



Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Letras

TESIS DOCTORAL

**Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en
la obra de Alejandra Pizarnik**

Doctoranda:

Mg. Ángela Sofía Rivera Soriano

Directora de Tesis:

Dra. María Lucía Puppo

Buenos Aires, 15 de septiembre del 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- | | |
|---|----|
| 1. Entre el mito biográfico y la obra: Alejandra Pizarnik | 9 |
| 2. La poética de la melancolía. Presentación del tema y la estructura de la Tesis | 15 |

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1. LA MELANCOLÍA EN LA CULTURA OCCIDENTAL:

TEXTOS, IMÁGENES, AUTORES 23

- | | |
|---|----|
| 1. De la bilis negra al mal de Saturno. La melancolía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento | 24 |
| El “siglo de oro” y la “anatomía” de la melancolía. El siglo XVII y Robert Burton | 33 |
| 2. Tropismos del sol negro. La melancolía desde la Ilustración hasta nuestros días | 43 |
| 2.1. Romanticismo y decadentismo | 45 |
| 2.2. De Edvard Munch a Lars von Trier | 48 |

CAPÍTULO 2. LECTURAS CONTEMPORÁNEAS DE LA MELANCOLÍA 56

- | | |
|--|----|
| 1. Freud: melancolía, inhibición del yo y estado maníaco | 56 |
| 2. Lacan: melancolía, disolución del yo y angustia | 58 |
| 3. Deleuze y Guattari: línea de fuga y pasión de abolición | 61 |
| 4. Kristeva: la melancolía decible | 63 |

5. Sontag: un retrato de Walter Benjamin bajo el signo de Saturno 65

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3. ESCENOGRAFÍAS DE LA MELANCOLÍA PIZARNIKIANA 68

1. El “espejo” melancólico: *La condesa sangrienta* 69
2. Antecámaras del abismo pizarnikiano: los paratextos de *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) 78
3. Entre la oscuridad y el éxtasis: lecturas de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik 86
4. “Aletazos al aire”: un recorrido por los *Diarios* 93
5. El infierno no tan temido. Conclusiones 103

CAPÍTULO 4. METÁFORAS OBSESIVAS. LA SINTAXIS IMAGINARIA DE LA MELANCOLÍA 106

1. En el principio eran las imágenes 107
2. No-saber y misterio de la imagen poética 118
3. La conciencia imaginante 123
4. La obsesión por la infancia 130
5. El agua como materia de la desesperación 135
6. Gestos inconclusos: “Los poseídos entre lilas” 141
7. Acerca del amor melancólico. Conclusiones 148

CAPÍTULO 5. SOMBRAS MALDITAS. LOS PROCEDIMIENTOS DE LA MÁQUINA POÉTICO-MELANCÓLICA	153
1. Otro camino posible: la alegoría	153
2. Noche oscura y malditismo poético	158
3. Baudelaire: los cantos seductores de la “infatigable melancolía”	165
4. Lautréamont: el “drama cómico” y la “risa melancólica”	173
5. Rimbaud: pérdida de la inocencia, silencio y experiencia del infierno	178
6. Tres estrategias: el acopio, la autorreescritura, la metatextualidad	188
7. La tragicomedia de Sombra	195
8. Una melancolía “hecha por todos”. Conclusión	202
CAPÍTULO 6. EN BUSCA DEL SUJETO DE LA MELANCOLÍA	207
1. Avatares de la primera persona: la “ficción de autor” pizarnikiana	207
2. Una mitología propia	212
3. Marcel Schwob o la senda de lo múltiple	215
4. “Melancólica a perpetuidad”: una lectura de las Cartas a León Ostrov	219
5. El Triunfo de la Muerte	245
6. La aporía melancólica. Conclusión	255

CONCLUSIONES FINALES

PLACERES DE LA NOCHE 257

1. Un corpus expansivo, o el dinamismo del imaginario pizarnikiano 257
2. Todos los juegos el juego 260
3. La melancolía como elección y destino 262

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de Alejandra Pizarnik 265
2. Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik y su obra 265
3. Bibliografía sobre la melancolía y el corpus melancólico 274
4. Bibliografía general, de teoría y de crítica literaria 276

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES UTILIZADAS

1. Retrato de Alejandra Pizarnik. (1969)	12
2. <i>Melancolía I</i> , Alberto Durero. (1514)	30
3. Portada original del libro <i>Anatomía de la melancolía</i> de Robert Burton, Edición de 1638.	38
4. <i>Melancolía</i> , Edvard Munch. (1894)	50
5. <i>El grito</i> , Edvard Munch. (1893)	52
6. Póster del film <i>Melancholia</i> , Director: Lars Von Trier. (2011)	54
7. <i>Saturno devorando a un hijo</i> . Francisco de Goya. (1819-1823)	76
8. <i>Saturno</i> . Peter Paul Rubens. (1636)	77
9. Portada de la edición original de <i>Extracción de la piedra de locura</i> . (1968)	80
10. <i>Struwwelpeter</i> . Ilustración de Heinrich Hoffmann. (1845)	81
11. Primera portada de <i>El infierno musical</i> . (1971)	82
12. <i>El jardín de las delicias</i> . Tríptico, panel derecho, <i>El infierno</i> , fragmento también titulado “El infierno musical”. Hieronymus Bosch. (1500-1505)	84
13. Retrato de Alejandra Pizarnik realizado por el fotógrafo ruso Anatole Saderman. (1965)	99
14. <i>Orfeo conduciendo a Eurídice fuera del infierno</i> . Camille Corot. (1861)	111
15. Rimbaud por Verlaine. (1872)	160

16. <i>Retrato de Stéphane Mallarmé</i> . Édouard Manet. (1876)	162
17. <i>Ofelia entre las flores</i> . Odilon Redon. (1905-1908)	169
18. <i>Cámara de los esposos, Inscripción con Putti</i> -detalle-. Andrea Mantegna. (1465-74)	184
19. <i>Alicia en el país de las maravillas, Ilustración n° 25</i> . John Tenniel. (1865)	198
20. <i>Alicia en el país de las maravillas, Oruga usando un narguile</i> . John Tenniel. (1865)	198
21. Alejandra Pizarnik con Olga Orozco en París. (1962)	221
22. <i>Ángeles músicos</i> , Hans Memling. (1480)	223
23. <i>El violinista azul</i> , Marc Chagall. (1947)	249
24. <i>Aaron frente al candelabro de siete velas</i> . Marc Chagall. (1931)	249
25. <i>Autorretrato</i> , Marc Chagall. (1959-1968)	249
26. <i>Muchacha a caballo</i> , Marc Chagall. (1929)	249
27. <i>El Triunfo de la muerte</i> , Pieter Brueghel. (1562)	252

La vraie vie est absente

Arthur Rimbaud

Vierge folle

*“What a curious feeling!” said Alice, “I must be shutting up like a telescope.”
And so it was indeed : she was now only ten inches high, and her face brightened up at the thought that she was now the right size for going through the little door into that lovely garden.*

Lewis Carroll

Alice’s adventures in wonderland

INTRODUCCIÓN

*¿Para qué sirven las palabras si no pueden
constatar que nos devoraron?*

A. P.

La verdad del bosque

1. Entre el mito biográfico y la obra: Alejandra Pizarnik

Hoy por hoy, en el amanecer tardío del siglo XXI, podemos constatar que la recepción de la obra de Alejandra Pizarnik crece día a día en proporciones notables. Las vigentes reediciones de sus *Diarios*, así como de su obra completa, incluyendo su *Correspondencia*, han facultado el descubrimiento de esta autora por parte de incontables lectores a nivel internacional. Muchas veces malentendida, tomada quizás como una moda, en ocasiones tergiversada, aplaudida superficialmente o rechazada sin más, las opiniones sobre esta protagonista de las letras argentinas aumentan en una nueva Babel cada vez más tapizada de textos.

El alcance de su presencia se extiende progresivamente como mito de la literatura (quizás a su pesar, quizás para su regocijo póstumo), y la crítica no se ha hecho esperar. Los estudios que buscan ahondar en el universo pizarnikiano lo han hecho desde plurales dimensiones: desde el erotismo de su lenguaje y sus metamorfosis (Aira, 2001), la presencia del sujeto y del cuerpo en los poemarios (Calafell, 2007), la muy continua descarnada oscuridad en la producción de imágenes (Areta, 1999), el deseo de la palabra y la palabra como deseo -incluso deseo de muerte y de vacío (Borinsky, 2000), hasta la recurrencia de los tropos narrativos a título de umbrales temáticos y su relación con las

vanguardias europeas del siglo XX (Caulfield, 1992), por mencionar un lacónico pero asertivo número de estudios ensayísticos que se aproximan a la obra poética intentando vanamente desvelar sus misteriosas e incontables facetas.

Hemos encontrado, empero, que la dimensión melancólica de los textos pizarnikianos, tanto ensayísticos como poéticos -por extraño que parezca-, no se ha ahondado lo suficiente, cuando menos no desde una perspectiva integral, sea esta filosófica, estética o historiográfica. Desde luego, ha llegado a decirse que el problema de la melancolía en la escritura de Alejandra Pizarnik es casi un *leitmotiv* (Grau, 2015, Magliano, 2005, Percia, 2008). Pero lo más frecuente ha sido asociar esta condición con un sentimiento o con la sensibilidad personal de la autora.

Ahora bien, la melancolía considerada como irrupción laberíntica y poética del lenguaje, como colisión sintáctica que obliga al sujeto de la enunciación a escindirse, disiparse y desaparecer (en ningún modo reducible a un sentimiento de dolor subjetivo o de tristeza individual), es una ventana que empieza a abrirse y echar luz en medio de las aproximaciones críticas a la obra pizarnikiana. Justamente, tras vislumbrar esta hendidura, el trabajo que aquí presentamos parte de la hipótesis de *la melancolía entendida como fuerza de creación verbal que inflama la escritura y problematiza la noción de sujeto o hablante poético*. De ese modo, la metáfora que mejor encarna la creación literaria en Pizarnik resulta ser la muerte de la poeta, condición necesaria para el surgimiento del poema como un juego -al mismo tiempo- doloroso y placenteramente nocturno.

¿Quién es, por lo pronto, Alejandra Pizarnik? ¿Podemos identificarla? ¿Es relevante un estudio sobre la melancolía en su obra poética y ensayística, entendida esta condición como una facultad verbal que especularmente pierde al yo hasta convertirlo en un despliegue de metáforas e imágenes obsesivas?

Nacida en Avellaneda, Argentina, el 29 de abril de 1936, Flora Alejandra Pizarnik fue la hija de una pareja de inmigrantes rusos judíos, Elías Pozharnik y Rejzla

Bromiker. Alejandra hereda, a su pesar, los sentimientos de exclusión, abandono y destierro de sus antecesores, tal como lo planteó en su diario:

Heredé de mis antepasados las ganas de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. (Pizarnik, 2010a: 30)

De pensamiento errante y vagabundo, e investida del sentimiento de orfandad, la joven escritora que ya había sido llamada por las palabras y por el hálito del existencialismo, conocerá con asombro, gracias a una clase del profesor Juan Jacobo Bajarlía, las vanguardias artísticas del siglo XX. El inconformismo rebelde característico de los movimientos de vanguardia fue una revelación intensamente seductora para la poeta. Manifiestos y autorretratos que revelaban la oscuridad y la miseria del ser, a través de la exhibición de deseos primarios, cautivaron a Pizarnik. Y no la sedujeron precisamente por avivar e impulsar su pasión melancólica angustiosa, sino porque por fin pudo sentirse familiar entre ciertas actitudes, expresiones y maneras que se correspondían con su interior conflictivo, como si le pertenecieran y ya las conociera desde antes.



Retrato de Alejandra Pizarnik (1969)

Proust, Breton, Artaud, Tzara, Gide, Baudelaire, Mallarmé, Kafka, las hermanas Brontë, Sartre, García Lorca, Unamuno, Apollinaire, Joyce, son, por nombrar apenas unos pocos, los nombres que se suman al vasto repertorio de autores de su preferencia, consignados en su amplio *Palais du vocabulaire* (Di Cio, 2007). Este contexto literario trasciende en un conjunto de cuadernos habitados por extractos de sus lecturas, frases de los autores, reflexiones propias que se habrían de convertir luego en la materia prima de su creación poética.

Son perceptibles tres etapas en la trayectoria poética de Pizarnik, sobre las que se ha explayado debidamente la crítica. Una primera que va desde la publicación de su primer libro, *La tierra más ajena* (1955) y que llega hasta 1960, momento en el que viaja a París. Allí, gracias al aire cultural francés, inicia su segunda y más prolífica etapa como escritora. Durante esta época conoce a personalidades trascendentes de la literatura como Octavio Paz y Julio Cortázar, con quienes mantendrá estrecha amistad. Al mismo tiempo realiza diversos trabajos de crítica y traducción para la revista *Cuadernos* y otros tantos por encargo de amigos. Sobresalen sus traducciones al español

Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

de Breton, Artaud, Michaux, y el encargo de Cortázar de transcribir los manuscritos de *Rayuela* (Venti, 2007).

La primera etapa de su obra está determinada por una influencia romántica: la exacerbación de lo irreflexivo, el sentimiento de melancolía y de vastedad que, desde entonces y a lo largo de toda su obra, se imprimirá como tema central y reiterativo, junto con los sustantivos de la oscuridad y la noche como escenarios o atmósferas obsesivos en su poesía. El segundo período de su escritura será el del estilo más “puro” y concentrado. Los temas y sentimientos esbozados en una poesía inicial tomarán agudeza conceptual y decantarán en el abismo y en la búsqueda de la poesía como totalidad, en piezas mayormente breves (Piña, 1991). *Árbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965) son las obras que representan más claramente esta etapa.

La búsqueda insaciable de Pizarnik a través de las palabras, de aquello que la fascine, que llene su vacío, concluirá en una tercera etapa, al regreso de París, con el desencanto de un descubrimiento. Se trata de la certeza de una pretérita intuición: la imposibilidad de seguir escribiendo. La poeta cruzará entonces el umbral de una transformación a través del desgaste, como imposibilidad de permanecer en equilibrio y sucumbir ante la desintegración y la pérdida en el bosque lingüístico (Piña, 1991). *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) nos permiten apreciar la lucha contra el mutismo y su entrega ante tan insistente presencia. La poesía como escenario de batalla con las palabras se convierte en su nuevo cuerpo. La identidad claudicará en esa cruzada hostil; el sujeto disperso y fragmentario intentará “abrir” o “descentrar” el lenguaje para hallar nuevas formas posibles de morfologías lexicográficas, sintaxis y metatextualidades.

En el transcurso, y a la par de su poesía, Pizarnik escribió diversos relatos, piezas de teatro, artículos y ensayos. Estos textos mantienen una curiosa correspondencia con su obra poética, en cuanto a su voluptuosidad, vastedad y temas tratados: la muerte, la sin razón, la inocencia, el silencio, las palabras que se pierden. No obstante, hay diferencias claras entre su lírica y su prosa; las más notorias son el humor y la ironía. *Los poseídos entre lilas* (1969) es un claro ejemplo de esto. Se trata de una obra de

teatro con cualidades existencialistas y surrealistas donde es evidente la mofa de las normas sociales. Pizarnik logra, gracias a sus personajes y a los diálogos, infundir una crítica a la sociedad, a la sexualidad normativa y a cualquier tipo de código estable.

Otro de sus escritos donde emerge la ironía es *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970). Aquí consigue perturbar los rasgos de su obra poética. La delicadeza, la pulcritud y la atmósfera oscura y edénica características de su poesía desaparecen. En cambio, brota un mundo agreste de aire obscuro, donde se manifiesta de manera directa su lucha con el lenguaje. A lo largo de los pasajes que componen *La bucanera de Pernambuco* se producen juegos de palabras mediante aliteración y asociación para armar nuevos significados que caricaturizan el propio lenguaje, se burlan de su lírica y ridiculizan el sin sentido de la existencia (Venti, 2003).

Por otra parte, se destaca el trabajo de la autora como comentarista y crítica literaria. Pizarnik escribió varios artículos para las revistas *Sur*, *Zona franca* y *Cuadernos*. Algunos de los textos que abordó en ellos son: *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar, *Nadia* de André Breton y la poesía de Alberto Girri y Antonin Artaud. Un caso muy particular es *La condesa sangrienta* (1966), un texto largo que en principio tenía como fin ser una reseña para la revista *Testigo* de Buenos Aires, y que trascendió dentro de su obra gracias a la apropiación del “vasto y hermoso poema en prosa” (Pizarnik, 2010c: 282) de Valentine Penrose (1962). Volveremos sobre esta obra porque en ella se esboza una importante reflexión sobre la melancolía como presencia acuciantemente multiforme.

Una reciente edición de la editorial Lumen (2003) reúne una selección de los diarios de Alejandra escritos entre 1955 y 1972. El criterio de Ana Becciu, la compiladora, fue recoger específicamente las entradas de diario relacionadas con aspectos literarios, de acuerdo con el deseo de la propia autora. Este material aún no ha sido suficientemente explorado por la crítica y constituye una valiosa herramienta, un nuevo “cotexto” para el abordaje y estudio de la obra pizarnikiana. Además de hallar en los diarios las vivencias del día a día, los lugares recorridos y las prácticas cotidianas de Alejandra, encontramos en ellos el espacio donde la autora planeó, ideó y compuso

experiencias de escritura que nacieron del núcleo mismo del lenguaje, de su fascinación por las palabras (Becciu, 2010).

Del mismo modo que sus diarios, la correspondencia de Pizarnik dada a conocer al público está en gran parte sesgada. Principalmente aporta información sobre su relación con artistas e intelectuales de renombre, así como su disposición para mantener dichas relaciones y amistades con el fin de publicar y divulgar su obra. En cuanto a los pormenores íntimos y personales, han sido editados para proteger la privacidad de los implicados y de la propia autora. Se conocen tres publicaciones de sus cartas: la primera atañe a la correspondencia que sostuvo con parientes y amigos, desde su viaje a Francia en 1962, hasta el periodo final de su vida (Bordelois, 1998). La segunda reúne las epístolas que durante varios años mantuvo con su amigo el pintor Antonio Beneyto (Pizarnik, 1998). La tercera y más reciente es la recopilación de la correspondencia continua que a lo largo de cuatro años, durante su estadía en Francia, mantuvo la poeta con su psicoanalista León Ostrov. Se trata de una edición a cargo de Andrea Ostrov (2012), quien entrega al público de Pizarnik una faceta hasta ahora desconocida de la autora que contiene datos esenciales para comprender más profundamente los resortes internos de su escritura.

2. La poética de la melancolía. Presentación del tema y la estructura de la Tesis

Alejandra Pizarnik nació bajo el signo de Saturno. Fue objeto durante toda su vida, concluida por voluntad propia a los 36 años, de lo que Georges Bataille ha llamado “una maldición privilegiada” (2002: 21). Su paso por este mundo, del que siempre se supo extranjera, se desplomó por los abismos del desarraigo y de la ausencia. Su vida fue meticulosamente forjada por ella misma como una impecable obra de la literatura, del espejismo y de la pesadilla. Nos interesa porque su palabra supo configurar uno de

los universos más desgarrados, personales e influyentes en la poesía argentina e iberoamericana del siglo XX.

La melancolía como fuerza de transgresión es específicamente abordada en *La condesa sangrienta*, pero los rasgos que Pizarnik le atribuye a este “mal” se pueden aplicar a toda su obra poética. El testimonio de Juan Jacobo Bajarlía (1998) confirma que, ya desde muy joven, la poeta conocía y sentía predilección por las escrituras de la bilis negra. Cuenta Bajarlía que estando con Alejandra, en los años cincuenta (cuando él era su profesor en la cátedra *Literatura Moderna*), compartieron la lectura entusiasta de los poemas de Gérard de Nerval. Este poeta romántico es el autor del soneto “El desdichado”, que se inicia con un cuarteto memorable:

Je suis le ténébreux, le veuf, l’inconsolé,
Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule Etoile est morte, et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.¹

La colisión y ruptura del sujeto poético en diferentes máscaras o personajes, la oscuridad mortuoria del cielo y la persistencia de la música fúnebre, forman parte del poder melancólico vertebral en la poesía de Alejandra Pizarnik. En palabras de Bajarlía, la poesía de Nerval a este respecto sirvió a muchos de sus estudiantes como ocasión para adentrarse en los misterios de “ese Sol inmortal del grabado de Durero que tanto valía para combatir la nostalgia como para hundirse en la desesperanza” (1998: 126).

La poética melancólica, veremos, actúa en Pizarnik mediante la creación de fantasmas, alucinaciones sin objeto que conducen progresivamente a la hablante poética a un limbo en el que las cosas no existen, pues solo se hallan sus escurridizos simulacros. Ella buscará la realidad, un suelo firme sobre el cual caminar, pero no encontrará, a causa de la melancolía y su capacidad de creación destructora, más que un sueño en perdición metatextual. Así lo revela la siguiente entrada de sus *Diarios*:

¹ “El tenebroso soy, el viudo, el desconsolado, / el Príncipe de Aquitania en su torre abolida: / Murió mi única estrella, y en mi laúd constelado / se muestra el negro sol de la melancolía”.

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas–objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño. (Pizarnik: 2010a: 326)

El texto autobiográfico confirma la situación de un Yo poético que colisiona con un sueño negro, perdiendo la realidad. Se trata del sueño de la melancolía, que produce monstruos más incidentes y obsesivos que los de la llamada razón. A la deriva, la poeta como sujeto desaparece paulatinamente, su cuerpo se pierde como un fantasma más en el inmenso océano de una melancolía señera y voraz. A lo largo de los capítulos de la presente investigación, veremos cómo finalmente es la poética melancólica quien toma la voz, tanto en los diarios como en la obra ensayística de una Alejandra sujeto-personaje evaporada.

