiento de esta fortaleza, se inaugura en su escritura una serie de textos de sombra que atentan contra la norma y truecan «la *coincidentia oppositorum* por el galimatías del caos» (45).

Los poseídos entre lilas, concebido como una pieza teatral, funciona como un texto bisagra, ya que en él todavía persiste el tono elegíaco de los poemas, pero se encuentra mezclado con súbitos estallidos de humor corrosivo en el que ya está presente lo obsceno. Resulta muy interesante trazar un paralelismo con la obra en la que se mira, *Final de juego* de Beckett, ya que, desde el punto de vista de Negroni, parece que el final del juego que se libra en este texto es precisamente el de la poesía; de alguna forma, las reglas se ponen sobre la mesa y la herida queda a la intemperie: esa escisión entre las palabras y la realidad (2003: 81). El robo de Pizarnik llega hasta el extremo de apropiarse de la estructura de la obra beckettiana, pues tal y como Negroni refrenda, existe una apropiación constante en Pizarnik que le sirve para legitimar lo obsceno y amparar el discurso prohibido con un texto canónico (2003: 59). Como ya habíamos mencionado anteriormente en este artículo, es necesario entender la obra pizarnikiana como un todo, pues en ella abundan ya no solo los plagios y las apropiaciones de otros autores, sino también los regresos constantes al conjunto de sus textos, así como a las versiones que propone de sí misma. Todos los vocativos que se había aplicado en sus poemas como “la náufraga” o “la que murió de su vestido azul”, encuentran su doble desgarrado en su obra *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* con “Betty Laucha”, “la Coja Ensimismada”, “la bufidora”. En *Los poseídos entre lilas* también nos encontramos con dos personajes principales, Seg y Car, en el que el segundo es un espejo de la primera. Cuando asistimos al diálogo de Seg con su muñeca de color verde Lytwyn, no podemos evitar pensar en la condesa Báthory y las jóvenes de las que se sirve para alcanzar el goce. De este modo, todos los personajes se miran entre sí, pertenecen a un mismo teatro en miniatura dirigido por Pizarnik en el que dominan la fiesta, el erotismo, la infancia y la muerte. La muñeca se convierte en un doble, en un alter ego que vincula la infancia y los deseos perversos: no se trata de un ser inanimado, sino que está «hambrienta de poemas» y en ella conviven un aspecto adorable y otro siniestro¹⁵. Ludmila Soledad Barbero ha escrito sobre la relación entre

¹⁵ En *Los poseídos entre lilas*, Seg pregunta: «¿No pensás que Lytwyn es adorable y siniestra a la vez?» (2017: 187).

las muñecas de Alejandra Pizarnik y las *poupées* del artista Hans Bellmer, vinculado al surrealismo, tras el hallazgo de lo que considera una prueba de la vinculación entre ambos autores en los manuscritos de la poeta ubicados en la biblioteca Firestone de Princeton. Barbero se refiere a un texto pizarnikiano titulado “Les poupées”, acompañado de fotografías de muñecas con un parecido muy evidente con las de Bellmer. (2017: 163). Si bien parece que existan ciertas similitudes entre estas muñecas con apariencia de monstruo que hablan de una otredad siniestra y de un doble extrañado, el sadismo y la pasividad de las muñecas de Bellmer apuntan, tal y como Barbero señala, hacia una representación de los cuerpos femeninos como objetos de deseo bajo la mirada masculina, mientras que en Pizarnik son criaturas que poseen cierta capacidad de agencia (168). Cristina Piña delimita un cambio entre *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera*, y es que mientras en el primero el tono es predominantemente desolado, en el segundo solo domina un humor corrosivo deliberado, lo que unido a la experimentación semántica lo convierte en un texto de afán destructor tanto de la lengua como de la cultura en general (2011: 41). Está compuesto por veintitrés fragmentos de extensión variable en los que la repetición de lo obsceno se convierte en una lectura vertiginosa, acentuada por la inclusión constante de citas y parodias intertextuales.

Finalmente, queremos referirnos muy brevemente a los textos reunidos bajo el epígrafe «relatos» en la edición de la *Prosa completa* de Pizarnik, escritos entre 1963 y 1971, ya que son una muestra más de esa danza seductora entre el cuidado estético y los paisajes crueles. Así, los lectores no se sorprenderán —o sí— de hallar en las páginas de este volumen una multiplicidad de textos dispares, la mayoría de extensión breve, muchos de ellos destinados a publicaciones en revistas como *Sur*, *Revista de Occidente* o *Zona Franca*, entre otras. La condensación léxica y el hecho de que a menudo no exista una narración como tal sino más bien una suerte de invocación delirante, aproxima muchos de estos escritos a sus poemas en prosa desplegados a partir de la publicación de *Extracción de la piedra de locura*. Entre aquellos que podrían entenderse más próximos a un relato estricto, o tal vez a un trasunto de obra teatral, pues a menudo predominan los diálogos, podemos destacar “Devoción”, en el que recrea una breve conversación entre la muerte y una niña con su muñeca mientras toman el té, “Violario”, situado en el escenario lúgubre de un velorio, adopta tintes sórdidos porque aquello que quiere mostrar es una violación encubierta hacia la protagonista por parte de una vieja a la que se refiere como «*femme de lettres*», obsesionada con las flores. En este relato, además, resulta destacable subrayar su crítica hacia algunas célebres lesbianas dentro del