Julia Kristeva ha apuntado que “escribir sobre la melancolía no tendría sentido, para quienes la melancolía devasta, si lo escrito no proviene de la propia melancolía” (1991: 9). Es esta una anotación adecuada sobre el concepto de melancolía tal como lo abordaremos con relación a la poeta argentina. *El objetivo central de esta Tesis Doctoral es estudiar el problema de la melancolía en los textos pizarnikianos como un “estado del lenguaje” producido desde sus propias directrices, y no a partir de un yo sentimental que calcaría las emociones de un sujeto anclado en un contexto histórico social específico y determinante.* Se indagará, pues, sobre la melancolía como un emergente del lenguaje en el que la propia poesía se construye y habla de sí misma: una *poética* y una *metapoética*, en la que lo melancólico alcanza la desmesura y la exaltación, para arribar a una cúspide de agotamiento y desgaste en una lucha contra sí mismo. Agotamiento, muerte y desmesura se compenetran en un efecto sintáctico de postergación y autoaniquilamiento que bien podemos denominar –prolongando la tautología– melancólico.

Con respecto al corpus primario de trabajo, es preciso aclarar que tomamos en cuenta las respectivas ediciones de *Poesía Completa*, *Prosa Completa* y *Diarios* de

Alejandra Pizarnik. A la consideración de estas tres obras mayores, sumamos el análisis específico de la Correspondencia a León Ostrov por tratarse de una colección de cartas que aportan valiosos datos metapoéticos y, en consecuencia, permiten vislumbrar nuevos matices de la poética melancólica. En todos los casos hemos decidido tomar en cuenta los distintos textos, en su gran variedad discursiva, como un macrotexto en el que se advierten continuidades, correspondencias y no pocas tensiones internas. Creemos que tanto el verso como la prosa, el poema concebido como tal o la carta o entrada de diario aportan, cada uno desde su propio lugar e intencionalidad, a la complejidad y riqueza de la poética pizarnikiana.

A lo largo de la Tesis exploraremos diferentes vías de acceso al sistema poético de Pizarnik, con el fin de evidenciar cómo el propio lenguaje es melancólico, cómo se produce un desplazamiento de signos y símbolos en la escritura, para finalmente dar paso a un yo poético abatido, que se rinde a la imposición del silencio sobre la palabra. Con la mirada atenta a los fenómenos nimios (la puntuación, la grafía) o centrales (las rupturas sintácticas, las imágenes innovadoras), aspiramos a desentrañar las diferentes capas –sonoras, morfológicas, imaginarias, pragmáticas- que conforman el discurso poético contemporáneo. Desde una perspectiva dinámica y transtextual de la poesía, entendida esta como acontecimiento del lenguaje y experiencia (Lacou-Labarthe 2004, Collot 2005), pretendemos delinear una serie de elementos que dan forma a la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik.

En este recorrido, el primer paso será trazar una síntesis de la historia de la melancolía desde la época clásica hasta nuestros días. Para ello, en el **Capítulo 1** apelaremos a una rica bibliografía que abrevia en categorías médicas, filosóficas, psicoanalíticas y literarias para abordar este fenómeno. Conocer el corpus de la tradición melancólica nos permitirá familiarizarnos con un conjunto de imágenes, símbolos y síntomas de la cultura occidental que reaparecen, de forma más o menos intermitente, en la obra de Alejandra Pizarnik.

El concepto de melancolía concentra representaciones diversas e incluso una transformación sustancial de su denominación y notoriedad, dependiendo del periodo

histórico en el que se ubique. En este sentido, la idea de melancolía no se enclava en un solo campo del conocimiento, ni de la ciencia, ni de las artes, sino que por el contrario, se pluraliza en cada uno de ellos. La melancolía, como observaremos en el primer capítulo, recorre terrenos múltiples que van desde la medicina, la filosofía y la psicología, hasta los dominios de la religión, las artes plásticas y escénicas, la música, el cine y la literatura.

A continuación, será preciso examinar cinco teorías sobre la melancolía surgidas durante el siglo XX, que han tenido no poco impacto en los estudios literarios. El **Capítulo 2** revisará, en primer lugar, la distinción entre duelo y melancolía introducida por Freud en sus estudios psicoanalíticos. Esta nos permitirá comprender con mayor hondura los posteriores discursos sobre el mal de Saturno. Luego, examinaremos la teoría de Lacan sobre la angustia y la psicosis, basada en el estadio del espejo, que nos dejará examinar la melancolía como un problema especular y espectral. Por otro lado, recordaremos que Gilles Deleuze y Félix Guattari se refieren al tema que nos ocupa al presentar “el gran Hastío” como “el deseo de matar y de morir” (Deleuze y Guattari 2002: 232). Los filósofos explican que tal “pasión de abolición” es una línea de composición, de creación, en la que al destruirlo todo se encuentran universos inesperados donde se conjugan nuevas y más líneas vitales. En cuarto lugar, consideraremos el universo melancólico desde una perspectiva freudiana enfocada hacia la creación artística y literaria, tal como surge de la propuesta de Julia Kristeva (1997). Finalmente, arribaremos al conocido trabajo de Susan Sontag (1980) que recorre la obra y la vida de Walter Benjamin en tanto representante ilustre de la tendencia a la melancolía.

Una vez explorado el corpus melancólico, tanto en su faceta histórica como interpretativa, la segunda etapa de la investigación consistirá en una lectura atenta de la obra de Alejandra Pizarnik desde la perspectiva de la melancolía. Insisto en que no nos interesa esta en tanto sentimiento o posible patología de la autora, sino como “estado de lenguaje”, poética que atraviesa el conjunto de su obra dotándola de unidad, al tiempo que la inserta en una tradición centenaria de la literatura y el arte occidental. Una

originalidad de nuestro trabajo es que propondremos un nuevo contexto de lectura para los textos pizarnikianos, que de ese modo serán leídos en el marco de otras *series o secuencias literarias*. Con esta categoría hacemos referencia, con Ángel Rama, a “proposiciones literarias diferentes y autónomas, a veces enfrentadas o simplemente contiguas, cuyo reconocimiento desbarata el sistema plano y lineal de las historias literarias recibidas” (Rama, 1974: 85-86). Esto no implicará, desde luego, restarle importancia al campo intelectual argentino, del que Pizarnik formó parte sin integrar ninguna escuela o movimiento en particular. En última instancia, la elección de interpretar la obra de Pizarnik a la luz de la tradición melancólica responde a la profunda convicción de que “no hay sino historias parciales de la literatura, donde cada vez se ensayan nuevos mapas de nombres y fechas, donde se suceden una a otra las cartografías diseñadas a partir de centros y periferias”. Es, justamente, “en esos procesos de vaivenes y cambios de perspectiva” donde “se juega el rol de la crítica literaria, que selecciona, pregunta, analiza y reclama” (Puppo, 2006: 11).

La segunda parte de la Tesis responde, entonces, al objetivo de rastrear y analizar los diversos elementos que conforman la poesía de Pizarnik asociados a un discurso melancólico: imágenes, formas, procedimientos, autores, intertextos. En el **Capítulo 3** ofreceremos un primer abordaje al tema a partir de la noción de “escenografía” de Antoine Compagnon. Recurriremos a este concepto en sentido amplio, en la medida en que este capítulo inicial funciona como umbral o puerta de entrada al estudio de la poética melancólica pizarnikiana. Concretamente, examinaremos *La condesa sangrienta* como texto clave para nuestros fines, así como varios paratextos de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*. A continuación, ofreceremos un estado de la cuestión de la bibliografía sobre Pizarnik centrada en la cuestión melancólica y, por último, rastreadremos la presencia de esta isotopía en los *Diarios* de la autora.

El **Capítulo 4** nos aproximará al análisis lingüístico y semántico de la obra pizarnikiana prestando especial atención a las estrategias que confluyen en la creación de imágenes poéticas. Para ello nos valdremos de las herramientas críticas que provee la llamada Poética del Imaginario, en la que coinciden conceptos y metodologías de

diversos autores, como es el caso de la imaginación material y los regímenes del imaginario (Bachelard, Durand), las metáforas obsesivas (Mauron, Vidal), el estudio bifronte del símbolo (Solares) y la conciencia imaginante (Sartre). Para concluir el estudio de esta dimensión de la poética melancólica pizarnikiana, ofreceremos una lectura de “Los poseídos entre lilas”.

A continuación, en el **Capítulo 5** examinaremos los mecanismos o procedimientos mediante los cuales opera el sistema poético pizarnikiano. Aquí focalizaremos el análisis en las huellas melancólicas que la poeta argentina absorbe de tres autores claves de la poesía maldita del fin de siglo europeo: Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud. Luego, advertiremos cómo funcionan en la máquina melancólica de Pizarnik las estrategias del acopio, la autorreescritura y la metatextualidad. Finalmente, desde esta óptica brindaremos una interpretación de los textos de Sombra, donde se llevan al extremo los procedimientos poéticos.

Por último, en el **Capítulo 6** abordaremos la cuestión del Yo pizarnikiano en tanto sujeto melancólico, tal como se desprende de los capítulos anteriores. Apelando a las categorías introducidas por Jorge Monteleone y Julio Premat, nos referiremos tanto al “sujeto imaginario” que enuncia los poemas como a la “ficción de autor” que construyó Alejandra desde y alrededor de su poesía. Tras pasar revista de la mitología propia de la autora, donde se evidencia el influjo de Marcel Schwob, nos abocaremos a una lectura puntual de la correspondencia que Pizarnik sostuvo con su psicoanalista León Ostrov en el periodo de 1964-1968, durante su estadía en Francia y los primeros meses tras su regreso a Buenos Aires. Al perfilar una continuidad temática y formal en las epístolas, apuntaremos a explorar nuevas facetas de la melancolía (tópicos, recursos, atmósferas, tonos) que coincidirán en el triunfo de la muerte como metáfora y núcleo semántico de toda su obra.

De esta manera, nuestra tesis planteará las bases de una *poética de la melancolía* en la obra de Alejandra Pizarnik. Una poética que solo se puede establecer a partir de análisis del funcionamiento de un sistema poético que descentra el lenguaje, lo arroja

hacia el vacío y lo silencioso para luego, de entre sus espasmos, construir otra vez con palabras un mundo que fluye entre ausencias.

Hemos querido sintetizar este complejo proceso en la dualidad “placeres” y “noches” evocada en el título de esta Tesis. Entendemos que en Pizarnik la poesía es reconocida como deber penoso y euforia, artesanía y alumbramiento frente al cansancio, el hastío, la sombra y la muerte. Ese desajuste determina la melancolía textual, una atmósfera inestable y fluida, habitada por humores, desgastes, ausencias, deseos frustrados y proyecciones de la imaginación. Un mundo propio pizarnikiano, cuya originalidad reposa, no obstante, sobre una tradición fundamental en la cultura y la poesía de Occidente. El deleite en el dolor y la sublimación del Yo personal en pos de un sujeto escritural que oscila entre la creación y el desencanto. Pues como lo señaló Freud, existe un vínculo profundo entre el duelo y la melancolía.

Como lo prueban los estudios críticos sobre la obra de Pizarnik, lo melancólico es un aspecto del corpus pizarnikiano que aún no ha sido suficientemente explorado. Más allá de las menciones de María Negroni y otros trabajos, no existe una investigación que específicamente rastree los motivos, recursos e intertextos que emparentan los textos pizarnikianos con la tradición de la melancolía. En este sentido, *creemos que nuestra Tesis responderá a un vacío crítico* que, paradójicamente, se genera en torno a una de las obras más admiradas y estudiadas de la poesía argentina y latinoamericana del siglo veinte.

En consonancia con lo anterior, quisiera subrayar que, como lo señala María Lucía Puppo, una “manera novedosa” de abordar un corpus poético es leerlo “en el contexto de una serie literaria diferente” (Puppo 2006: 25). La originalidad de nuestra propuesta consiste, entonces, en leer la poesía de Pizarnik junto a otros textos melancólicos, prescindiendo de las categorizaciones por generaciones o por corrientes literarias con las que tradicionalmente se la ha asociado (neorromanticismo, poesía de los 40, surrealismo).

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1. LA MELANCOLÍA EN LA CULTURA OCCIDENTAL: TEXTOS, IMÁGENES, AUTORES

A continuación, realizaremos un recorrido por la historia de la melancolía en la cultura occidental, desde la antigüedad griega hasta el siglo XIX. Este trayecto reúne variadas teorías, textos e imágenes sobre la melancolía, que han sido relevantes para el estudio de su significado y trascendencia en el arte y la literatura. Veremos cómo la melancolía ha sido materia de análisis e inspiración de disciplinas de toda índole: la medicina, la astrología, el arte, la literatura y la filosofía, entre otras. Todas estas áreas o disciplinas se han concentrado en la exploración de la melancolía, su conceptualización, sus posibles representaciones, las causas y los métodos de tratamiento para aliviar su padecimiento.

Desde la antigua Grecia hasta nuestros días, la melancolía ha sido considerada como una dolencia inseparable y esencial a la naturaleza del ser humano. Se trata de una afectación de las emociones y del comportamiento, cuya característica principal, a lo largo de la historia, parece ser una inclinación hacia el ensimismamiento. En el alejamiento del mundo exterior y en la concentración profunda en los propios pensamientos, se produce el surgimiento de emociones adversas entre las que destacan la tristeza profunda, la improductividad y el deseo de autoaniquilamiento. El estado de melancolía, no obstante, es contradictorio, pues, por otra parte, crea el ambiente propicio para la lucidez y la creación de cara a la muerte, en oposición al conocimiento que se posee sobre sí mismo, sobre la existencia y su duración finita.

1. De la bilis negra al mal de Saturno. La melancolía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento

En el siglo IV a. C., bajo el gobierno de Alejandro Magno, fue fundada la ciudad de Alejandría, que habría de convertirse, gracias a su estratégica posición geográfica, en el corazón de la cultura del mundo antiguo. Su biblioteca, centro de investigación y aprendizaje, albergaba el conocimiento de la época, y allí, entre sus muchos textos médicos, se encontraba un conjunto de manuscritos catalogados bajo el nombre de Hipócrates que constituyen la colección *Tratados hipocráticos* (García, 1983: 16). Dentro de dicha colección se halla un texto titulado *Sobre la medicina Antigua* (Grecia, siglo V. a. C.), texto en el que se refirió por primera vez la melancolía como un humor derivado de la bilis negra, cuyas características se manifiestan en temperamentos abatidos, miedosos y ansiosos. De ese modo el médico griego proponía la teoría humoral, consistente en la explicación del funcionamiento del cuerpo humano y del alma de acuerdo a la concordancia y al equilibrio o desequilibrio de las proporciones de los flujos corporales (Lara, 1983: 132).

Dentro de la colección de *Tratados hipocráticos* encontramos otro título de nuestro interés: *Sobre la naturaleza del hombre*,² una exploración más profunda de la teoría humoral en la que se concluye que las enfermedades físicas y anímicas están relacionadas con los principios activos de los cuatro fluidos del cuerpo, su cantidad y su fuerza. El estado saludable del hombre, según el *corpus* hipocrático, correspondería a la moderada y persistente proporción de todos los líquidos sin que ninguno prevalezca especialmente. Dicha teoría consideraba cuatro humores o líquidos fundamentales: la bilis amarilla, la bilis negra, la sangre y la flema, fluidos que se relacionaban con las cuatro estaciones del año: primavera, otoño, invierno y verano, y a su vez, con las cuatro características básicas de la materia: caliente, frío, seco y húmedo. Así, por ejemplo, en

² “Galeno prefiere como el texto más digno de Hipócrates el tratado *Sobre la naturaleza del hombre*, porque en él se formula claramente la teoría humoral que el propio Galeno sostiene, a pesar de que otros autores antiguos atribuyen el tratado a Polibio, yerno de Hipócrates, y de que algunas de las tesis centrales en ese libro no concuerdan con otros tratados considerados auténticos” (García, 1983: 30-31).

lo que nos compete, al líquido de la bilis negra le corresponde el otoño, y su cualidad es lo frío y lo seco.

La bilis negra fue considerada, a lo largo de varios siglos, el flujo relacionado con la hipersensibilidad, el desfallecimiento, la tristeza, y por supuesto, la melancolía, cuyo significado etimológico deriva justamente del griego *Melan*³ que quiere decir negro, y *colé*,⁴ que traduce bilis.⁵ Sin embargo, Rufo de Éfeso (98-117 d. C.), formado en Alejandría y estudioso de los tratados hipocráticos, arriesga una refutación. En una obra dedicada a la melancolía y a la teoría de los cuatro humores, *De cogitatione melancolica*, considera que no es el exceso de bilis negra lo que ocasiona el malestar melancólico, sino que se trata de un hálito que circula por todo el cuerpo con mayor o menor intensidad. El pulso indica el ritmo de esta energía circundante y vital, de manera que cuando las palpitations disminuyen se entra en un estado tendiente a la muerte, un estado de abatimiento, que conduce a la melancolía (Conti, 2007: 23).

El debilitamiento del ritmo del pulso, según Rufo de Éfeso, obedece a varias causas, principalmente biológicas. No obstante, menciona una que se sale de esa norma y que llama bastante la atención: el exceso de pensamiento. Esta idea coincide con la propuesta del *Problema XXX* de Aristóteles (384 a. d. C. al 322 a. d. C) *Sobre el hombre de genio y la melancolía*. Para entonces, Aristóteles ya había considerado el problema de la melancolía como una singularidad de personalidades sobresalientes en la poesía, la filosofía, la política y las artes.

A pesar de la contribución de Rufo de Éfeso a la medicina en lo que respecta a la melancolía y la relación de esta con el pulso (dato que más adelante conducirá al descubrimiento de la circulación sanguínea), Galeno (Grecia 130 - Roma 200) retomó la teoría humoral que estaba a punto de ser reevaluada. Seleccionó, organizó y estructuró la

³ Profesores del colegio de Loyola. *Manual de la lengua Griega*. Cuarta edición. Editorial Razón y fe, Madrid, 1959: 368.

⁴ *Ibíd*: 373

⁵ La raíz *melancol* corresponde a la declinación sustantiva *melancolía* e indica un humor, traducible igualmente a través del modo adjetivo *melancolicos*, que remite a una condición. A manera de adverbio figura el término *melancolas*: una forma de ser. También lo encontramos como verbo: *melancolao*, señalando un comportamiento que varía de acuerdo a la desinencia (*Diccionario Griego-Español ilustrado*, 1959: 340, 585).

información que se tenía sobre los humores, de tal manera que logró hacer del corpus hipocrático el conocimiento ejemplar sobre el cual se basó la medicina de allí en adelante, hasta que en el siglo XVII se impuso la teoría de la circulación sanguínea.

Galeno resulta una figura notable en el ámbito de la medicina, no tanto por sus descubrimientos, sino por haber vuelto a tomar en cuenta la obra de Hipócrates (prácticamente para la época descartada del panorama de la medicina), y por su reinterpretación de la enfermedad de acuerdo con la teoría humoral y los elementos de la naturaleza. Galeno aporta a la medicina la ampliación del conocimiento hipocrático al contribuir, tal como se puede observar en *Sobre la localización de las enfermedades*, la relación novedosa entre los cuatro humores (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra), el temperamento de las personas y los cuatro elementos de la naturaleza. Explicó que los humores están fuertemente vinculados a un principio cósmico, por lo tanto, a cada uno de esos humores le corresponde uno de los elementos (aire, tierra, agua y fuego) que son, por lo demás, los encargados de darle a la persona el carácter. Distingue así cuatro temperamentos: sanguíneo, flemático, bilioso y melancólico (Galeno, 1997: 124).

Galeno considera, igual que Hipócrates, que el temperamento melancólico es causado por el exceso de bilis negra. Se caracteriza porque las personas que lo presentan son de complexión delgada y venas brotadas, pero, sobre todo, sus mayores síntomas son la tristeza y el miedo. Así lo describe en el libro III de *De locis affectis*:

Entre los melancólicos existen diferencias: todos tienen temor, desánimo, se quejan de la vida y son misántropos, pero no todos desean morir; para algunos lo fundamental de su melancolía es precisamente el miedo a la muerte. Te parecerá extraño que haya quienes temen y desean la muerte al mismo tiempo. Así, Hipócrates parece acertado al resumir todos estos síntomas melancólicos en dos, miedo y desaliento. A causa de este desaliento odian a todo el que ven y están continuamente malhumorados y temerosos, a semejanza de los niños y los adultos ignorantes que sienten miedo en la oscuridad; igual que las tinieblas exteriores producen miedo a casi todas las personas, excepto a las muy valientes por naturaleza o instruidas, así mismo el color de la bilis negra al oscurecer el lugar pensante, produce miedo como las tinieblas. (Galeno, 1997: 259-260)

Más adelante en la Historia, encontramos que en La Edad Media la explicación de la melancolía tomó tres rumbos distintos, pues este largo periodo se caracterizó por tener tres formas de ver el mundo: una desde la óptica bizantina, otra desde el punto de vista de Arabia y una tercera visión que corresponde al mundo cristiano. De cualquier manera, aun cuando los rumbos de la melancolía fueron distintos, la teoría de los humores fue aún la más imperante, gracias a la herencia galénica.

En el mundo bizantino, heredero de la escuela alejandrina, se conservó e inculcó el reconocimiento y el estudio del saber grecorromano de la época clásica. Los estudiosos de la medicina que dedicaron partes considerables de sus investigaciones a la melancolía fueron Oribasio de Pérgamo (325 - 403) y Pablo de Egina (625 – 690). Oribasio de Pérgamo señaló que la melancolía era un mal causado por el miedo y la tristeza; en conjunto estas emociones llevan al agobiado a tener ideas fijas sobre alguna cosa específica con la cual se empeña, que luego lo aterroriza. Como se observa, no encontramos nada novedoso en la definición de Oribasio. A modo de tratamiento para contrarrestar los síntomas de la melancolía, formula la práctica del acto sexual, pues considera que es una vía eficiente para expulsar líquidos del cuerpo. Cuando esto ocurre, propone Oribasio de Pérgamo, los fluidos corporales se equilibran, esto ayuda a que los humores vuelvan a su sitio y el enfermo olvida por un tiempo las ideas que perturban su mente (Laín, 1976).

Por su parte, Pablo de Egina fue el encargado de difundir en su *Hypomnema o Memorandum* una novedosa idea acerca de los biliosos negros: ellos estarían poseídos por los poderes supremos de un ser demoníaco. Este pensamiento será bien acogido por la Iglesia Católica y conducirá a la reflexión acerca de la melancolía ya no como una cualidad de las personalidades hipersensibles, sino como un acto de tentación producto de las fuerzas malignas. El Medioevo cristiano, el de los monasterios, el de los conocimientos resguardados e invariables bajo la autoridad de la Iglesia, antes del siglo XI, convirtió la melancolía en un pecado capital: la *acedia*. Hacia el siglo XIII, en *La suma teológica* (Parte II, Cuestión 20), Santo Tomás de Aquino trata el tema de la desesperación y su relación con la *acedia*, entendida como la desesperanza que induce a

la penosa incapacidad de reconocer y aceptar el gozo divino. Esto quiere decir, en el fondo, que la acedia es una especie de rechazo al amor de Dios.

Por otra parte, el Medioevo árabe aportó a los estudios sobre la melancolía el legado de Isak Ibn-Imra (Bagdad s. X), *Tratado de la melancolía*. Allí el autor alcanza a esbozar, sin alejarse completamente de la teoría humoral, que el origen de la melancolía radica en aspectos concernientes al alma y a la actividad intelectual más que a un exceso de bilis negra, como se afirmaba en el corpus hipocrático. La obra del médico árabe solo será conocida en Occidente un siglo más tarde, gracias a la traducción al latín hecha por el monje benedictino Constantino el Africano (1020-1087). La traducción de Constantino titulada *De Melancholia* trajo a Occidente los conocimientos sobre medicina que el mundo musulmán había elucidado a partir del pensamiento de los clásicos griegos y romanos (Conti, 2007: 48).

Entre los siglos XIV y XVI se generó un distanciamiento de las artes y las ciencias con respecto a las irrefutables imposiciones religiosas características de la Edad Media. Distanciamiento que dio origen a un nuevo modo de ser del pensamiento: el humanismo. En este periodo el hombre en su totalidad se convirtió en el centro del universo, se intentó abarcarlo y estudiarlo en todas sus dimensiones, y para hacerlo, fue necesario dar una mirada atrás y retomar el saber helénico (Toffanin, 1953). En tal reconocimiento, la concepción aristotélica sobre la relación de la naturaleza melancólica con el genio y la locura fue recuperada y enaltecida.

Marsilio Ficino (1433–1499) fue el principal humanista del Renacimiento que se dedicó al estudio de la melancolía. Él retomó los planteamientos del *Problema XXX* de Aristóteles y la tradicional teoría humoral. Como novedad, Ficino logró articular tanto los postulados hipocráticos como los aristotélicos con estudios astrológicos que planteaban la tendencia de algunas personas hacia la melancolía de acuerdo a la posición de los planetas en el momento de su nacimiento. Es así como llegó a decirse que aquellos regidos por el signo de Saturno sufrirían las demoledoras consecuencias de la bilis negra. Se creía, gracias a esta propuesta, que Saturno, el más elevado de los planetas, presidía a los hombres de alto pensamiento, aquellos que por su entendimiento

superior son capaces de vislumbrar una realidad que los hombres comunes no logran discernir. Por tanto, los saturninos tienen sus ojos desvelados y se percatan de los horrores, injusticias, arbitrariedades y caprichos de la vida, padeciendo en consecuencia estados de languidez melancólica (Conti, 2007: 78).

En la Alemania renacentista hallamos un testimonio invaluable sobre el ser melancólico en la obra de Alberto Durero. Recordemos que en el *quattrocento* se reconoció a la pintura como una de las artes liberales, de tal manera que la concepción del pintor-artesano que ejercía una profesión vulgar o servil, fue sustituida por la del artista libre, de donde se desprende la noción moderna de lo que conocemos como artista. Este hecho, sumado a otros factores de cambio social y político, así como a la Reforma protestante liderada por Martín Lutero, tuvo serias repercusiones en la creación del pintor alemán (Wolf, 2006).

La reflexión de Durero acerca de la concepción del arte y el oficio del artista influyó en su proceso de creación. Caracterizado él mismo por un temperamento saturnino, el pintor germano abrevó en la religión, la filosofía y la medicina de la época con el fin de comprender y explicar su melancolía y su condición de artista. La tendencia a los temas taciturnos y de hecatombe se evidencia en sus grabados y en los títulos de los mismos, como por ejemplo: *Caballero, la muerte y el diablo* (1513) y la serie titulada *Apocalipsis* (1496-1498). Ambos trabajos se constituyeron en obras preparativas para concebir luego la que sería, de acuerdo con estudiosos como Panofski y Constantinescus, su obra maestra y de mayor enigma entre su producción artística: *Melancolía I*.



Albrecht Dürer (1471-1528)

Melancholía I (1514).

Grabado

Es sabido que la inspiración y la idea de creación que presenta *Melancholía I* derivó de la lectura de Marsilio Ficino (Rivera García, 2010: 112). El grabado muestra

en primer plano a un ángel femenino. Su cabeza reposa sobre su mano cerrada en forma de puño y su mirada se dirige a un punto fijo que el espectador no percibe. La actitud abstraída y reflexiva de esta figura se despliega en un espacio de símbolos identificados por la filosofía humanista y la geometría como referentes saturnales: el libro, el tintero y el compás, el poliedro de piedra, el cuadrado mágico, el reloj de arena, la campana, la balanza, la garlopa, la escuadra y el martillo.

Según Erwin Panofsky (2005), mediante esta obra Durero buscó transformar tanto el significado de la melancolía como el de la geometría. Explica este crítico que el grabado de Durero escenifica la amalgama entre la Melancolía, descrita en los tratados astrológicos y médicos, y la geometría, abordada en los libros filosóficos. Esta fusión trajo como resultado “la intelectualización de la melancolía y la humanización de la geometría” (Aránzazu Miró, 2015: 22).

La composición visual descansa sobre varias contradicciones o paradojas. El ángel es la alegoría del ser aburrido y abúlico, pero al mismo tiempo creador e imaginativo. Su mirada extraviada contrasta con la precisión de los objetos y cuerpos geométricos que lo rodean. Es un ángel, aunque aparece sentado bajo un cielo oscuro. En palabras de Panofsky,

Durero imaginó un ser dotado de la potencia intelectual y las posibilidades técnicas de un “Arte”, pero que al mismo tiempo desespera bajo la nube de un “humor negro”. Mostró una Geometría hecha melancolía o, si se prefiere a la inversa, una Melancolía adornada de todo lo que implica la palabra geometría: en suma, una “Melancholia artificialis” o Melancolía de Artista. (Panofsky, 2002: 175)

Como vemos, la capacidad imaginativa para la creación y la exactitud de la medida son características que se encuentran en relación con la melancolía y que remiten a Saturno, el planeta que rige tanto la melancolía como la geometría: el conocimiento y el método; y a su vez, desde su otra cara, este es el planeta del tiempo y del plomo, de acuerdo con los tratados alquímicos.

En efecto, desde la antigüedad Saturno fue considerado como la representación del tiempo (Cronos, aquel que devora a sus hijos). EL símbolo del tiempo en el grabado

de Durero se explicita con el reloj de arena y la balanza, objetos cuya función consiste en contar o cronometrar y establecer el equilibrio o desequilibrio de la existencia. Saturno, en este sentido, es la conciencia del hombre acerca de la duración, del lapso, del intervalo al que se reduce la vida.

También encontramos en el grabado de Durero, como elemento simbólico de la aritmética y la geometría, un cuadrado mágico. Se trata de una tabla en la que se ve una serie de números, dispuestos cada uno en un molde constituido, a su vez, por otro cuadrado. La suma de los números en filas, columnas y diagonales da siempre el mismo resultado, 34. Se trata de una cifra o constante mágica. Por otra parte, los dos números centrales de las filas superior e inferior corresponden al año de realización del grabado: 1514.

En síntesis, podemos decir que el grabado de Durero vehiculiza una concepción de la melancolía que aúna los saberes de la filosofía, la alquimia, la medicina y la geometría para dar cuenta de la singularidad del artista y su misión en el mundo. Así las cosas, no sorprende que *Melancolía I* haya sido una de las obras más estudiadas por los críticos e historiadores del arte, ni que aún hoy en día se nos presente como un misterio susceptible de múltiples interpretaciones. Evidentemente, la obra ha sido evocada, comentada e interpretada en las creaciones de artistas, escritores y pensadores posteriores.⁶

⁶ Por citar solo algunos casos, recordemos que Jean Paul Sartre había llamado inicialmente *Malancolía* a su novela editada como *La náusea* (Uribe, 1998), en tanto que Thomas Mann se valió del famoso cuadrado mágico pintado por Durero en *Doktor Faustus* (Montiel, 2014: 194). Asimismo, en el ensayo *El diario de un caracol* (1972), Günter Grass defendió la melancolía como una forma de resistencia al sistema capitalista. Este escritor refiguró la escena del ángel y las artes liberales, plasmadas en los utensilios geométricos, al reemplazarlos por un ser agobiado que trabaja con los objetos propios de la producción en masa (Grass, 2001: 381).

2. El “siglo de oro” y la “anatomía” de la melancolía. El siglo XVII y Robert Burton

Durante el siglo XVII el padecimiento saturnino se propagó por toda Europa como si se tratara de una epidemia. Debido a la popularidad del mal, la condición melancólica adoptó esta vez un papel protagónico en el ámbito de la medicina, aun cuando las dolencias que acompañan al melancólico todavía no estaban claras.

El epicentro de la melancolía se situó en Inglaterra: la tendencia pesimista que se desarrolló en esta geografía debido al avance deshumanizado, capaz de subyugar tanto al hombre como a la naturaleza, provocó una conmoción de angustia y depresión generalizada. Entonces, no resulta extraño que los principales teóricos de la enfermedad a finales del siglo XVI y comienzos del XVII hayan sido, en su mayor parte, provenientes del norte de Europa, y que por entonces se le haya conocido a la melancolía como “el mal inglés” (Ehrenreich, 2008: 131).

Nuestro recorrido por el siglo XVII comienza con el suizo Feliz Platter (1536-1614), quien fue esencialmente uno de los médicos más prestigiosos de comienzos del siglo. Si bien no dedicó una obra exclusiva a la melancolía, habló de esta y propuso una descripción de los síntomas padecidos por los melancólicos que luego fueron estudiados por el inglés Robert Burton. Platter presentaba la melancolía como “un tipo de alienación mental en la que la imaginación y el juicio se pervierten de tal manera que sin causa alguna sus víctimas se ponen tristes y llenas de miedos” (Platter citado por Jackson, 1989: 90).

Lo que más observó Platter fue la recurrencia del miedo y la tristeza en todos los casos de melancolía. Planteó una tipología que incluía la *misanthropía*, que afecta a las personas que buscan la soledad absoluta y el aislamiento; la *licantropía o melancolía lupina*, que posee quien además de evadir el contacto con otros, busca la oscuridad y termina por perderse en un bosque o en una caverna; y finalmente la *melancolía de tipo*

hipocóndrica, en la que la persona se queja de terribles dolores y malestares corporales que el médico nunca puede identificar ni concretar como reales, y mucho menos curar. Cada tipo de melancolía se distingue de los otros por la naturaleza de las alucinaciones y desvaríos que lo acompañan y caracterizan; y sin embargo, todos los tipos de aflicción melancólica, sin excepción, conducen al mismo punto o final trágico:

Los melancólicos se ven afligidos por perversas imaginaciones, con dolores y horrorosos sufrimientos y no solo durante meses, sino años enteros, y finalmente los vence a menos que no les vuelva de nuevo, y se les ayuda con consejos y con el arte de curar, o se van extinguiendo hasta que les llega la muerte (o se la infligen a sí mismos colgándose o ahogándose o cualquier otro tipo de acto violento que antes habrían temido). (Platter citado por Jackson, 1989: 91)

Propiamente en Inglaterra, el artista, médico y clérigo Timothie Bright (1551-1615) escribió *A Treatise of Melancholie*, que habría de ser la *opera prima* escrita en lengua inglesa acerca de la melancolía. Bright ofrece una puntual descripción del decaimiento melancólico: cómo se origina, cuáles son sus síntomas, y finalmente propone el tratamiento para su curación. Evidentemente, dadas las influencias religiosas de la época, la definición otorgada por Bright resulta hoy en día más de tono fervoroso que docto. El clérigo aduce a la melancolía, palabras más, palabras menos, un modo de agobio, un remordimiento causado por la conciencia del pecado, lo cual supone que aquellas personas que padecen el mal no tengan una explicación clara de su sufrimiento:

Vemos con frecuencia que ciertas personas que disfrutaban de todas las comodidades que en esta vida puede deparar la fortuna, y de todas las amistades, y de todas las seguridades, sin embargo, están destrozadas por la pesadumbre, y desechas por el miedo, tanto que no pueden hallar consuelo ni esperanza de seguridad, no habiendo ni razón de miedo, ni de descontento, ni causa de peligro, sino por el contrario gran confort y gratificación. (Bright citado por Jackson, 1989: 84)

En el plano literario, *A Treatise of Melancholie* resultó ser fundamental para el ingenio y universo shakespeariano (Jackson, 1989: 83, 86, 90), ya que “Shakespeare

conocía el *Treatise of Melancholie* del doctor Timothy Bright, y posiblemente lo usó para modelar el personaje de Hamlet” (Bartra, 2014).

El actual y exhaustivo trabajo sobre la melancolía del sociólogo mexicano Roger Bartra (1942) comprende una amplia obra: *La jaula de la melancolía* (1987), *El siglo de oro de la melancolía* (1998), *Cultura y melancolía* (2001) y *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno* (2004). Bartra se remonta al Siglo de Oro español y compara lo que ocurría durante el siglo XVII en Inglaterra y las diferencias entre las sociedades católicas y las protestantes. De ahí que haya retomado los estudios de Bright y haya encontrado en la literatura, la respuesta a la diferencia entre el sentimiento melancólico del personaje Hamlet y el de su par Alonso Quijano.

Bartra (1998) advierte que *A Treatise of Melancholie* de Bright es una evidente declaración de los temores de la sociedad inglesa protestante del siglo XVII. La tristeza a la que alude el clérigo inglés es de carácter religioso, ocasionada por el miedo y el peso de la culpa; la obsesión de tener la responsabilidad de un pecado original carente de la opción de ser redimido o reparado mediante algún sacrificio o ritual -como sí ocurre con la religión católica- equivale a una melancolía sin cura. Por esto, Bartra no duda en decir que Hamlet es fruto del sentimiento de tristeza que plantea Bright y, por supuesto, consecuencia de la corriente luterana del cristianismo (Bartra, 2014). Así, no es de extrañar que sobresalga en la obra teatral la apreciación moral de la tristeza encarnada en el príncipe danés; tristeza que por lo demás es proporcional al envilecimiento del universo que acorrala a Hamlet y que lo engaña:

Yo no sé parecer, no es solo mi negro manto, buena madre, ni el obligado traje de riguroso luto, ni los vaporosos suspiros de un aliento ahogado; no el raudal desbordante de los ojos, ni la expresión abatida del semblante, junto con todas las formas, modos y exteriorizaciones del dolor, lo que pueda indicar mi estado de ánimo. ¡Todo esto es realmente apariencia, pues son cosas que el hombre puede fingir; pero lo que dentro de mí siento sobrepaja a todas las exterioridades, que no vienen a ser sino atavíos y galas del dolor! (Shakespeare, 1984: 18)

Es de destacar que aun cuando la melancolía shakesperiana está enmarcada dentro del contexto puritano de la Inglaterra del XVII y en cierto modo traduce las teorías sobre la melancolía propuestas por Bright, la obra del dramaturgo inglés resulta mucho más impactante y compleja que las teorías médicas sobre la melancolía hasta entonces abordadas. Lo anterior se aprecia en el enriquecimiento que la obra *Hamlet* le otorgó al espíritu melancólico mediante las propiedades de reflexión, ingenio e intuición que enaltecen la personalidad del príncipe danés.

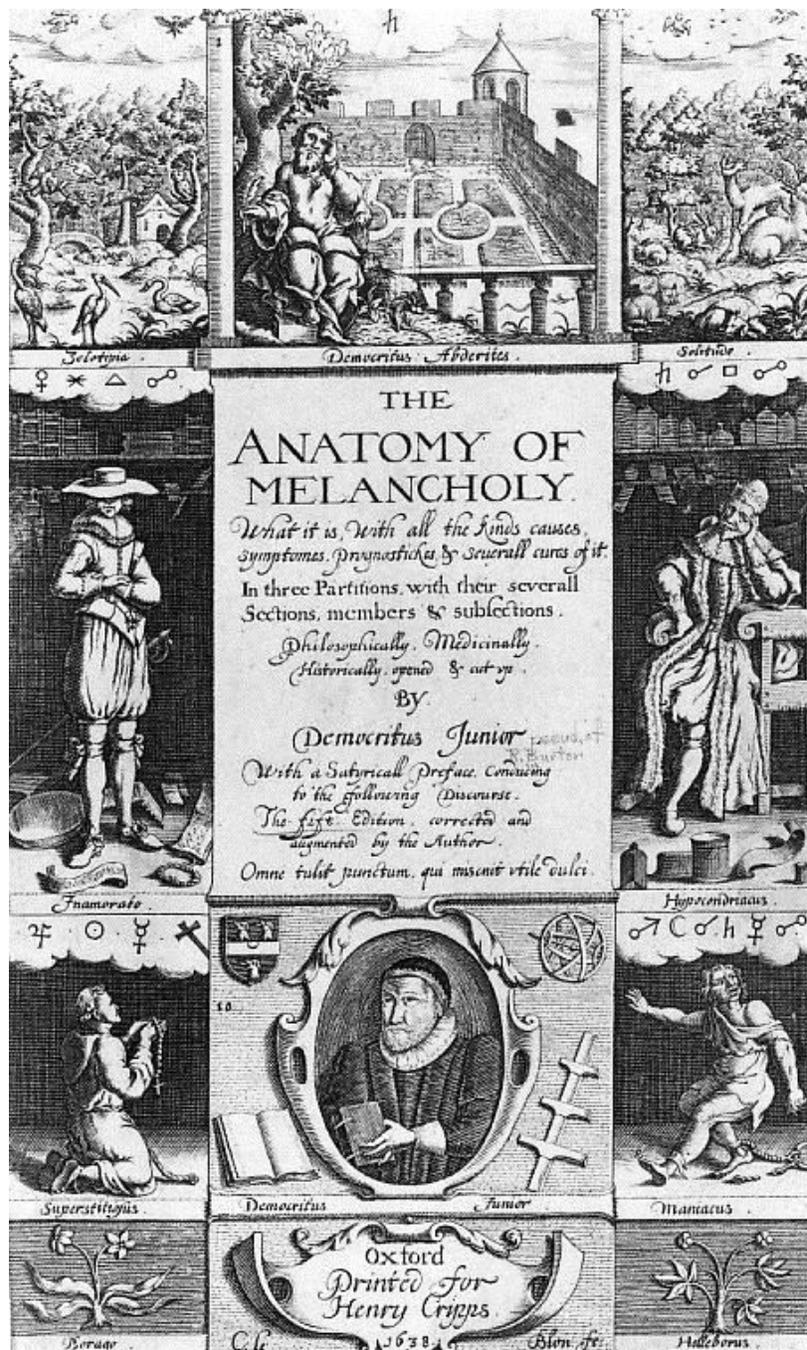
Ahora pasaremos a otro territorio donde la melancolía también tuvo sus frutos. Nos transportamos a Francia, con otro texto de finales del siglo XVI y comienzos del XVII que merece la pena ser citado dentro del corpus de la melancolía. Se trata de *Un discurso sobre la conservación de la vista, las enfermedades melancólicas, los catarros y la vejez*, del médico francés André Du Laurens (1560-1601), quien hizo una cuidadosa revisión histórica de la melancolía, desde Galeno hasta su época (Jackson, 1989, 86). Laurens recorre los síntomas de este mal -sin dejar de lado la teoría de los humores- y concluye que la melancolía es uno de los padecimientos más violentos que arrasan con la mente humana. Finalmente, luego de reflexiones y disquisiciones sobre la enfermedad, nos entrega una exposición en detalle de la persona que lo padece:

El melancólico propiamente dicho está siempre descorazonado, siempre temeroso y temblando, hasta el punto de que tiene miedo de todo, y se aterroriza de sí mismo, como el animal que se ve en un espejo; quiere salir corriendo y no puede, suspira continuamente, atormentado y con una inseparable tristeza, que numerosas veces se torna desesperación; está siempre inquieto, tanto de cuerpo como de espíritu, es presa del desvelo que lo consume por un lado, y del sueño, que lo atormenta por el otro, porque si pensara en dar tregua a sus pasiones y tomarse un descanso, tan pronto como cerrase los párpados se vería asaltado por miles de vanas visiones y monstruos espantosos, con invenciones fantásticas y sueños horribles; quisiera llamar a cualquiera para que lo auxiliara, pero se le corta el habla antes de terminar de decir lo que quería, y lo que dice le sale de manera rápida y entrecortada, no puede vivir con compañía. En conclusión, se convierte en una criatura salvaje, que busca los lugares sombríos, sospechoso, solitario, enemigo del sol, alguien a quien nada place, solo el descontento,

que se forja miles de ideas falsas y vanas. (André Du Laurens citado por Jackson, 1989: 86-87)

Diferente de la presentación de Bright, atravesada por la doctrina protestante, Du Laurens se sitúa en el lugar del discurso científico y crea un cuadro clínico del paciente que sufre la enfermedad. Además, hace énfasis en el miedo acentuado que se construye por ideas ilusorias de los enfermos: una serie de sensaciones falsas que no concuerdan con el entorno ni con la realidad y que generan estados de ansiedad, delirio y furor.