mundo literario, Renée Vivien y Nathalie Clifford Barney. En “La verdad del bosque” hace una reescritura del cuento infantil Caperucita roja, y en el más extenso, “El hombre del antifaz azul”, de *Alice in Wonderland*. En conjunto, todos estos textos unidos a los textos de sombra anteriormente abordados, conforman un universo caníbal, un “*opus nigrum*” que es un espejo de la obra poética en la que el cuerpo jamás puede pronunciarse, ya que es negado una y otra vez, de modo que halla su máxima expresión a través de la ferocidad de la escritura obscena.

5. «La obscenidad no existe. Existe la herida». A modo de final en permanente construcción

Tras haber realizado un recorrido de ida y vuelta por esa parte encubierta de la obra pizarnikiana que ha sido tachada como una verdadera excrecencia lingüística por ciertos críticos, es preciso volver el rostro hacia una frase que aparece en *Los poseídos entre lilas* en boca de uno de sus personajes: «La obscenidad no existe. Existe la herida». Y es que en Alejandra Pizarnik la escritura es la única forma de cauterizar la herida, de canalizar el dolor que atraviesa el cuerpo hacia un fin determinado: tratar de amarrar la vida y los hilos finos que la sostienen. Así, en un pasaje de sus *Diarios* leemos:

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)

La autora no puede pronunciar con mayor claridad los límites de su desgarró. El dolor es y el dolor existe en tanto el sujeto es incapaz de hallar un cuerpo textual, pues el único cuerpo posible para ella, que aboca sus días hacia un final ya premeditado, se encuentra precisamente en la palabra poética. Infligir daño sobre el cuerpo real para poder llegar a pronunciar el temblor, el silencio, el vacío que se anuncia en ese discurso fragmentado y escindido del poema, o en ese otro discurso epidérmico que se sustenta en una reiterativa sexualidad obscena, cuyo anclaje es el desgarró metafísico y lingüístico. Tal vez los versos en los que se cifra la eterna búsqueda pizarnikiana de un cuerpo decible se encuentren en el

poema titulado “El deseo de la palabra”, que forma parte de *El infierno musical*. Este poema en prosa se cierra con esta invocación, un verdadero deseo cifrado que había permanecido agazapado en el seno de su obra poética y que, por fin, en el último tramo del sendero, emerge con una fuerza extraordinaria, con un aliento redoblado. Queda esperanza: «Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir» (269-270). Estos versos de respiración entrecortada suponen una llama encendida en el candil, ese que permanece intacto en medio de la oscuridad de la obra de Alejandra Pizarnik, porque su legado y su alcance es de tal magnitud, que todavía tendremos que seguir pensando en trazar caminos alejados de los senderos principales, siguiendo los márgenes, para recorrer nosotros de algún modo los mismos lugares que la escritora argentina persiguió transitar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César (2001): *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega.
- CALAFELL SALA, Núria (2008): *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*, Córdoba, Babel Editorial.
- BAJTIN, Mijail (2005): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARBERO, Ludmila Soledad (2017): «Las poupées de Alejandra Pizarnik» en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 10, pp. 158-172. [14/06/2021] [<https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.170>]
- DEPETRIS, Carolina (2004): *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- FISHBURN, Evelyn (2007): «Different aspects of humour and wordplay in the work of Alejandra Pizarnik» en Fiona J. Mackintosh, Karl Posso (eds.), *Árbol de Alejandra. Pizarnik reassessed*. Woodbridge, Tamesis, pp. 36-59.
- FOUCAULT, Michel (1997): *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MACKINTOSH, Fiona J. (2003), *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge, Tamesis.
- MARTÍNEZ CABRERA, Erika (2008), *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80*, Tesis dirigida por el Dr. Álvaro Salvador Jofré, Granada, Universidad de Granada. [20/06/2021]

[\[https://pdfslide.tips/documents/carnaval-negro-veinte-poetas-argentinas-de-los-anos-erika-martinez-cabrera.html\]](https://pdfslide.tips/documents/carnaval-negro-veinte-poetas-argentinas-de-los-anos-erika-martinez-cabrera.html)

MOIX, Ana María: «Prosa de una belleza mágica» [en línea] *Babelia*. 6 de abril 2002, [22/12/2020].
[\[https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html\]](https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html)

NEGRONI, María (2003): *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.

PIÑA, Cristina (2011): *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*, [en línea], [18/02/2021].
[\[https://www.academia.edu/5633048/L%C3%8DMITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES_LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK\]](https://www.academia.edu/5633048/L%C3%8DMITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES_LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK).

(2005): *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires, Corregidor.

PIZARNIK, Alejandra (2005): *Poesía completa, rosa 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.