En 1621 aparece traducida del latín al inglés la obra del clérigo Robert Burton *Anatomía de la melancolía*, extenso trabajo que habría sido finalizado un año antes, “el 5 de diciembre de 1620 en Christ Church”, bajo la rúbrica de *Democritus junior*. Este seudónimo, homenaje al pensador griego, ocultó a Burton con el fin de mantenerlo en el anonimato (Manguel, 2011: 8-11).



Portada original del libro *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, Edición de 1638.

Además de reunir todo el conocimiento antiguo, bizantino y árabe medieval acerca de la melancolía, la enorme obra de Burton expone los orígenes y las causas de la enfermedad, y las maneras de examinar sus signos para identificarla y aplicar una cura que sane o al menos alivie los síntomas. En el prólogo de la selección de textos de 1947

de la obra original de Burton (9-11), se especifica el padecimiento melancólico del autor, y cómo esta obra de más de mil trescientas páginas fue producto de su profundo sufrimiento, de la búsqueda de una cura al mal saturnino, pero ante todo de una labor de creación que funcionaba como calmante para su propio malestar.

La *Anatomía de la melancolía* es, como su nombre lo indica, un estudio sistemático acerca del mal en cuestión. En este, Burton hace una inspección rigurosa por entre los surcos y los adentros de la melancolía para definir sus formas, maneras, particularidades y disposición de la perturbación en relación con el ser humano y su naturaleza. Asimismo, el tono de la obra está marcado por una actitud científico-filosófica impregnada de un acento sacerdotal, requerida en la época y característica del pensamiento racionalista de los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, a pesar de la apreciación descriptiva y lógica que Burton intenta hacer sobre el malestar, la *Anatomía* está circundada por rodeos y divagaciones que se manifiestan a modo de pesquisas históricas, filosóficas y literarias en las cuales se incluyen relatos fantásticos relacionados con la dolencia melancólica: “cómo los árboles son capaces de enamorarse, de qué manera pueden los demonios tomar forma humana, cómo un joven esteta desposó a una estatua de mármol” (Manguel, 2011: 12), entre otras anécdotas e historias donde los protagonistas son duendes, íncubos, brujas, magos y demonios artífices de la melancolía de los humanos. Todas estas historias, referenciadas de manera pulcra con nombres de libros, páginas y autores específicos, encajan más en el género de lo mítico y legendario que en el de la ciencia médica:

Los individuos con los que trata el demonio se pueden reducir a estos dos: los que le mandan en apariencia al menos, los conjuradores y magos, cuyos misterios detestables y horribles se contienen en su libro llamado *Arbatell* “los demonios están siempre alerta y obedecen a la llamada de encantos y hechizos, para poder confirmar a la tribu de los magos en su impiedad”. O los que son mandados como las brujas, que negocian implícita o explícitamente [... Este tipo de mensajeros] puede, en último lugar, curar y causar la mayor parte de las enfermedades según amen u odien, y la melancolía entre otras. (Burton, 2011: 99-102)

Con el anterior ejemplo queda claro –a nuestros ojos del siglo XXI- el tono y el carácter literario de la obra de Burton. Desde el aparte titulado “Digresión sobre la naturaleza de los espíritus, ángeles malos o demonios, y sobre cómo causan la melancolía” en adelante, encontraremos narraciones similares a nuestra cita, además de referencias a poemas y otros textos. De modo que la importancia de la obra de Burton en la literatura melancólica se debe no tanto al punto de vista médico, sino al que nos ocupa, que es el literario. Entonces las brujas y los demonios se aprecian como personajes (ficcional) que claramente representan el mal que explica, en última instancia, la melancolía.

La idea de melancolía que trabaja el autor británico deriva de la antigua tesis hipocrática de los humores: relaciona la melancolía con la bilis negra, y la designa como una condición que evidentemente tiene que ver con un desorden fisiológico, no excluyente de su carácter propiamente psicológico, además del sinnúmero de perturbaciones externas que inducen al paciente a un estado de inmovilidad y tristeza. La obra en su estructura es de severidad y especificidad enciclopédica, de tal manera que está dividida en secciones que a su vez se ramifican en partes y subpartes (Bullen, 1920, 14). Las tres grandes secciones de *Anatomía de la melancolía* son: una primera sobre las causas y los síntomas; la segunda sobre tratamientos para su cura; y una tercera sobre la melancolía amorosa y religiosa.

Burton abarca la historia y la disposición de la melancolía, la clasificación de las enfermedades mentales relacionadas con el mal en cuestión, sus causas y síntomas. Para tal auscultación realiza un rastreo por la historia de la medicina y retoma a sus predecesores en el tema de las dolencias del espíritu, en especial a Du Laurens. El clérigo inglés pone en relación las diferentes ideas y exposiciones por medio de las cuales se han definido las propiedades de la melancolía. Por ejemplo, tiene un capítulo de la parte 1 del tratado, titulado *Desvarío, locura, frenesí, hidrofobia, licantropía, baile de San Vito, éxtasis*, donde explica en qué consiste cada una de las enfermedades mencionadas, su relación con la melancolía y su diferencia, con el fin de no llegar a confundirlas. De allí, pasa propiamente a hablar de la melancolía, a la que le adjudica

variedad de definiciones, casi todas afines y paralelas. Prestemos atención a las siguientes palabras de Burton:

[...] llamamos melancólico al que está embotado, triste, huraño, torpe, indispuerto, solitario, de alguna forma enternecido o descontento. Y de estas disposiciones melancólicas no está libre ningún hombre vivo, ni siquiera el estoico: nadie es tan sabio, nadie tan feliz, nadie tan paciente, nadie tan generoso, tan divino, tan piadoso que pueda defenderse; nadie está tan bien dispuesto que en uno u otro momento no sienta su dolor, más o menos. La melancolía, en este sentido, es una característica inherente al hecho de ser criaturas mortales. (2011: 65)

Advertimos que el autor de la *Anatomía* entiende la melancolía como una condición propia de todos los seres humanos. Por otra parte, acentúa el hecho de que el miedo y la tristeza están ligados a la melancolía y son sus atributos esenciales (Jackson, 1989: 94) pero, sin embargo, ellos en sí no son la melancolía. Las tipologías del miedo, expresa Burton, son variadas y desencadenan diferentes órdenes de melancolía. Empero, existe un patrón que se repite en todos los melancólicos, independientemente de cuál sea su causa o característica; se trata del miedo específico y concreto a la vida. Aquellos que sufren de melancolía, parafraseando a Burton, tienen miedo a existir, a veces hasta de la vida y son frecuentemente amigos del abandono y el aislamiento (Burton, 2011: 332).

Así, el autor distingue tres tipos fundamentales de melancolía: de la cabeza, del cuerpo y de los intestinos. De este modo se distancia de teorías como las de Rufo de Éfeso, Avicena o Constantino el africano, quienes a su juicio confundieron los síntomas de la enfermedad con la enfermedad en sí:

La división más aceptada es la de los tres tipos. El primero procede solamente del mal del cerebro y se llama melancolía de la cabeza; el segundo procede por simpatía de todo el cuerpo, cuando todo el temperamento es melancólico; el tercero surge de los intestinos, hígado, bazo, o la membrana llamada mesenterio, que se llama melancolía hipocondriaca o flatulenta [...] La melancolía amorosa, que Avicena llama *ilishi*, y la licantropía que llama *cucubuth*, se incluye normalmente en la melancolía de la cabeza. Pero en mi tercera parte hablaré individualmente de esta última, que Gerardo de Solo llama amorosa. Y la mayoría de la melancolía caballeresca, con la melancolía religiosa,

doncellas y, mantenida por Rodrigo de Castro y por Mercado, y de otros tipos de melancolía amorosa. Los tres tipos anteriores son el tema de mi presente discurso, que diseccionaré y trataré a través de sus causas, síntomas, curaciones, juntos y aparte; de modo que todo el que esté afectado en alguna medida por esta enfermedad pueda saber cómo examinarla en sí mismo y aplicarle los remedios. (Burton, 2011: 74)

Tras abordar las posibles vertientes de la melancolía, Burton propone un tratamiento a base de hierbas, hábitos, rutinas. Recomienda por sobre todas las cosas “una copa de una bebida fuerte, música y agradable compañía” (Burton, 2011: 287). Acorde con sus tiempos, insiste en la importancia de una dosis justa de oraciones al Creador, así como la compañía de un Ministro de Dios (Jackson, 1989: 95). Entre sus recomendaciones generales también se encuentran consejos que en la actualidad siguen vigentes, como por ejemplo llevar una buena dieta, realizar ejercicio, hacer caminatas o paseos, dormir bien, hablar, pero, sobre todo, más que cualquier tratamiento médico, Burton dejó anotado con énfasis que el método para sobrellevar la melancolía es “evitar la soledad y el aburrimiento” (citado por Jackson, 1989: 97).

Una última sección de *Anatomía...* indaga acerca de la “Melancolía Amorosa” y la “Melancolía Religiosa”. Esta parte de la obra es fundamental para nosotros porque allí nuevamente se recurre a la historia y a la literatura como evidencias que demuestran la universalidad y el peligro que representa el sentimiento de temor a la desventura inminente (Bullen, 1920: 21-26). Burton empieza su disertación sobre la melancolía amorosa con una exposición del amor proveniente de la mitología clásica:

[...] el amor heroico es el más eminente y, por extensión, se le llama Venus, como ya he dicho, o simplemente amor. El cual, aunque haya sido nombrado por los hombres, y sea más evidente en ellos, se extiende y se muestra en las criaturas vegetales y sensibles, así como en las sustancias incorpóreas, y ejerce amplia soberanía sobre ellas. Su genealogía es muy antigua, pues se remonta a los comienzos del mundo -como defiende Fedro- y sus ascendientes gozan de tal antigüedad que ningún poeta podría jamás dar con ellos. Hesíodo hace a la Tierra y el Caos padres del amor, antes incluso del nacimiento de los dioses. (Burton, 2011: 340)

Prontamente, el autor pasa a contar las variadas formas de amor, las que según él son correctas y enaltecen el alma, y aquellas otras que se convierten en enfermedad, dañan el cerebro y producen melancolía. Esta enfermedad del amor concuerda con la descrita por Ficinio y consiste en una especie de locura causada por las mujeres, que conduce a una pasión melancólica en los hombres (Burton, 2011: 367). Más adelante, pasamos a ser testigos de increíbles narraciones sobre hechizos, pócimas y pactos con los demonios para obtener el amor deseado, situaciones desesperadas a las que conduce el abismo del amor erótico. Al final de esta exposición, Burton nos advierte que dichas prácticas de magia maléfica conducen a los hombres a la desesperanza y, por consiguiente, aumentan su melancolía.

La obra de Burton entrega una vasta información de relatos, leyendas, mitos y creencias que comprenden la melancolía más que como una enfermedad, como una condición humana que desde épocas remotas ha estado relacionada con la creación artística. Es, entonces, un referente insoslayable y sin precedentes que bucea en los pliegues de la “enfermedad del espíritu” que más desestabiliza la cordura de los seres humanos.

3. Tropismos del sol negro. La melancolía desde la Ilustración hasta nuestros días

Heredero de los cambios radicales de sistema económico (el paso del mercantilismo al capitalismo) y de pensamiento (la certeza de saber que la tierra ya no es el centro del universo, junto a las leyes matemáticas de la naturaleza de Newton) emprendidos en el siglo anterior, el siglo XVIII se definió como el momento del saber claro y racional. Todas las áreas del conocimiento tuvieron pretensiones científicas al intentar expresarse en términos matemáticos. En este contexto la medicina interpretó la melancolía, en el campo de las enfermedades mentales, como un proceso mecánico de hidrodinámica. Hoffmann, Boerhaave, Cullem, Pinel y Esquirol son los nombres de

quienes refutaron, de una vez para siempre, la teoría humoral. Esto fue posible gracias al hallazgo del médico inglés William Harvey (1578–1657), quien descubrió y estudió el fenómeno de la circulación sanguínea (Pérez, 2011: 204).

A partir de entonces la medicina comenzó a distanciar la melancolía de los atributos religiosos, morales, saturninos o humorales a los que antes había sido asociada. Es este el momento en el que la melancolía se considera un padecimiento físico de la mente, ligado a la deficiencia del aparato circulatorio y al deterioro de los nervios. De ahí el surgimiento del concepto de neurosis.

Afirma Friedrich Hoffmann (1660–1742) en su obra *Fundamenta medicinae* que todas las enfermedades asoman relacionadas con la resistencia de los fluidos corporales al movimiento. Así, la causa de la tristeza del alma, de acuerdo con dicha teoría, es la estrechez de los conductos por donde circula la sangre, de manera que esta no pasa fácilmente hacia el cerebro (Conti, 2007: 127). Las características de la melancolía a las que se refiere el médico y químico alemán son el insomnio y las ideas fijas, ambas causadas por la acidez que dejan los “animales” que circulan por los conductos de la sangre y los constriñen, causando que llegue poca sangre al cerebro.

Por su parte, Herman Boerhaave (1668–1738) plantea una teoría similar a la de Hoffman: explica que el espesamiento de la sangre la hace más lenta a la hora de circular por el cuerpo, lo cual, además de generar un sinnúmero de enfermedades, dispone al paciente a la melancolía. Definida por él mismo, la melancolía es una manía⁷ en la cual el enfermo, sin tener fiebre, pasa por un periodo prolongado de delirio en el que discurre siempre un mismo pensamiento obsesivo; su aspecto físico es delgado y su tez luce pálida, mientras que prefiere la soledad y se interesa como nadie en el estudio (Pichon, 1948: 24).

William Cullen (1710–1790) sigue el modelo de experimentación, clasificación y matematización característico de la época; no obstante, se distancia de los argumentos

⁷ “La relación entre la manía y la melancolía también fue vista por Boerhaave, llegando Motgagni (1862 – 1771) a negar toda distinción entre ambas: ‘*La manía está tan vinculada a la melancolía*, que estas perturbaciones a menudo se transforman la una en la otra, y así se ve con frecuencia a médicos dudando de si deben calificar de melancólico o de maniaco a un paciente que alterna entre una audaz charla y un silencio terrorífico” (Pichon, 1948: 24-25).

hidrodinámicos de Hoffman y Boerhaave. Este médico desplazó el corazón a un segundo plano, para centrarse en el cerebro. Propuso el término “energía nerviosa” para designar un elemento vital que nutre los nervios y los hace sólidos. Acorde con esta hipótesis, Cullen plantea que las personas de naturaleza melancólica sufren un tipo de locura producido por la ausencia de energía nerviosa en el cerebro. Tales personas son las más propensas a sufrir alteraciones que deterioran la cordura y el entendimiento. Finalmente, el daño nervioso en el cerebro postra al enfermo en una idea fija con sentimientos de tristeza (Conti, 2007: 127).

Con todo esto, es claro que el esquema formal de la teoría de los humores sufre un desmoronamiento en el siglo XVIII. Tal derrumbe lleva a establecer un nuevo sistema médico-científico compuesto por el estudio del ser humano en sus diferentes dimensiones, pero de manera fragmentada, a partir de una investigación práctica que sea capaz de explicar el funcionamiento del cuerpo humano y sus dolencias. La melancolía, así como las demás enfermedades relacionadas con el cerebro y la mente, empieza a ser estudiada desde la práctica, mediante la observación directa de los pacientes que sufren la enfermedad, con el fin de determinar los síntomas y sus posibles causas. Se trata, como veremos más adelante, del comienzo de la psiquiatría moderna.

3. 1. Romanticismo y decadentismo

En contraposición a la tendencia normativa y erudita del siglo XVIII y del pensamiento positivista del XIX, la melancolía volvió a surgir en el plano de las letras como una tendencia inherente al ser creador y apasionado. En la historia del arte y la literatura, el Romanticismo ha sido caracterizado por señalar y fijar los términos del sujeto individual, único e irrepetible. El ser humano se hizo consciente de su existencia, de sí mismo y de su relación con el mundo; así, la subjetividad se planteó como eje potencial de creación, que a su vez se presentó como única forma de vida: el ser humano como fuerza expresiva, inventiva y pasional. En consecuencia, el hombre romántico

intentó huir de todo tipo de realidad estimada como objetiva, y dio el giro hacia la manifestación del mundo interior que escapaba de la representación exterior, para centrarse mejor en las turbulencias que componen el universo interno del ser humano (Gombrich, 1997).

En el Romanticismo la melancolía se planteó desde la paradoja: la consciencia del Yo aniquila al propio Yo. Ante el enciclopedismo y la rigidez neoclásica, el artista romántico hallaba monotonía y desconcierto; entonces encontró formas de rebelarse a través de la demostración de sus juicios personales y la expresión de sensaciones y sentimientos, principalmente turbulentos (Wolf, 1999). Justamente por eso, no es el mundo exterior sino el universo interior del artista el que se reafirma en la irracionalidad de los paisajes que se recrean en la pintura y la literatura románticas.

Uno de los casos más notables de la melancolía romántica lo provee la obra de Gérard de Nerval (1808 - 1855). En la novela *Aurelia o el sueño y la vida*, escrita poco antes del suicidio del autor francés, se describe a la protagonista como una reencarnación de la figura del grabado de Durero:

Me perdí más de una vez en aquellos largos corredores y, al atravesar una de las galerías centrales, me llamó la atención un extraño espectáculo. Un ser de tamaño desmesurado –hombre o mujer, no lo sé–, revoloteaba penosamente en las alturas y parecía debatirse entre nubes espesas. Falto de aliento y de fuerza, acabó por caer, finalmente, en mitad del oscuro patio, enganchando y desgarrando sus alas a lo largo de los tejados y las balaustradas. Pude contemplarlo un instante. Estaba teñido con tintes bermellones, y sus alas brillaban con mil reflejos tornasolados. Vestido con un largo traje de pliegues antiguos, se parecía al ángel de la Melancolía, de Albrecht Dürer... No pude reprimir un grito de terror, que me despertó sobresaltado. (Nerval, 2009: 11)

La Aurelia de Nerval es una visión, una obsesión del narrador ante la privación de la amada. Como explica Xavier Villaurrutia en el prólogo a la novela, esta se desarrolla en una atmósfera oscura y secreta en la que se “nos descubren fragmentos de un mundo al que el poeta ha podido descender, como Orfeo, en busca de una perdida Eurídice, a un infierno real y profundo” (2010: 12). Se trata de una novela de la

melancolía, construida desde el desasosiego frente a una presencia fantasmal, enemiga de la vida: “Enseguida, al bajar la mirada, vi ante mí a una mujer de tez macilenta y ojos hundidos, que parecía tener los mismos rasgos de Aurèlie. Me dije: -Es su muerte o la mía lo que me es anunciado” (Nerval, 2009: 10).

A la edad de cuarenta y seis años, Nerval decidió quitarse la vida. Su cuerpo fue encontrado ahorcado en la calle Vielle Lanterne de París. Pero su muerte solo ocupó el episodio final de un destino signado por ese yo absoluto del genio creador que frecuentemente está ligado a los sentimientos de vacío, ausencia y, en consecuencia, superabundancia tanto creadora como destructora. Pocos años antes de su muerte, Nerval tuvo malas críticas acerca de su libro *Viaje a Oriente*, lo que le desencadenó una crisis emocional que lo condujo a incrementar su habitual consumo de alcohol y hachís y, posteriormente, a ser recluso de manera consecutiva en varios sanatorios, entre los años de 1852 y 1854 (Beguin, 1987). Su obra ganó notoriedad después de su muerte, gracias a Baudelaire, quien lo reivindicó -junto a Poe- como un eslabón entre el romanticismo y la modernidad.

Hacia el fin de siglo el mal melancólico recibirá otros nombres: *spleen*, *tedio vitae* y *ennui*. Para contextualizar este sentimiento de vacío, debemos recordar que durante las dos últimas décadas del siglo XIX, en Europa en general, pero particularmente en Francia, se creó un ambiente de crisis acentuado por la caída de la *Comuna de París* (Hauser, 1974). Por entonces el sistema capitalista alcanzó métodos y procedimientos tan planificados como nunca antes se habían tenido, con lo que se creó una aparente atmósfera de estabilidad; no obstante, los cambios sociales, económicos y culturales fueron tan acelerados que se creó una sensación generalizada de torbellino. Pronto se empezaron a sentir los síntomas de incertidumbre económica, en paralelo con la creciente mecanización del trabajo (Gay, 2007).

Frente a este panorama, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé y Charles Baudelaire encarnaron un modelo de intelectual inconforme y rebelde, que desafiaba el gusto y las formas burguesas no solo en su escritura, sino también en un estilo de vida provocador y disoluto (Gay, 2007). Estos poetas y otros autores fueron

asociados al decadentismo, es decir, a la decadencia de la moral y las buenas costumbres. La percepción de cansancio y hastío frente a la vida industrializada mancomunó a los poetas alrededor de la idea de “el viaje a tierras remotas como fuga de la civilización moderna” (Hauser, 1974: 227).

De acuerdo con Ritvo (2006), en el decadentismo el tiempo juega un papel esencial, pues vehiculiza la percepción de la vida como un instante fugaz donde irrumpe la novedad creadora que, por su brevedad, se ancla inmediatamente en el pasado. De esta manera, para la percepción y postura estética decadentista, el pasado habita en un presente que se desvanece y se pierde, estableciéndose así una actitud melancólica signada por el recuerdo evanescente de una creación perdida entre el apogeo de un presente industrializado.

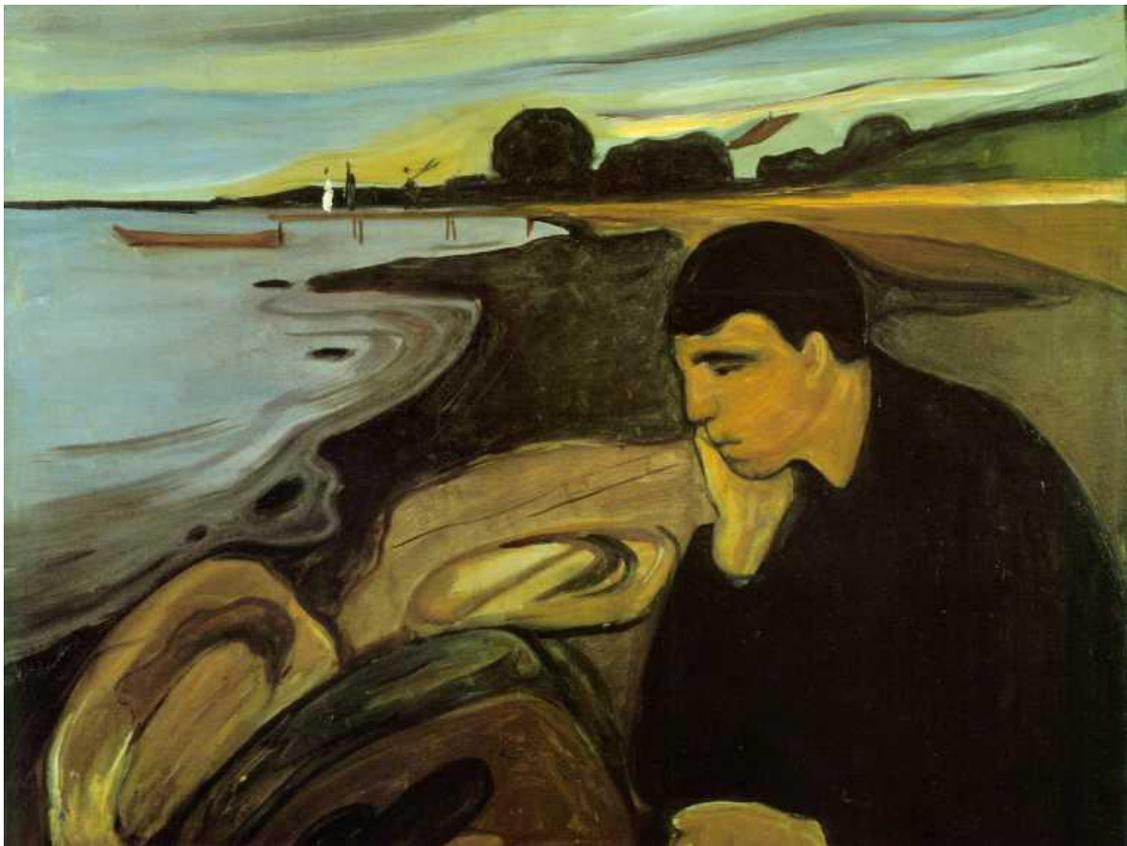
3. 2. De Edvard Munch a Lars von Trier

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, el panorama de las ciudades europeas se había modificado de manera precipitada; había quedado atrás la vida que compenetraba y mantenía recíprocamente lo rural y lo urbano, trazándose por el contrario una línea severa e inflexible entre lo uno y lo otro. La entrada del nuevo siglo introdujo “el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales” (Berman, 1991: 4, 5).

La llegada de la modernidad coincide con el proceso histórico de formación y consolidación de los Estados-Nación, mientras que el avance monumental del capitalismo trajo aparejadas confrontaciones entre las clases emergentes: burgueses y proletarios (Touraine 2000). En medio del estallido de iniciativas, conceptos y formaciones inéditas, el arte también tuvo su parte protagónica. Ya hemos señalado que desde comienzos del siglo XIX, la figura del artista inició un proceso de cambio y ruptura con la tradición: ya no representaba la conciencia protegida por casas reales o

estatales, ni tampoco se trataba ya del creador solitario capaz de transmitir mediante su pluma o sus manos la belleza de la naturaleza. Ahora el artista debía cumplir una función social, y era la sociedad la encargada de ratificar la labor del artista. En este sentido, a partir del romanticismo tardío y durante toda la primera mitad del siglo XX, se observan pronunciamientos de contestación anti-mandataria, mediante los cuales los artistas crearon sus estilos propios de denuncia y crítica. Si Europa fue entonces epicentro de batallas múltiples, también fue el núcleo de una prolífica manifestación artística enfocada a la exteriorización de los sentimientos de muerte, desesperanza, mutismo, ausencia y sinsentido. En este contexto, la melancolía no derivó ya solamente en una manifestación individual inherente al ser humano y propia del estudio de la psicología y de la psiquiatría; resultó también en un malestar social que, en palabras de Lara Catalán, “deviene en un proceso de ruptura, de escisión de todos esos valores y de todas esas aspiraciones que la propia dinámica de la vida moderna había planteado” (2001: 38).

El melancólico de la modernidad no encuentra ningún lugar de existencia donde pueda llenar el vacío de sentido. Su realidad vacila en un sistema industrializado fantasmal, donde lo humano ya no es necesario como conciencia orientadora. Su interioridad se desdibuja en función de mecanismos de industrialización y en medio de los desastres bélicos (Lara Catalán, 2001: 50). Como ícono de este tipo de melancolía, propongo examinar brevemente dos conocidas pinturas al óleo del noruego Edvard Munch (1863-1944): *Melancolía* (1894) y *El grito* (1893). El primer lienzo presenta un autorretrato en el que el artista emula el ánimo pensativo y la postura del ángel de Durero.



Edvard Munch (1863-1944)

Melancholía (1894)

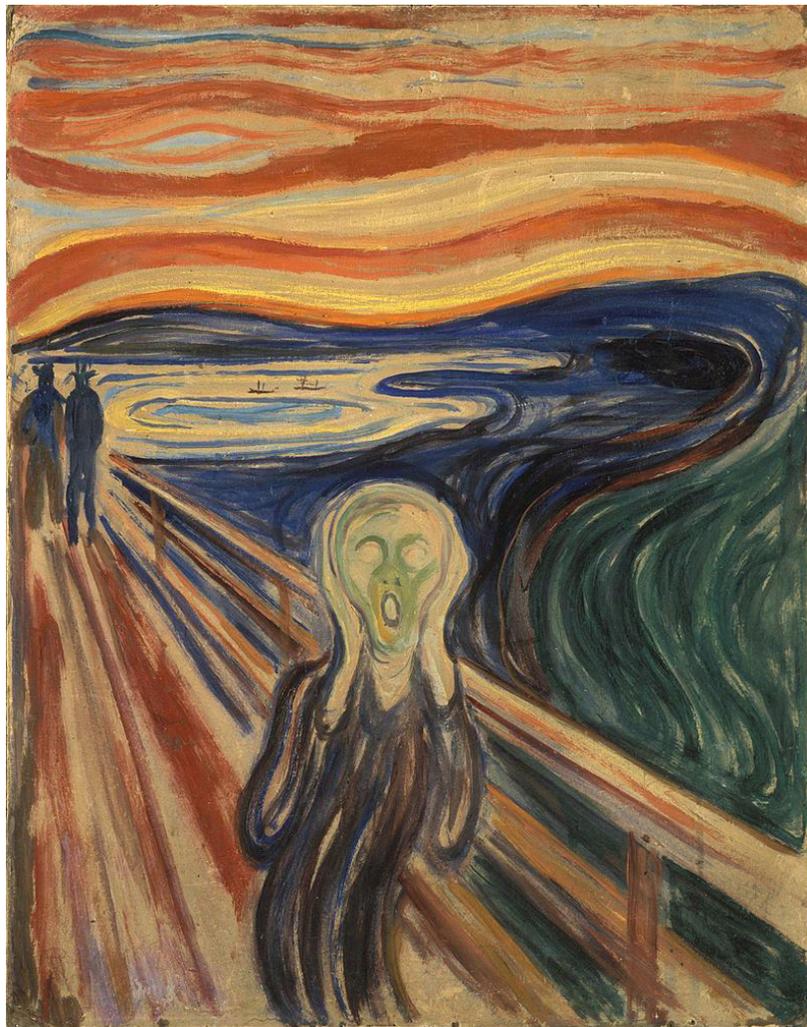
Óleo sobre lienzo

A diferencia del grabado del pintor alemán, la *Melancholía* de Munch es una obra impregnada de ausencia, pues la figura humana vestida de negro se integra a un paisaje sobrio, desolado, en el que casi resulta indiferenciable el agua del mar de la arena y el cielo.

La indiferenciación define el espacio en la obra de Munch. Podemos relacionar este rasgo de la composición pictórica con una nueva concepción de la melancolía, que lejos de ser un estado de tristeza individual, pasó a constituirse en síntoma de un profundo malestar social. Como expone Lara Catalán, en el siglo XX el colectivo humano se vio reflejado en la paradoja melancólica: “*El no tener que vivir tanto para tener que morir menos*, en tanto fórmula propia de la angustia existencial, de neurosis y nostalgia por la muerte” (Lara Catalán, 2001: 49).

La pintura de Munch no puede asociarse con la búsqueda de la perfección ni con las formas de la naturaleza ejemplar ni, menos, con un ideal de belleza estable. Más bien se trata de una expresión turbadora que expone sin disimulo fealdad, angustia y desaliento (Gay, 2007: 127). Quizás el monumento más grande del expresionismo sea *El grito*, cuyo origen fue registrado por el propio Munch en su diario de 1891 en estos términos:

Estaba caminando con dos amigos. Luego el sol se puso, el cielo bruscamente se tornó color sangre, y sentí algo como el toque de la melancolía. Permanecí quieto, apoyado en una baranda, mortalmente cansado. Sobre el fiordo azul oscuro y de la ciudad, colgaban nubes rojas como sangre. Mis amigos se fueron y yo otra vez me detuve, asustado con una herida abierta en el pecho. Un gran grito atravesó la naturaleza. (Citado por Miranda, 2013: 774)



Edvard Munch (1863-1944)

El grito (1893)

Óleo, temple y pastel sobre cartón

Al contemplar la imagen, el espectador siente que, como el protagonista pintado, el cuadro grita. Es decir, que el cuadro es un grito. En tanto que dos siluetas apenas esbozadas parecen mirar la escena desde el puente, el segundo plano del paisaje marino se complica, como si en él se materializara la estridencia de las ondas sonoras, en un entrelazamiento de líneas violentamente coloreadas cuyas curvas parecen converger hacia la boca aullante. De ese modo, la expresión y la sensación invaden y desbordan la

figuración y la representatividad. La voz que la angustia arranca a la figura es también hondamente melancólica, en tanto que disolución de formas tangibles y asibles: ruptura, vacío, hundimiento estridente cuyos estragos intentan ocultar –inútilmente– las dos manos que tapan los oídos.

Según Pellion, *El grito* pone en escena una “elaboración retroactiva” (2003: 304) de un pasado traumático en un presente perturbado. Más aún, si el lienzo es una evocación, no estamos solamente ante el reflejo de una época y su angustia, sino también frente al desfile pictórico de una melancolía milenaria y cambiante, en tanto que la comprendemos como una inclinación hacia el vacío congelado en el tiempo, la añoranza de estar en otra parte, no aquí, no ahora. Quizás se trate de una memoria perturbada y flotante (Hernández, 2000: 8).

El binomio angustia-melancolía signó buena parte de las creaciones del siglo XX y lo que va del XXI. Para no ahondar en ejemplos suficientemente estudiados, me referiré simplemente a la película de 2011 que su director, el danés Lars von Trier, decidió llamar, justamente, *Melancolía*. Se trata del film que constituye la segunda parte de un ambicioso proyecto titulado *Trilogía de la depresión*. Su argumento gira en torno a la inminente colisión entre el planeta Tierra y el inmenso astro Melancholia. En la banda audiovisual y sonora Lars von Trier combina intertextualmente la simbología astronómica y astrológica, elementos de la Ofelia de Shakespeare y la música de *Tristán e Isolda* de Wagner.



Póster del film *Melancholia*. Director: Lars Von Trier (2011)

Concordamos con Soler (2013) al afirmar que la película tiene un destacado valor filosófico, artístico y psíquico proveniente de una utilización del lenguaje cinematográfico que permite sentir y repensar la experiencia de la angustia. El objeto borroso y fantasmal de la angustia es un abismo, una ausencia oscura de figuración, una caída en lo indeterminado y lo desconocido. Ciertamente angustia no es sinónimo de melancolía, pero es su *a-través-del-espejo*, reflejo condicional y yuxtapuesto, puente y pasaje de un vivir en el vacío insondable, mirador de la nada.

A través de recursos como la cámara en mano y el contrapicado fijo, el director danés intensifica la creación de un estado de pérdida que, en su obra, se asocia a la complejidad de la psiquis femenina (Hueso, 2014). Las hermanas que protagonizan el film, interpretadas por Kirsten Dunst y Charlotte Gainsbourg, reactualizan un imaginario que oscila entre el verde de las plantas húmedas, los senos desnudos, las lágrimas, la sonrisa apacible de la desesperación y la velocidad celeste de un astro, cuyas curvas y movimientos anuncian el final.

CAPÍTULO 2. LECTURAS CONTEMPORÁNEAS DE LA MELANCOLÍA

El presente capítulo tiene como fin exponer diversas teorías que, durante el siglo XX y hasta nuestros días, han explicado y dado forma al corpus contemporáneo de la melancolía. Los autores abordados aquí aportan conceptualizaciones que nos resultarán provechosas para el análisis de la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik, ya que en general sus hipótesis surgen en el cruce de caminos del psicoanálisis, la filosofía, el arte y la literatura. Como sabemos, todas estas áreas del conocimiento fueron del interés de la autora argentina.

Luego de pasar revista al texto fundante para el psicoanálisis, “Duelo y Melancolía” de Freud, nuestro recorrido abrevará en la teoría lacaniana de la angustia como una forma de melancolía, el concepto de “pasión de abolición” de Deleuze y Guattari, la relación entre melancolía, condición femenina y creación artística según Kristeva y, finalmente, algunas formas simbólicas de la melancolía tal como las plantea Susan Sontag en su retrato de Benjamin.

1. Freud: melancolía, inhibición del yo y estado maniaco

En el texto titulado *Duelo y melancolía* (1917), Freud establece un paralelo entre el carácter melancólico y la manifestación de dolor a través del duelo. El neurólogo austríaco y padre del psicoanálisis sostiene que la expresión del duelo y la expresión de la melancolía son semejantes pero no idénticas. ¿Por qué? Freud advierte que el duelo es un estado transitorio de tristeza y dolor en el que se da una “inhibición y restricción del yo” (2003: 2092), en otras palabras, se pierde el dominio sobre el yo, pero de manera pasajera, lo que atenúa sus consecuencias, en contraste con la melancolía. Por otro lado,

esta última aparece como un estado permanente de aflicción y desconsuelo, donde el yo se disminuye progresivamente, de manera patológica, sin alcanzar una restitución. Así pues, la melancolía se manifiesta de la siguiente manera:

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. (Freud, 1989: 242)

Desde el punto de vista freudiano, la condición melancólica procede de una pérdida incomprensible, una carencia no tangible, mucho menos consciente. Parecería como si la pérdida amorosa, también característica del duelo, se encontrara en la profundidad del melancólico y no en una representación real de otro como en el caso del duelo. En la melancolía la inclinación simultánea hacia el mundo exterior y hacia el mundo interior se ve suprimida. En consecuencia, al no haber interés por el afuera, ni tampoco por su propia existencia, la melancolía determina la autodestrucción del ser que la padece. Como sintetiza el fundador del psicoanálisis: “En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” (Freud, 1989: 243).

El yo empobrecido y desierto de la melancolía no tiene un objeto amado perdido más que él mismo. La imposibilidad del sujeto melancólico de reconocer cuál es el objeto del que se le ha despojado y, por tanto, la incapacidad de nombrar a ese objeto desconocido que le produce padecimiento, hace que el melancólico confunda a su yo con el objeto del cual carece. Por otra parte, la peculiaridad más notable de la melancolía, y “la más menesterosa de esclarecimiento” según Freud, es la recurrencia de un estado que presenta los síntomas opuestos (1989, 250). En efecto, el estado maniaco es una actitud agitada que exterioriza la disminución del yo, en forma de excitación del estado de ánimo, aparentemente incompatible con la pulsión de muerte que coacciona al melancólico. Este síntoma hace que la melancolía se disfrace, por un momento, de exaltación jocosa y burlesca, casi grotesca. En estado de manía el drama del yo melancólico se presenta deformado en un tono de furor extravagante.

Aparentemente, en la manía melancólica se presenta una restitución de la vida sobre la muerte; sin embargo, lo que ocurre es todo lo contrario: el yo nunca es reparado, solamente burlado y confundido, pues la manía es una forma falsa de restitución de la libido. La consecuencia es fatal, pues la manía consiste apenas en un gasto de energía psíquica, innecesario (Freud, 1989: 250). Dicho de otra manera, lo que sucede es que en la manía el yo cree tener dominio sobre la pérdida del objeto. El problema es que ese dominio, es decir la restitución de la libido en el yo y la sustracción de la libido del objeto, es un proceso paulatino y largo de reconstrucción del yo, tal como sucede en un duelo; no se trata de algo repentino y espontáneo, como acontece con el melancólico en estado maniaco. Allí radica la falsa reconstitución del yo, en la rápida exaltación y en la confusión del objeto; en una manía que acerca la melancolía al plano de la locura.

2. Lacan: melancolía, disolución del yo y angustia

Jacques Lacan le dio a la teoría freudiana un nuevo curso y proyección, al realizar una lectura que logró vincular el psicoanálisis con fundamentos estructuralistas procedentes de la lingüística y la filosofía. Los estudios de Lacan permitieron que tanto la práctica como la teoría psicoanalítica se extendieran a otros terrenos, más allá de los de la medicina psiquiátrica y la psicología disciplinar, y repercutieran en esferas como las del arte, la literatura y la filosofía. De cualquier modo, su aporte más importante para el psicoanálisis y la psiquiatría fue el novedoso retorno a la teoría freudiana y la revalorización de esta, al centrar su atención sobre todo en el inconsciente y su relación con el lenguaje.

Uno de los principales aportes de la teoría psicoanalítica lacaniana es la identificación del estadio del espejo. Este sintagma refiere a la constitución del sujeto, que tiene lugar hacia los dieciocho meses del niño, a partir de la mirada y la contemplación del otro. Ahora bien, todo se complica cuando ese otro, en primer lugar, no es más que el reflejo en el espejo del mismo yo, reflejo que a su vez es devuelto a lo

que conocemos como sujeto. De esta manera, es posible observar que el yo no es más que una imagen, una ilusión reflejada en el espejo:

Lo que se manipula en el triunfo del hecho de asumir la imagen del cuerpo en el espejo, es ese objeto evanescente entre todos por no aparecer sino al margen: el intercambio de las miradas, manifiesto en el hecho de que el niño se vuelve hacia aquel que de alguna manera le asiste, aunque solo fuese por asistir a su juego. (Lacan, 1972: 8)

El estadio del espejo es básico para la formación del sujeto, ya que es en el reconocimiento del otro (el otro del espejo) que se accede a un auto-reconocimiento (caracterizado por la interioridad): se construye un sí mismo compuesto de la exterioridad que se revela y conoce en la identificación con un otro. Para que este proceso de compenetración con el extraño del espejo suceda, debe existir en el yo que se contempla una cisura, una fragmentación o, justamente, un extrañamiento de sí. Una escisión constitutiva que solo puede encontrar una unión ilusoria a través del espejo comunicante.

Desde la teoría lacaniana, el lenguaje es un elemento insustituible en la formación del sujeto (Lacan, 2009: 419). El lenguaje se constituye en el primer sistema articulador y constructor de la subjetividad, y será el encargado de regir las pautas que integran al sujeto construido en una sociedad determinada. En tanto fenómeno de otredad por excelencia, el lenguaje estructura y forja el deseo subjetivo: a través de su desarrollo, procura la desventura del yo en un *socius* lingüístico.

En el pensamiento del psicoanalista francés son tres los registros que constituyen al yo. En primer lugar, está *Lo Real*, aquello que escapa al lenguaje, y por tanto, no puede ser representado de manera simbólica. Lo Real designa la total ausencia del habla, por ende del entendimiento racional, que por déficit absoluto de significantes no puede más que habitar en el silencio o la imposibilidad de habla. Por otro lado, está el registro de *Lo imaginario*, que se consolida a través del estadio del espejo y el despliegue paulatino de la cadena signifiante: *imago* que necesita encarnarse en una dicción, una sintaxis, para tener conciencia de sí. Finalmente, está el registro de *Lo simbólico*, que

remite inmediatamente al lenguaje, a través del cual se deduce que hay una estructura móvil formada por significantes (Roudinesco y Plon, 2003: 1008).

Los seminarios de Lacan en que se destacan insinuaciones y rodeos sobre la melancolía son el número III, titulado “Psicosis”, y el X, llamado “La angustia”. En ellos se afirma que la identificación en el espejo no se produce en el caso del sujeto melancólico. Este se presenta como un universo cerrado que niega la existencia de lo otro, situación a la que Lacan, retomando a Freud, plantea como narcisismo primario. Ocurre en esta situación la imposibilidad de reconocimiento del otro en el espejo: no hay reflejo, la identificación se produce frente a la nada, es decir que no hay imagen especular y, por lo tanto, es prácticamente imposible la formación del sujeto, del yo. De manera casi inevitable, el reconocimiento con la nada -el vacío de reconocimiento-, conduce al desencuentro de sí, a la afirmación de la disolución del yo, a la muerte de un sí mismo que se hace inexistente. La no identificación del sujeto con el reflejo unificante, sino con la imagen especular vacía, conduce a la angustia y al vértigo de lo indiferenciado.

Concretamente en el seminario “La angustia”, Lacan planteó que la melancolía como estado de angustia implica un retorno a lo Real de aquello que ha sido rechazado por el lenguaje, por la consciencia. Recordemos que, por otra parte, también explicó el proceso inverso: cómo lo rechazado por el lenguaje, aún no totalmente desaparecido, logra encarnarse y alejarse de lo Real a través de la cadena de significantes: lo inconsciente se estructura como lenguaje y se hace conciente (Lacan, 2006).

En la melancolía ocurre, por tanto, una tendencia violenta hacia lo no verbal. No existe un objeto perdido a ser reencontrado en las palabras, como sí ocurre en el duelo, sino una ausencia de objeto-significante que, dada su falta, no se puede perder. De ahí, explica Lacan, la angustia inmóvil en la melancolía, que se vierte hacia adentro en un vacío que generalmente, en la búsqueda del objeto ausente, conduce al melancólico a ubicar su significancia en la imposibilidad del yo, en la muerte de la consciencia.

3. Deleuze y Guattari: línea de fuga y pasión de abolición

El filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari publicaron en 1980 *Mil mesetas*, la segunda parte de una obra editada en dos volúmenes que, en conjunto, lleva como título *Capitalismo y esquizofrenia*. Aunque el libro en ningún momento menciona expresamente la melancolía, es de nuestro interés porque plantea dos conceptos que aluden a la cuestión melancólica: “la línea de fuga” y “la pasión de abolición”.

La línea de fuga refiere a una de las tres líneas que Deleuze y Guattari determinaron como constituyentes del proceso de vida de un individuo o de un grupo social: “individuos o grupos estamos hechos de líneas, de líneas de muy diversa naturaleza” (Deleuze y Parnet 1980: 141). Según estos autores, cada línea está determinada por rasgos distintivos: cambios de posición, transformaciones, accesos, desembocaduras, repercusiones, obstáculos y peligros.

La primera línea, llamada *línea de segmentación dura*, se encarga de definir y marcar la relevancia del aparato de Estado. Así: “El Estado no solo se ejerce en los segmentos que mantiene o deja subsistir, sino que posee en sí mismo su propia segmentaridad, y la impone” (Deleuze y Guattari, 2002: 215). En ese sentido, la línea de segmentación dura es la encargada de bordear y dar rigidez a los límites de las instituciones que definen a un Estado: la autoridad, las leyes, el control, la coacción, etc.

La segunda línea que presentan Deleuze y Guattari es la *línea flexible o molecular*. Esta se despliega de manera oculta frente a la primera, funcionando por fuera del margen de los requisitos exigidos por las disposiciones de la línea dura. Como consecuencia, se presentan perturbaciones, variantes, desvíos, oscilaciones y titubeos en el plano que le corresponde a la segmentación rígida. (Deleuze y Guattari, 2002: 203)

Finalmente, la *línea de fuga* es la línea de movimiento y extensión infinitos. Se trata de la línea de máxima transformación y mutabilidad, que es capaz de producir

cambios profundos en el plano del pensamiento. Por tal motivo, la línea de fuga puede resultar sumamente peligrosa:

No solo las líneas de fuga, las líneas de mayor pendiente, corren el riesgo de ser interceptadas, segmentarizadas, precipitadas en los agujeros negros, sino que además tienen un riesgo particular: convertirse en líneas de abolición, de destrucción, de los demás y de sí mismo. Pasión de abolición. (Deleuze y Parnet 1980:158)

Se trata de una línea cuyos movimientos insubordinados, junto a su avidez por la contingencia, la hacen creadora, transformadora, ilimitada. De ahí que, aun cuando la línea de fuga sea capaz de alterar cuanto roza o se cruza por el camino, para sí misma no encuentra límite alguno, y allí, en la desmesura, se arroja con ímpetu hacia la propia abolición; “no es porque [las líneas de este tipo] sean imaginarias, sino porque son reales (...) no sólo se debe a que son cortocircuitadas por las otras dos líneas, sino que se cortocircuitan a sí mismas como consecuencia de un peligro que ellas mismas segregan” (Deleuze y Parnet 1980: 59).

Así pues, una línea de fuga es aquella capaz de descodificar o escapar de las significaciones dominantes de un sistema. Para ello, la línea de fuga debe componer relaciones de exterioridad con otras líneas, de modo tal que a mayor multiplicidad surja mayor fortaleza creadora, que no buscará la dominación sino la transformación incesante. De acuerdo con Deleuze y Guattari, en su constante movimiento la línea de fuga produce estremecimientos y sobresaltos que hacen temblar un sistema y su rigidez, para dar paso de manera inesperada a nuevos modos de pensar y de sentir, ya sean relativos a un fenómeno social o individual. Se trata aquí de composiciones vitales que buscan la exterioridad, no la interioridad sellada de un Estado:

Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras. El plan de consistencia (cuadrícula) es el afuera de todas las multiplicidades. La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas

multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones. (Deleuze y Guattari, 2002: 14)

Ahora conviene considerar el otro concepto en cuestión, que los autores derivan de la noción nietzscheana de hastío. Me refiero a *la pasión de abolición*, deseo de muerte y frenesí al que puede llegar una línea de fuga. Leemos en *Mil mesetas*:

Pero, de esas tres líneas, no podemos decir que una sea mala, o la otra buena, por naturaleza y necesariamente. El estudio de los peligros que existen en cada línea es el objeto de la pragmática, en tanto que no se propone representar, interpretar ni simbolizar, sino únicamente hacer mapas y trazar líneas, señalando tanto sus combinaciones como sus distinciones. Nietzsche le hacía decir a Zaratustra, Castañeda le hacía decir al indio Don Juan: hay tres e incluso cuatro peligros, primero el Miedo, después la Claridad, después el Poder, por último el gran Hastío, el deseo de matar y de morir, Pasión de abolición. (Deleuze y Guattari, 2002: 230)

Existe el peligro de que la línea de fuga, en lugar de buscar nuevos enlaces y aumentar así su valor combinatorio, se convierta en destrucción, en pasión de abolición. De ese modo la línea variable y mutable pierde su flexibilidad para arrojarse sobre ella misma en un imposible delirio de muerte: demolición, abolición del yo, conceptos que remiten indefectiblemente a la zona oscura de la melancolía.

4. Kristeva: la melancolía decible

En *Sol negro. Depresión y melancolía*, de 1987, la semióloga y psicoanalista Julia Kristeva aborda el tema que nos ocupa desde un enfoque interdisciplinario que combina las ópticas filosófica, psicoanalítica y literaria. Como explica al comienzo de su estudio, su objetivo es acercarse teóricamente a ese “abismo de tristeza, de dolor incommunicable que nos absorbe a veces, y a menudo duraderamente, hasta hacernos perder el gusto por cualquier palabra, cualquier acto, inclusive, el gusto por la vida” (Kristeva, 1997: 9). Pero lejos de limitarse al análisis de la melancolía como patología

psíquica, el trabajo de Kristeva explora el universo de la creación melancólica, conectando de ese modo su teoría con la de tantos predecesores que, desde Aristóteles, vieron una relación directa entre el genio creador y la melancolía.

El cuarto capítulo del libro de Kristeva se titula “La belleza: el otro mundo del depresivo”. Allí la autora explica que la melancolía artística es el resultado de la insatisfacción y del vacío, derivados de la conciencia del sujeto para “imaginar el sinsentido, o el verdadero sentido de la Cosa” (Kristeva, 1997: 85). Retomando una idea de Freud, señala que el artista es aquel que logra sublimar el sufrimiento, identificarse con la nada y, entonces, crear la ausencia como objeto:

La dinámica de la sublimación, al movilizar los procesos primarios y la idealización, teje alrededor del vacío depresivo y con él, un hipersigno. La alegoría como magnificencia de lo que ya no es, re-toma para mí una significación mayor porque soy capaz de rehacer la nada, mejor y en armonía inalterable, aquí y ahora y para la eternidad, para un tercero. El artificio que reemplaza lo efímero es la significación sublime en el sitio exacto del no-ser subyacente e implícito. La belleza es consustancial a lo perecedero. Como los adornos femeninos que ocultan depresiones tenaces, la belleza se manifiesta en el rostro admirable de pérdida, la metamorfosea para darle vida. (Kristeva, 1997: 87)

El artista sublima su dolor y logra nombrar la melancolía mediante la creación. Lo que resulta es un objeto de lenguaje que, mediante la prosodia y la polivalencia de los signos y símbolos, desestabiliza la nominación. Se trata, entonces, de un signo de signos o *hipersigno*.⁸ A la faceta feliz de la creación a veces se opone un proceso inverso, pues en ese signo creado se sumerge para desvanecerse el sujeto, convertido de pronto en “cuerpo deshabitado de significación –cuerpo deprimido pronto al suicidio-” (Kristeva, 1997: 88). A tal fluctuación de la existencia creadora en la que el sujeto es capaz de entregarse a la nada, Kristeva la llamó “la experiencia de la *melancolía decible*” (1997:

⁸ Justamente el semiólogo Iuri Lotman (2011) define al texto artístico como aquel que presenta una hipercodificación estética, puesto que al código básico de la lengua superpone una gran cantidad de códigos retóricos, prosódicos, epocales, etc.

88). Se alude con ella a la peligrosa fluctuación entre el sentido y el sin sentido, entre lo determinado y lo indeterminado.

Nombrar la melancolía se constituye en un acto extremadamente peligroso, donde la tristeza adquiere significación y por tanto se convierte en una posibilidad: “posibilidad del mal como perversión y de la muerte como sin sentido último” (Kristeva, 1997: 88). La autora advierte la pulsión de muerte de la melancolía en la figura retórica de la proliferación, que fue empleada principalmente por los escritores barrocos.

5. Sontag: un retrato de Walter Benjamin bajo el signo de Saturno

En un ensayo publicado por primera vez en 1980, Susan Sontag presenta la imagen del ángel de la melancolía, esta vez encarnado en el pensador alemán Walter Benjamin. A través de la descripción de un retrato fotográfico del autor a sus treinta y cinco años, la imagen icónica del ángel de Durero empieza a dibujarse en nuestra imaginación: un rostro cabizbajo cuyo mentón reposa sobre la mano. Y una mano que sostiene un cigarrillo, mientras la mirada se conduce hacia abajo, distante del foco de la cámara (1981:109).

No resulta una simple contingencia el hecho de comparar el retrato de Benjamin con el grabado de Durero. El escritor, tal como lo explica Sontag, habría de caracterizar a su propio temperamento como de naturaleza melancólica: “*I came into the world under the sign of Saturn -the star of the slowest revolution, the planet of detours and delays...*” (Benjamin citado por Sontag, 1981: 111). Estamos frente a la evocación de la astrología, en una época donde las explicaciones científicas modernas involucran tanto a la medicina como a la psicología. Podemos afirmar, entonces, que había un interés consciente de Benjamin hacia la melancolía, una atracción por la estética de la acedia que habría de convertirla en el tema central de sus textos, aun cuando, como bien lo señala Sontag, el contenido de sus obras no involucrara, aparentemente, relación alguna con el mal saturnino.

La soledad como materia vinculada a la melancolía se transformó en una obsesión del escritor. Este sentimiento asociado a la carencia, el aislamiento y la desolación atrae la atención de Benjamin desde una perspectiva personal que involucra también una sensación universal. En las grandes urbes del siglo XX se experimenta a diario la soledad en medio de la multitud. Ya no es necesario el aislamiento en un lugar remoto y recóndito para experimentar el distanciamiento o el desamparo.

La ciudad, también como tema central de *El París de Baudelaire*, se manifiesta para Benjamin como un espacio de la modernidad que aglutina una serie de recovecos y corredores adecuados para originar sensibilidades afectadas por las pasiones y el dolor. “*The street, the passage, the arcade, the labyrinth are recurrent themes in his literary essays and, notably, in the projected book on nineteenth-century Paris, as well as in his travel pieces and reminiscences*” (Sontag, 1981: 112).

Así, para Sontag, a partir de los escritos de Benjamin y la descripción de la imagen de sus retratos, se empieza a dibujar el melancólico del siglo XX. Podría argumentarse que la figura del escritor alemán es apenas el pretexto para caracterizar nuevamente en el terreno artístico y creativo un padecimiento que, como hemos visto, ha mutado de nombres y de sentidos a través del tiempo.

La melancolía benjaminiana se hará manifiesta a través de imágenes del pasado como la del *flâneur*, y mediante alusiones a la pérdida y a la ausencia representadas en la figura del laberinto. La ciudad se erige, de ese modo, como espacio enmarañado, materialización del laberinto, sitio ideal para el paseante que deambula sin horizonte y termina perdiéndose en medio de la aglomeración. Según el razonamiento de Benjamin que explica Sontag, las experiencias vividas se ubicarían en un mapa mental imaginario de esa ciudad, y así el yo-paseante terminaría por desorientarse entre la inmensidad de la evocación. Entonces, estar perdido en la ciudad sería igual a estar extraviado en un recuerdo (Sontag, 1981: 112).

El recuerdo deriva como metáfora de la ciudad en una discontinuidad que, lejos de un orden secuencial y temporal, se ancla en una estructura espacial, es decir, en un tiempo transmutado en espacio, o en la anulación del tiempo. El espacio, lejos de ser una

totalidad, se constituye en una reunión de fragmentos (ruinas) que, bajo la mirada del melancólico se pueden agrupar y coleccionar (115-117).

Los objetos privilegiados a los que se aferra el melancólico generan un encubrimiento de la melancolía ya que le proporcionan placer, con lo cual se produce una obsesión de repetición que se va a constatar en el coleccionismo. En el caso de Benjamin, su empecinamiento se condujo hacia los libros, con una compilación de extrañezas en lo que respecta a títulos, temas y ediciones. Pero también disfrutaba de otros objetos: *“He loved old toys, postage stamps, picture postcards, and such playful miniaturizations of reality as the winter world inside a glass globe that snows when it is shaken”* (Sontag, 1981:123).

La preferencia por las miniaturas son el resultado de “la mirada microscópica” del melancólico. Además, se trata de una mirada que vuelca su atención sobre aquello que los demás no reparan en observar, o donde el común de las personas no ven. “Miniaturizarse es hacerse portátil” (Sontag, 1981: 124), consigna que implica la necesidad de desplazamiento y de ocultamiento. Los libros contienen el pasado y son la manera en la que el mundo se miniaturiza, así es como el melancólico adquiere la capacidad de interiorizarse en la lectura, a fin de ser el caminante de las letras y el objeto miniatura de su propio ser. Transformarse en objeto miniatura dentro del objeto libro resume en la posibilidad de esconderse de la realidad externa, y encontrar refugio en las ruinas fragmentadas del pasado.

El melancólico tiende a la interiorización y el aislamiento como medios eficaces para evitar el temor a ser interrumpido y que de repente la voluntad se extinga. En esencia, se encuentra ante la lucha a muerte con la muerte. Se trata de una conciencia de existencia que redundante en la falta de interés, o en lo que en la Edad Media se conocía como acedia: el pecado que implicaba una negación de la gracia divina a causa de la apatía por el encanto de los días. Aquí surge la batalla y el arrojo del carácter melancólico, un ahínco empecinado por mantener a flote lo que ya sabe que está hundido. Surgen entonces momentos lúcidos, instantes de placer solitario, obsesiones que se exorcizan en medio de la soledad sin restricciones y sin interrupciones.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3. ESCENOGRAFÍAS DE LA MELANCOLÍA PIZARNIKIANA

Luego de ofrecer un marco histórico y teórico al concepto de melancolía, en esta Segunda Parte de la Tesis abordaremos el análisis de la poesía de Alejandra Pizarnik siguiendo el hilo de Ariadna que nos ofrece el mal de Saturno entendido como estilo y poética de la autora argentina. El objetivo de este capítulo inicial es ofrecer un primer acercamiento al tema concreto que nos ocupa a través del examen de diversas “escenografías melancólicas” que nos interpelan desde el interior de los textos, desde la materialidad del objeto libro y desde la construcción de la figura autoral.

Utilizamos el término *escenografías* en el sentido que le dio Antoine Compagnon, para designar todo aquello “que pone al texto en perspectiva: situándolo, emplazándolo” y que “testimonia el control que el autor tiene sobre él” (Compagnon, 1979: 328). De ese modo modo, la escenografía coincide con la *perigrafía* estudiada por Genette (1987), que comprende las tapas, notas, solapas y demás elementos que median entre el texto literario y el mundo. A este abanico paratextual queremos sumarle el cotejo con un texto autónomo muy particular, *La condesa sangrienta*, así como el examen del sujeto de la melancolía que configuran los Diarios pizarnikianos.

1. El “espejo” melancólico: *La condesa sangrienta*

Ya hemos señalado que bajo el concepto de melancolía se reúne un haz de significados que remiten a campos tan diversos y amplios como la medicina, la historia social y cultural, la psicología, las artes plásticas y la literatura, entre otras disciplinas o áreas culturales. Si la “bilis negra” constituía, para Hipócrates, uno de los cuatro humores que componían el cuerpo humano, en el Renacimiento esta enfermedad fue asociada a la figura del genio y el artista. La melancolía recorre e impregna el imaginario moderno de Occidente, desde el grabado de Dürero hasta una reciente película de Lars von Trier, pasando por la duda visceral de Hamlet, el memorable tratado de Robert Burton y las anotaciones científicas de Charcot y Freud.

Alejandra Pizarnik transitó apasionadamente la literatura melancólica, bebió en sus fuentes y se vistió de su luto perenne. De allí su necesidad de escribir sobre el desacierto y la devastación singular, la obsesión de hallarse en las tinieblas buscando un amparo de luz, un reflejo que petrifique el desolador paso de Cronos -el tiempo de Saturno que devora a sus hijos-. Estas búsquedas, reflejo de su estado interior, espejos de su sensibilidad temerosa ante el tiempo que carcome, se acentúan en su texto en prosa *La condesa sangrienta* que se convirtió, como bien dice Negroni, en “un correlato de la conciencia de muerte” (2003: 15).⁹

Como se sabe, se trata de la reescritura llevada a cabo por Pizarnik de *La Comtesse sanglante* (1957), de la surrealista francesa Valentine Penrose. Obra compuesta por once partes y publicada por primera vez en la *Revista Testigo*, en el año 1966, el texto de la poeta argentina narra literariamente la escabrosa biografía de Erzsébet Bathory. Cuenta la leyenda, inseparable en este caso de la historia, que Báthory

⁹ Desde el título de este apartado proponemos un juego en torno a la palabra “espejo” que, como se sabe, además de su significado literal, designa un género literario utilizado frecuentemente en la Edad Media, que consistía en un retrato moral o ideal de una persona noble. La prosa de *La condesa sangrienta* puede ser leída como un irónico *speculum* de la dama noble, así como el personaje no resulta más que un reflejo perverso de la melancolía de su siglo en el que, a su vez, se refleja la poeta de nuestra era.

cometió más de seiscientos asesinatos de muchachas en la Hungría de comienzos del siglo XVII. Pasados los cuarenta años, la Condesa, viuda y poderosa, recibió consejos de la bruja Darvulia para conservarse siempre joven y atractiva. Para tal fin necesitaba la sangre de doncellas adolescentes y vírgenes, extraída a través de horrendas torturas. Debido a los rumores que corrían en la aldea, los crímenes quedaron al descubierto y la Condesa fue condenada a vivir en las tinieblas de la torre de su castillo. Tres años después, en 1614, fue encontrada muerta.

A través de la narración, Pizarnik revela los crueles asesinatos de Báthory; lo interesante es que lo hace en una escritura exaltada que revela la muerte como un procedimiento bello y voluptuoso, de la misma manera como ella concibe el acto de crear con las palabras: “un romance rojo e imposible, extrañamente parecido al acto de escribir” (Negroni, 2003: 16). La sintaxis directa del hipertexto hace notorio lo lúbrico y profano para demostrar el crimen como el resultado de la liberación de los instintos más primarios. Leemos en esta obra, bajo el subtítulo “El espejo de la melancolía”:

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse [...]. (Pizarnik, 2010c: 290)

Pizarnik une al efecto de la melancolía el de un color inmutable y desértico: color fúnebre donde la figura del doble emerge, escindido por la inercia y el sufrir. Es decir, en una misma presencia, dos seres: el ser inerte y el ser del sufrimiento. Ambos coexisten, cohabitan un castillo laberíntico, que posteriormente descubriremos como averno musical, en el que Teseo y el Minotauro son las dos caras de una misma personalidad fragmentada, que danza al paso del baile de la muerte.

Las figuras de la mitología griega no son, aquí, héroes o monstruos, sino dos sensibilidades del tormento y de la búsqueda de la felicidad. Felicidad desplomada paulatinamente, luz que progresivamente se hundirá en las tinieblas. La obra de Pizarnik

sobre Báthory acentúa este paisaje en donde abunda lo frío y lo cruel: alusiones a caminos en nieve, carrozas de hastío, mordeduras frenéticas siempre a través de pasajes cerrados; callejones sin salida por donde nadie puede pasar, al mismo tiempo que nada puede suceder. Se trata de un paisaje pizarnikiano en el que más que tiempo muerto, es el tiempo que ocasiona la muerte de quien se pierde en él, a través del padecimiento de una sensación congelante y progresiva en intensidad. Es la búsqueda de la emancipación de los propios tormentos, encuentro con el impase, con el callejón sin salida, en una extraña sinestesia donde el espejo de la crueldad hace escuchar a quien se ve en él, y así la música del dolor se hace contemplación visual. Es lo que lleva al sujeto textual a afirmar:

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya “la farsa que todos tenemos que representar” [...] (Pizarnik, 2010c: 290-291)

Los espejos representan una distorsión, una deformidad, y como afirma Octavio Paz citado por la propia Pizarnik: “Todo es espejo” (2010c: 289). ¿Por qué la obsesión de Alejandra Pizarnik, en ese momento de su vida (a los treinta años, en 1966), con la Condesa sangrienta? Quizás porque junto con ella encontró el temor a envejecer y ver usurpadas sus pertenencias infantiles y adolescentes, y más que usurpadas, enrarecidas, distorsionadas, desfiguradas, deformadas: la fantasía se convierte en pesadilla. Quizás porque encontró en la condesa un tipo de doble, tanto en las aspiraciones como en las decepciones, tanto en las búsquedas como en los desencuentros.

Tal vez porque se reconoció en ella biográficamente, evidentemente no en los crímenes de hecho, sino en algo más profundo y perturbador: en el encuentro con un callejón de tiempo quebrado, donde unas partes avanzan y otras no; allí donde se derrumba toda noción de unidad del yo, en el interior de una inmovilidad. Se trata del encierro en la cárcel del propio cuerpo, justamente, aquello que llevó a la poeta argentina a encontrarse plegada en el personaje de la condesa Báthory apresada en su

propio castillo; y allí, desde el claustro, experimentar la presencia aberrada de la infancia, la adolescencia y el envejecimiento surgidos por turno y sucesivamente, hasta coincidir al mismo tiempo. La consecuencia, la alteración de las formas, para crear otras nuevas deformadas: infancias envejecidas, adolescencias infantiles, y una vejez de niña y adolescente que se vuelve así impúdica, que lleva a Alejandra a decir, insistiendo siempre sobre el carácter melancólico de todas estas vivencias descritas:

Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir –en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos – que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aún al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo median los gritos de las adolescentes. El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio. (Pizarnik, 2010c: 290- 291)

El factor demoníaco alude, por supuesto, al efecto de una posesión. En este caso, la posesión por el abismo del tiempo, por el no ser, por el no salir, por el perderse en sí misma eternamente. Pérdida que se hunde inevitablemente en la locura o en el desplome. De ahí las palabras acertadas de José Amícola (2013) al plantear que lo que reclama a Alejandra Pizarnik, como poeta, para decidirse a escribir sobre Báthory a través del puente creado por Valentine Penrose, es la pulsión de muerte que se agita en la profundidad de la historia real. Pulsión espejo en el que Pizarnik se refleja.

La novedad del estudio de Pizarnik, según el crítico, radica en la capacidad de la autora de crear una encrucijada en la que coexisten varios tiempos: por un lado, el suyo, en un contexto moderno y de vanguardias tardías; y por otro, toda una acumulación de estratos y capas históricas compuestas por documentos, mitos y recreaciones que se fueron acumulando con el paso de los siglos, desde la aparición de la perturbadora figura de Erzsébet Báthory a comienzos de 1600 (Amícola, 2013).

Pizarnik juega con varios paralelos de sentido que implican no solo contextos renacentistas, sino también escenarios barrocos de claroscuros mentales, así como elementos de la atmósfera gótica del siglo XVIII. ¿Cómo lo logra? En un pasearse continuo, a través de sentencias diversas dictadas por J. P. Sartre, R. Daumal, W. Gombrowicz, A. Rimbaud, Baudelaire, Milosz, Paz, Artaud, P. J. Jouve, Sade, elegías anglosajonas y cancioneros de Upsala, que la autora utiliza a modo de sugestivos epígrafes. En esta serie de encuentros autorales y de época, la presencia de lo condenado, de lo tildado como maldito, de lo fuera de la ley y las costumbres, se nos descubre como tejido que no solo escapa a los órdenes sociales de la normalidad, sino que los cuestiona hasta más allá del límite, actitud tan afín y costosa para Báthory así como, de otro modo, para Pizarnik:

Báthory había sido contemporánea de Galileo, pero también de Menocchio, el famoso molinero llevado a la hoguera por hereje; tanto Galileo como Menocchio habían sido herejes discursivos que se habían hecho pasibles de blasfemias contra la institución eclesiástica. Otro es el cantar de la condesa húngara, quien había podido secuestrar, torturar y asesinar a más de 600 muchachas de su aldea en un acto de poder omnímodo. Ni la Iglesia ni el Estado levantaron un dedo contra ella hasta bien tarde. (Amícola, 2013: 2)

Transgresión y perversión de los pudores de una época, que a Alejandra Pizarnik, aun cuando fuese a través del fantaseo, seducían con obsesión de criminal o hereje de las letras. Sabemos que Alejandra manifestó un constante desagrado ante lo generalmente aplaudido y saludado en su lucha a través de la sobriedad y sequedad de la palabra. En este sentido, Pizarnik hace uso de la fuerza casi elemental de las palabras, que se convierten en imágenes de agresión y sutileza alternante.

En definitiva, es la construcción lenta y minuciosa de una prosa y poesía que casi podríamos ver solamente en blanco y negro, lo que pone fin a toda narrativa coloreada e insulsamente alegre; incluso en sus textos de humor. La atracción por una perversidad de la escritura, así como por un comportamiento social estrambótico, solitario y discordante, reflejan tal apetito por la excepción –perversión- que acaba apoderándose de la norma. De ahí también su atracción por un autor que faltó incluir en la nómina de

epígrafes que invade el relato acerca de la condesa, pero que brilla implícitamente por la violencia de su redacción: Georges Bataille, a quien Pizarnik seguía en sus rodeos parisinos sin decidirse a abordarlo directamente:

Bataille (1897-1962) era para la bohemia artística de París en los años 60 la síntesis de la personalidad perversa a raíz de sus escritos entre los que se contaban *La littérature et le mal*, publicado hacía poco (1957), en la más clara línea maléfica del Marqués de Sade. No es casual que la vida de Alejandra Pizarnik se haya adecuado tan bien a la idea de “escritor maldito”, que va de la mano con su atracción por lo nocturno, siguiendo una de las ramas de la tradición romántica, pero además poniéndose a tono con la genealogía que establecía Bataille. (Amícolá, 2013: 5)

“Magia negra”, otro de los apartes que componen el texto de Pizarnik sobre Báthory, ahonda en el problema del crimen no en el sentido literal de agresión a otra persona, ni siquiera a ella misma, sino como algo más profundo, como una búsqueda, a través de objetos y fetiches considerados animados, para alejar e incluso matar al verdadero agresor: una vez más, el tiempo inclemente. Dirá en esta obra, a modo de diario duplicado, que la mayor obsesión de Báthory había sido alejar, disminuir, escapar como fuese a la vejez (Pizarnik, 2010c: 291).

La Condesa llegó a atiborrarse de objetos considerados poseídos: hierbas mágicas, ensalmos, amuletos, y por supuesto los baños en sangre, para lograr, en sus palabras (pero ya no sabemos cuáles, si las de Pizarnik o las de Báthory), inmovilizar su belleza para que fuera eternamente como “un sueño de piedra” (Pizarnik, 2010c: 291). La imagen perturba: pues si soñasen, las piedras enseñarían las imágenes oníricas de otro tiempo, un más allá de los seres humanos y un antes de ellos.

Antes o después y en otro lado, pero nunca aquí y ahora. Tal extravío temporal define vida y obra de Pizarnik y su carácter de angustia melancólica: no saberse en ningún sitio, ni siquiera –y, sobre todo- en ella misma. Terror de inadecuación, de soledad ruidosa, de no poder someter al demonio de la decrepitud, tanto de las letras como del pensamiento, de la piel, del espíritu y de la imaginación. ¿Búsqueda de la

eterna juventud? Podríamos afirmarlo, con lo que de opresión e imposibilidad resulta de tal pesquisa.

Báthory deseó retener el apetito voraz de Saturno, y pensó que para hacerlo debía abandonar la –ya inútil- sangre de plebeyas, y pasar a baños más nobles y, por decirlo así, angelicales. Más dignos de su nobleza. Fue cuando comenzó a bañarse en sangre de adolescentes aristócratas. Su castillo entonces abundó de jovencitas de buenas familias a las que, en remuneración por su festiva e inocente compañía, la condesa daría clases de modales, de refinamiento, de distinción. Poco a poco el nuevo aire infantil que rodeó a la condesa se fue extinguiendo, y empezó a mostrar los verdaderos móviles de su estancia con ella: “dos semanas después, de las veinticinco ‘alumnas’ que corrieron a aristocratizarse no quedaban sino dos: una murió poco después, exangüe; la otra logró suicidarse” (Pizarnik, 2010c, 291). Cronos-Saturno devora a sus hijos, así como la Condesa, espejo alterado de ese apetito, devora los flujos de sus pequeñas cautivas.

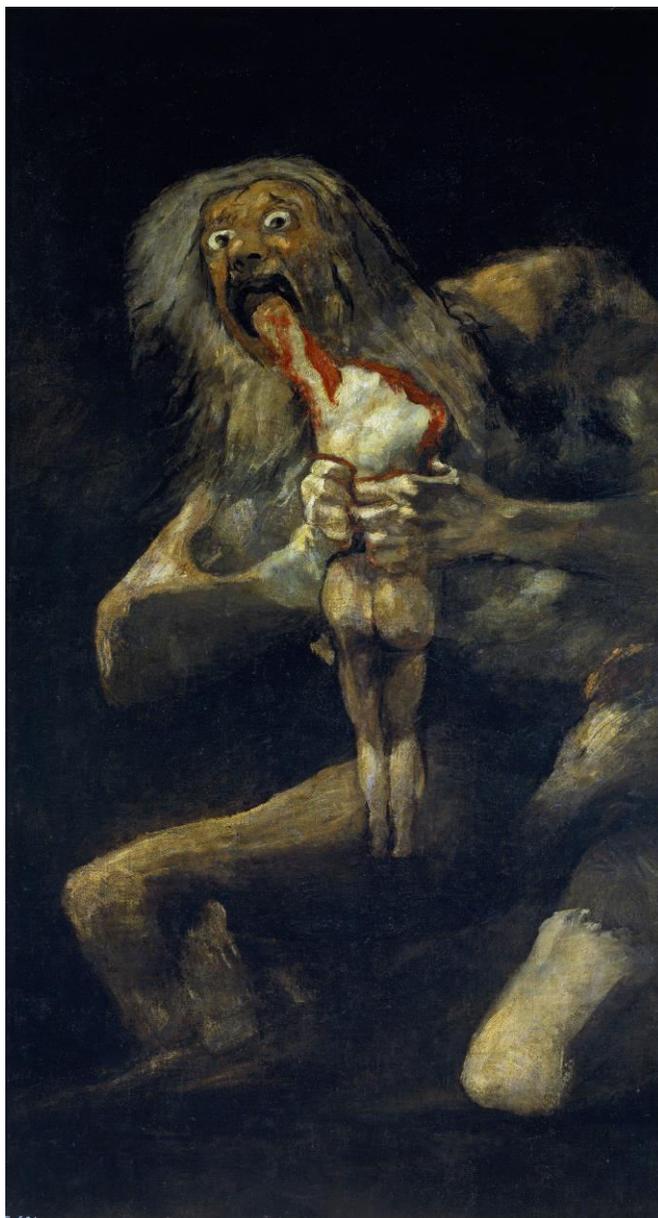
Dos presencias pictóricas no dejan de reincidir como subtextos, entre siglos: por un lado, desde luego, Goya, con su óleo *Saturno devorando a un hijo* (1819-23), que da a la poeta una iluminación que se corresponde literalmente con los ángeles adolescentes visitando las tinieblas de Báthory; así como con los destellos angelicales que la propia Pizarnik siente desaparecer en sus propias oscuridades a medida que el tiempo avanza. Dos versos, pertenecientes a la obra *Árbol de Diana*, apuntan:

(*exposición Goya*)

Un agujero en la noche
Súbitamente invadido por un ángel

(Pizarnik, 2010b: 127).

Observamos la pintura y de manera deformada contemplamos el cuerpo ensangrentado de la víctima, y el sueño de piedra, de mirada pétrea, del asesino. Agujero nocturno de las mazmorras de la fortaleza de la Condesa sangrienta, vértigo de un alma angelical y caída que en su caer se convierte en víctima mutilada.



Francisco de Goya (1746-1828)

Saturno devorando a un hijo (1819-1823)

Óleo sobre revoque traspuesto a lienzo

Por otra parte, pero en la misma línea de pensamiento, entre dobles especulares que se reclaman a lo largo de siglos, está la pintura de Rubens (1577-1640), obra propiamente barroca, y titulada simplemente *Saturno* (1636). En este lienzo, que

Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

antecede y anticipa al de Goya, se observa y resalta la imagen de la mordedura del tiempo que desgarra la piel, así como el círculo de tinieblas que rodea tres astros angelicales que escapan o intentan escapar de la profunda hoz del asesino.



Peter Paul Rubens (1577-1640)

Saturno (1636)

Óleo sobre lienzo

Cobra entonces un fuerte impacto el último epígrafe con el cual Alejandra Pizarnik cierra su estudio sobre la Condesa sangrienta. Esta vez, bajo la voz de Donatien Alphonse François, marqués de Sade, líneas oportunas que revelan la frialdad de un más allá de la ley, capaz de autorizar la crueldad e incluso la muerte:

[...] la loi, froide par elle-même, ne saurait être accessible aux passions qui peuvent légitimer la cruelle action du meurtre.

(...la ley, fría en sí misma, no sabría acceder a las pasiones que pueden legitimar la acción cruel del homicidio) (Sade, citado por Pizarnik, 2010c: 294).

En este punto, al decir de Adriana Astutti (2001), en el ejercicio de Pizarnik, al contar una historia a través de numerosas referencias, alusiones y subtextos, se reescriben y copian obras ajenas con caligrafía de hormiga en los cuadernos, para mejor prestar atención justamente a aquello que no está escrito en los relatos: atender y obsesionarse con las posibilidades semánticas que se anuncian más de lo que se dan de manera explícita y directa. Alejandra “traduce un relato sádico escrito en francés a los tonos crueles y a la vez encantatorios de un cuento de hadas, un tono que, sin serlo, hace que la vida de Erzsébet Báthory suene a ‘cuento para hadas’” (Astutti, 2001: 10). De este modo, parece como si Pizarnik buscara una liberación del lenguaje, que es también el intento de creación de un lenguaje fuera del tiempo muerto del mismo lenguaje.

2. Antelas del abismo pizarnikiano: los paratextos de *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971)

En el año 1968 salía a la luz un poemario en el que Alejandra Pizarnik recopilaba composiciones que venía trabajando ya desde 1962. El libro, titulado *Extracción de la piedra de locura*, ofrecía una especie de grimorio impregnado de sortilegios, objetos animados, vértigos y contemplaciones, cuentos de invierno, donde el problema del doble

y de la disociación reincide como imagen del desplazamiento, del descentramiento y rebasamiento de sí:

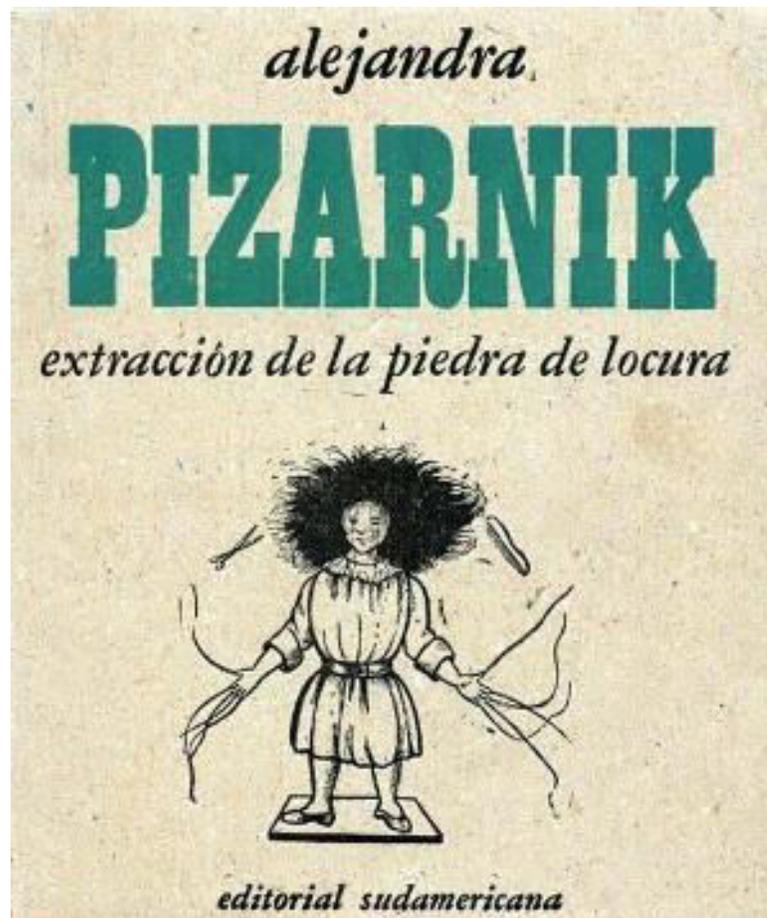
En la otra madrugada

Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón.

(Pizarnik, 2010: 220)

Escuchar colores, observar figuras de silencio que habitan lugares vacíos, es participar del vuelo en una escoba de bruja, donde las palabras son damas vestidas de rojo, vertidas en el soplar de un corazón que “apenas pudo nunca latir” (2010: 224). La hablante poética de Alejandra Pizarnik dice saberse en perpetua posesión (2010: 224), como rehén de sí misma, cuerpo de otro cuerpo de otro cuerpo... “Caminos en el espejo”, tal es el nombre del poema, o de la serie numerada de versos, que anuncia esta fragmentación al infinito, la imagen del espejo reflejado en el espejo: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque” (Pizarnik, 2010: 247). La otra siempre será “las otras”, en un bosque donde cada arbusto, cada agujero de árbol, cada oscuro matorral, es una multiplicidad incontable.

El título de *Extracción de la piedra de locura* rinde homenaje a una de las más célebres pinturas del Bosco, que retoma la fascinación por la puesta en duda de la llamada normalidad, de la fantasmal razón, de la inexistente estabilidad, al tiempo que despliega una pasión por las simbologías, las ambivalencias y lo indescifrable. Sin embargo, frente a una imagen de tapa aparentemente arbitraria y diferente, el título proveniente de la pintura del Bosco funciona como una cita desviada, una especie de trampa que confunde al lector espectador:



Portada de la edición original de *Extracción de la piedra de locura* (Buenos Aires, Sudamericana, 1968).

Marco, escenografía e *incipit* del texto, la tapa de un libro de poemas cumple evidentemente la función de “umbral” que define al paratexto. Sus componentes visuales y verbales poseen fuerza ilocutoria y poder performativo, en la medida que “presentan” un texto ante los lectores y de algún modo predisponen su eventual lectura (Puppo 2014). Observamos que la imagen de portada de *Extracción de la piedra de locura* muestra a una niña-bruja de cabellos y uñas inconmensurables, que se levantan y caen, como vivas serpientes, para alcanzar objetos de higiene personal que, a su vez, parecen haber adquirido poderes mágicos: unas tijeras volantes, un peine flotador... Como lo advirtió Mariana Di Cio (2014), se trata de una variación de la figura de Struwelpeter,

el protagonista desarreglado, melancólico y poco higiénico de la novela homónima realizada por el médico alemán Heinrich Hoffmann, en pleno siglo XIX:



Struwwelpeter. Ilustración de Heinrich Hoffmann. (1845)

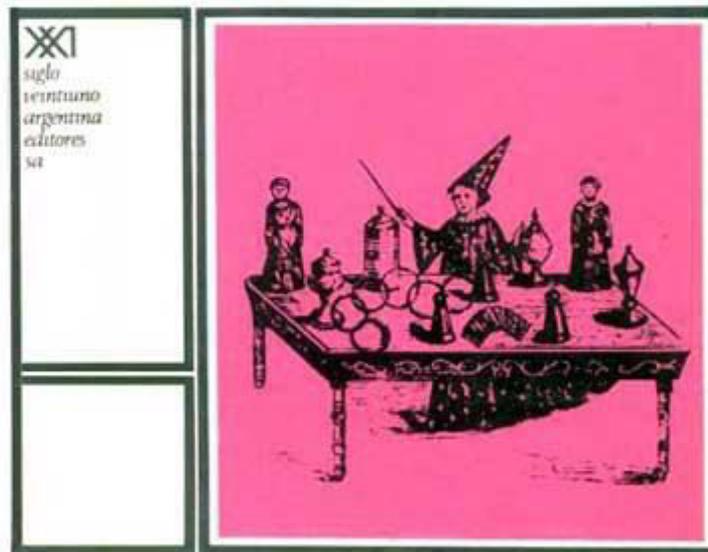
De manera no declarada –al menos verbalmente–, la cita pictórica introduce en el poemario pizarnikiano el mundo infantil, al tiempo que adelanta la lógica de la transgresión y el castigo.

El mismo año de la publicación en Buenos Aires de *La condesa sangrienta*, 1971, es publicado otro manuscrito enigmático de Alejandra Pizarnik. Se trata de un poemario difícil y cifrado, en donde series de signos salen a relucir de manera misteriosa y paradójicamente oculta. Hablamos de *El infierno musical*, cuya ilustración de tapa reúne una serie de elementos y seres dotados de simbolismo hermético: figuras

geométricas –triángulos, rombos, esferas-, alambiques o alquitaras rodeados de retortas, vasijas sin serpentín evidente, urnas cerradas, pequeños seres al modo de golems o íncubos, todos ellos dispuestos sobre una estrecha mesa rectangular. Tal es la escenografía que circunda a la figura de un niño o niña que juega con su vara mágica, como un auténtico director de orquesta. Este personaje andrógino lleva un largo sombrero cónico de mago o bruja, y una amplia falda cuyos bordes apenas rozan la superficie del suelo.

El infierno musical

Alejandra Pizarnik



Magia negra, alquimia, atracción por lo esotérico, lo hermético y lo cifrado son vasos comunicantes que vinculan los poemas de *El infierno musical* con las anécdotas narradas en *La condesa sangrienta*. En efecto, pertenecen a la misma isotopía melancólica las aficiones de brujería de la condesa, que requieren de pócimas y menjurjes siniestros, y las alusiones a “piedras fundamentales” (Pizarnik, 2010, 264), “la palabra del deseo” (271), los “signos” (276) “del otro lado” (278), “los de lo oculto” (284), “la máscara y el poema” (287).

El infierno musical fue la última publicación propia que Pizarnik vio en vida. La alusión a la pintura del Bosco confirma las simbologías geométricas y alquímicas que revisamos en Durero, pues en ella el artista neerlandés incluyó objetos de la escuela propiamente medieval, el *Trivium* y el *Cuadrivium*, donde la geometría y la música, junto a seres extraídos de las *Metamorfosis de Ovidio*, recrean submundos provenientes de los excesos del pensamiento hipnotizado o trastornado. Se trata de una sección del tríptico del Bosco en la que seres flotantes, figuras mitad hombre mitad pájaro, pero también arpas, tambores y vientos, dan la apariencia de un clima donde lo celeste, tanto como el inframundo, se conjugan:



Hieronymus Bosch (1450-1516)

El jardín de las delicias, Tríptico (1500-1505), panel derecho, *El infierno*, fragmento también titulado, según el Bosco, “El infierno musical”

Óleo sobre tabla.

Benilli (2012) tiene razón al afirmar que el infierno musical es “la antesala del abismo pizarnikiano”, en el que el yo se rompe en dos voces que entablan un diálogo. Una voz interroga, la otra responde; quien responde manifiesta un temor y una necesidad de ocultamiento. ¿Temor a la muerte y escondite de ella? Creemos más bien que se trata

de un diálogo que esboza la necesidad de la hablante-Pizarnik de perderse cada vez más en la otra-la poesía, como si se creara la siguiente ecuación ficcional: a mayor resplandor del lenguaje, mayor hundimiento del sujeto en tanto organismo mortal de sentimientos trémulos. Es lo que resalta el poema *Cold in hand blues*:

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo.

(Pizarnik, 2010: 263)

Aquí el desamparo se tiñe de la melodía del *blues* grabado por Bessie Smith en 1925. Así, la creación poética pizarnikiana permite el acceso a un universo tanto infernal como celestial de sonidos, donde el canto de los pájaros se transforma en graznidos de cuervos que brotan ominosamente de cuerpos engullidos; donde seres escabrosos amedrentan laúdes, cítaras, arcos y liras. Donde el yo y el tú se desvanecen en encuentros furtivos o escandalosos, violentos, perversos, dignos de las peores pesadillas. Se trata a veces de la melancolía paralizante de Hamlet, y otras, del placer cruel de la Condesa.

Como la pintura del Bosco, en esta etapa la hablante poética de Alejandra Pizarnik no se puede expresar a través de una sola voz-personaje, sino a través de múltiples voces, a veces lamento, a veces chillido, a veces grito, que se mezclan en versos caóticos y apocalípticos. Sin embargo, ante un panorama aterrador, sus voces se codean con imágenes entre sensuales y lóbregas del jardín del Edén y sus anonimatos: “paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder

hacerla sinónimo de un paisaje” (Pizarnik, 2010: 271). Belleza terrible del aniquilamiento –otra vez Bataille-, la melancolía pizarnikiana se articula desde el “no poder decirla”. Ante la dificultad de la palabra, suena la melodía monstruosa del Bosco o el grito de Munch: a través de esa dicción rota o estridente la melancolía se vuelve decible. Justamente allí radica el arte de los poetas del sol negro, concluimos retornando al pensamiento de Julia Kristeva.

3. Entre la oscuridad y el éxtasis: lecturas de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

Luego de habernos asomado a dos “umbrales” fundamentales de la poesía pizarnikiana, como lo son la reescritura de *La condesa sangrienta* y los paratextos de *Extracción...* y *El infierno...*, pasaremos revista a las lecturas críticas que han suscitado la autora y su obra. En este breve estado de la cuestión queremos reseñar, particularmente, las aproximaciones que han vinculado los textos de Pizarnik con aspectos o temáticas propias de la tradición occidental de la melancolía.

Si en los años inmediatamente posteriores a la muerte de la autora parecían imponerse las interpretaciones que apuntaban a confirmar en la biografía la singularidad de la obra, con el tiempo fueron surgiendo enfoques centrados en aspectos más o menos transitados de su corpus textual.

En vida de Alejandra, amigos y colegas de las revistas y los diarios para los que escribió, y gracias a los cuales se abrió un espacio para el estudio y la apreciación de la obra pizarnikiana, incluyen a Octavio Paz, quien se encargó de prologar el libro *Árbol de Diana* (1962), Marcelo Pichón Riviere, Jean Aristeguieta, Enrique Molina, Olga Orozco e Ivonne Bordelois, estas últimas amigas cercanas de la escritora. Aunque Alejandra era considerada un personaje querido y extravagante de la escena literaria, y sus textos generaban admiración en los pares y los lectores, es a partir de 1972, año de su muerte,

que su obra empieza a despertar un mayor interés en los círculos de estudios literarios. La mirada deslumbrada de aquellos que se sumergieron en su escritura, junto con la circulación limitada de su obra, instauraron el mito de la poeta infantil y nocturna, enamorada de la muerte y creadora de paisajes tanto luminosos como sombríos.

En efecto, para la década del setenta ya encontramos sencillos comentarios que, aun cuando se limitan a resaltar el problema de la muerte, resultan ser los tramos iniciales del amplio camino que habrán de recorrer los estudios sobre su mito y obra. De manera tímida se abordaron temáticas relativas a los paraísos perdidos, el silencio, el exilio y el problema del cuerpo en su obra lírica. Juan Gustavo Cobo Borda (1972), Cristina Peri Rossi (1973), Julieta Gómez Paz (1976) y Nuria Amat (1979) destacan dentro de este grupo. Sus artículos sobre Alejandra fueron publicados en importantes revistas como *Sur*, *Mito* y *Cuadernos Hispanoamericanos*.

En la siguiente década surge una curiosa mirada estética no formal y desestructurada de la literatura y de las demás manifestaciones artísticas, que se ancla en lo que Severo Sarduy (1987) denominó neobarroco, así como en los entonces emergentes estudios de género. Desde estas dos perspectivas, la poesía de Pizarnik ofrece una riqueza inigualable, pues en sus textos se advierten tanto recursos precursores del neobarroco latinoamericano como complejas reconfiguraciones del sujeto y el género sexual.

Encontramos así una tendencia a socavar las raíces de la escritura pizarnikiana: se vio la necesidad de indagar en sus lecturas y autores predilectos, sus influencias, para determinar el por qué de una personalidad compleja y una escritura oscura que traspasa los límites del sentido y el sinsentido. Calabrese (1983) y Piña (1986), cada una por su parte, nos mostraron la obra de Pizarnik como un prototipo de poesía maldita en Latinoamérica. Fontenla (1982) insistió en la naturaleza perturbada y alucinada que reluce en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*. Beneyto (1983), el pintor, escritor y amigo epistolar de la poeta, habló de su obra como “el cantar de la sinrazón” (27). Repararnos inmediatamente en la predilección de los críticos por indagar acerca de las profundidades de la locura en la poesía de la autora. Si bien nuestra

investigación no pretende intervenir directamente en tal cuestión como tema central, es importante recordar que la melancolía históricamente fue designada como una enfermedad mental.¹⁰ En este sentido, los estudios referentes a la sinrazón constituyen inevitablemente un antecedente para nuestro análisis.

Desde este punto se empezarán a añadir nombres que abrirán el observatorio a cuestiones y problemas sobresalientes en su obra, tales como el destierro, la ausencia, el descentramiento y el vacío. Encontramos así un atisbo de expulsión hacia otro mundo en el retrato escrito que le hace su amigo Antonio Requeni (1986): él la evoca a Alejandra como un ángel sin cielo que vive en el “reino de la inocencia” (1986: 208). Thorpe Running (1985), por su parte, lejos de inquirir a la mujer poeta, pero atento al lenguaje de sus versos, advierte un vínculo pertinente para nuestra investigación: la relación entre muerte y ausencia como el lugar donde se configura el lenguaje pizarnikiano. Isabel Cámara (1986) añade que el espacio invocado por la poeta –a quien compara con la *Alicia* de Lewis Carroll– se va consumiendo en la medida en que ella lo nombra, razón por la cual su poesía se convierte en un bosque en el que ella y su lenguaje se extravían. Es un lugar de descentramiento, relacionado con la idea de vacío.

El poeta Ricardo Herrera (1984) plantea sugestivamente la idea de una “identidad estática” como aquella en la que el “ser Alejandra” se constituye a costa de aniquilar el mundo exterior. Solo necesita de la abstracción de las palabras y de un absoluto interior. En esta línea, a propósito de la identidad, se insertan los principales trabajos surgidos en los años noventa. Brotan observaciones agudas al respecto que, aun cuando focalizan en la subjetividad, lo hacen centrándose específicamente en la obra y no en la biografía de la autora. Como resultado tenemos el rastreo que Susana Chávez Silverman (1992) hace de las diferentes “Alejandras” que se pueden determinar a partir de las imágenes poéticas, o el yo escindido creador de relaciones binarias desde las cuales se puede explicar y exponer *La condesa sangrienta* (1995: 302). También encontramos la importancia del cuerpo en su obra, que David William Foster (1994) definió como una

¹⁰ Philippe Pinel (1745 -1822) definió cuatro tipos de enajenación mental o locura, uno de los cuales era la melancolía, entendida como el delirio parcial o total sobre un objeto, que varía desde un estado emocional excesivamente animado a uno de absoluta tristeza (Pichon Rivière, 1948: 25).

configuración metonímica en la que objetos repetitivos, como prendas de vestir o cofres, comprenden una totalidad articulada con el cuerpo sufriente. Por su parte, Gema Areta (1999) estudió cómo el sujeto está sometido a la acción del lenguaje en el caso de *La condesa sangrienta*. La escritura resulta, entonces, un espacio encargado de dominar, condicionar y darle forma (o deformar) a un ser.

En 1998 se publica el lúcido ensayo de César Aira titulado, simplemente, *Alejandra Pizarnik*. El libro recoge el material expuesto por el escritor argentino en un curso dictado en el Centro Cultural Rojas de la UBA. Allí, Aira recupera la tradición surrealista a la que se aproximó Pizarnik, privilegiando la “brevedad” como rasgo de estilo y la “combinación” como artificio para reforzar la idea de obra en progreso. Este autor fue uno de los primeros en entender las “metáforas autobiográficas” de Pizarnik como diversas configuraciones de un “sujeto personaje” que se fracciona en niñas, sonámbulas o náufragas (Aira, 1998: 16-18).

La reflexión acerca del imaginario femenino que atraviesa la obra de Alejandra Pizarnik tuvo importantes avances en la década del noventa. Desde el enfoque feminista o de la teoría de género, se ha destacado el rol que cumple la obra pizarnikiana en la consolidación de un canon de mujeres poetas argentinas. Esta inquietud acompaña más o menos veladamente los trabajos de Ana Nuño (1990), Susana Haydu (1992), Delfina Muschetti (1992), Alicia Genovese (1998), Gabriela Mizraje (1999) y Anna Becció (2002). El discurso de los cuentos y juegos infantiles se combina en la poesía de Alejandra con la denuncia de las fuerzas violentas que constriñen a una subjetividad “peligrosa” a los ojos de la lógica patriarcal falocéntrica.

Las propuestas de Chávez Silverman (1990), Malpartida (1990), Koremblit (1991), Lagmanovich (1999) y Puppo (1999) abordan desde perspectivas renovadas el trillado tema de la locura en el corpus pizarnikiano. Susana Chávez Silverman llama la atención sobre una turbación o malestar que se hace presente en un discurso que tematiza la disolución de las formas y la sujeción comprendida como atadura del Yo. En el mismo sentido, Florinda Goldberg (1992) ilustra la necesidad del sujeto poético de franquear los límites de sus propios versos. De ahí una escritura angustiosa, intensa y

telúrica. Por su parte, Ezequiel Koremblit analiza las voces presentes en la escritura pizarnikiana, que a su juicio se asemejan a distintos susurros que hacen eco a las pinturas de El Bosco (1991: 44).

David Lagmanovich encuentra en la prosa de la autora –que comienza a manifestarse en *Extracción de la piedra de locura*- otra voz, una especie de aullido que rechina contra el tono delicado y meditado de sus versos; un alarido demencial, donde afloran las expresiones lúbricas y escabrosas. En cambio M. Lucía Puppo estudia la configuración de la locura en el poemario de 1968 en tanto referente poético, es decir, como una “creación inédita que surge a partir de la alquimia verbal” (1999: 58). El referente locura es entonces el resultado del conflicto entre distintos discursos (de la infancia, del imaginario neogótico, de la conciencia metatextual) y de dos isotopías que oponen el sentido vital (simbolizado en la luz), y la muerte, representada por la noche oscura.

Tanto Puppo como Koremblit señalan el vínculo hipertextual que une los poemarios de Pizarnik con los poetas franceses del fin de siglo –decadentes, simbolistas y fundadores de lo que Mallarmé llamará “la poesía futura”-, así como con los ya mencionados cuadros del Bosco. Es sabido que la pintura y la literatura estuvieron siempre presentes en la vida y la escritura de nuestra poeta. Molina (1994) y Bajarlía (1998) lo mencionan como dato biográfico al hacer hincapié, el primero en la inclinación de Alejandra hacia el romanticismo; el segundo, recordando su afinidad con las vanguardias artísticas, especialmente el surrealismo.

La poesía y la pintura tienen en común la necesidad del silencio que invita a una oscuridad donde hay un secreto, tal vez un refugio. Para Jill Kuhnheim (1990) el desarraigo en la poesía de Pizarnik se expresa a través del silencio y la búsqueda de un resguardo en la palabra. Eduardo Chirinos (1998) dirá luego que el silencio en la escritura pizarnikiana está puesto de manera visible, plástica. Al modo de un pintor o un escultor, Pizarnik presenta ante nuestros ojos espacios vacíos, silenciosos, que indican el agujero de la nada.

En lo que va del siglo XXI se ha producido un hito en la bibliografía pizarnikiana gracias a una nueva y exhaustiva compilación de la obra de la autora en tres volúmenes: *Poesía completa* (2000), *Prosa* (2002) y *Diarios* (2003).¹¹ Junto con este impacto se destaca una amplia gama de perspectivas metodológicas puestas al servicio del análisis de los textos, que van desde la interpretación hermenéutica hasta la crítica genética, pasando por el abordaje *queer* y el de los estudios culturales.

Apoiada principalmente en una perspectiva post-estructuralista y psicoanalítica, María Negroni (2003) halla en la obra de Pizarnik un desprendimiento de las contingencias pragmáticas: desgaste, desesperación situacional, constricción, encierro, envejecimiento, entre otras constantes. Negroni centra su análisis en la narrativa pizarnikiana, el sector menos estudiado de su obra, con la excepción de *La condesa sangrienta*. De acuerdo con Negroni, la narración supone un duelo para la poeta, mientras que la poesía queda abierta: es el “descentramiento de la palabra” (2003:15). El vacío, el abismo y la búsqueda de totalidad expresados en el lenguaje pizarnikiano concluyen con la certeza de la inexistencia de un cierre pacificador.

Otro es el punto de vista de Ana María Rodríguez Francia (2003), quien presenta un análisis hermenéutico de la poética pizarnikiana a partir de una mirada heideggeriana en torno al concepto del ser-para-la-muerte. En cambio, el poeta Edgardo Dobry (2004) recurre al análisis estrictamente lingüístico para confirmar en la poesía de Alejandra un rechazo del mundo exterior, temporal y fluctuante. Según este autor, en sus versos se construye un universo cerrado y sin embargo permanente, siempre niño, mediante la acción de un “yo” que se erige *post-mortem* (2004: 37).

Nos acercamos ahora al examen de la obra de Pizarnik desde una perspectiva kristeviana, a la que nos introdujo en primer lugar María Negroni (2003) y que Nuria Calafell (2007) continúa cuando plantea la escritura de los *Diarios* de la poeta como un

¹¹ Durante décadas permaneció inédita gran parte de la obra de Pizarnik. En el año 2000, gracias al esfuerzo de Ana Becciu y de Aurora Bernárdez, se logró que la editorial Lumen de España sacara a la luz *Poesía completa*. Luego de la edición de la *Prosa completa*, en 2003 y tras negociar ciertas reprobaciones de amigos y familiares que podrían verse comprometidos por ser nombrados en los cuadernos de Pizarnik, se presentó el volumen de los *Diarios*.

desgarrador alumbramiento producido en el cuerpo literario. En la escritura de Pizarnik individuo y lenguaje se sumergen en la misma búsqueda infructuosa: la de una legitimización. En este proceso, ambos, lenguaje e individuo, caminan hacia un terreno inestable que los hará sufrir alteraciones, modificaciones, transformaciones en un transcurso perpetuo entre el limbo de la nada y un volver a nacer (2007:157).

En la misma dirección, Paulina Daza (2007) expone cómo poeta y poesía se convierten en una misma entidad, inseparables, que habitan en un solo cuerpo, de manera tal que resulta imposible apartar la vida de la autora de su creación literaria. Esta idea del encierro en sí misma o de la creación de un mundo poético habitable solo por ella y lejano del mundo exterior, es ahondada a través de la noción de enajenación y aislamiento. De este modo se explora en sus versos un territorio lejano de la realidad cotidiana, un refugio de palabras donde el yo-personaje puede abandonarse sin miramientos a la locura y a la muerte.

Apelando a la crítica genética, Mariana Di Ció (2007) propone un recuento y descripción del material original de Pizarnik, hoy resguardado en el archivo del Departamento de Manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Esto con el fin de explicarnos los procesos creativos de la poeta, que quedaron señalados en sus cartas, diarios, cuadernos y textos mecanografiados. En *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d' Alejandra Pizarnik* (2014), Di Ció rastrea la grafía, la sintagmática y los procedimientos que están en el origen de las obras, es decir, en el proceso creativo de Alejandra Pizarnik. Su recorrido apunta a visibilizar una auténtica “caligrafía de las sombras”, es decir, una escritura allí donde los bosquejos, las vaguedades de las ideas, las intuiciones poéticas, antes de encarnarse en palabras versadas, logran espacios de intimidad. Lugares íntimos en los que el cuerpo y el manuscrito, el pensamiento y las ideas, apenas incipientes, confluyen y comulgan entre pasajes de erotismo que asciende paulatinamente. Di Ció rastrea las prácticas de “visualización” que anticipan cada poema o relato, así como las ornamentaciones gráficas e intertextualidades que anuncian sus recorridos (Di Ció, 2014: 164-173).

Este somero recorrido por la crítica que ha suscitado la obra de Alejandra Pizarnik demuestra que las investigaciones previas se acercan de manera tangencial al tema que nos ocupa, por lo cual continúa siendo necesario un análisis que indague acerca de la poética de la melancolía que estructura formal y semánticamente el corpus de la autora argentina. Antes de entrar de lleno en nuestro análisis, ofreceremos, a continuación, una lectura de los *Diarios* de Alejandra. Nuestra hipótesis es que estos nos permitirán observar una nueva y compleja escenografía que conduce al interior de la melancolía pizarnikiana.

4. “Aletazos al aire”: un recorrido por los *Diarios*

He confundido literatura y vida.

A. P.

Diarios

*El yo de mi diario no es, necesariamente, la
persona ávida por sincerarse que escribe.*

A. P.

Alejandra Pizarnik escribió diarios desde –al menos- los dieciocho años hasta prácticamente el fin de sus días. Como señala Ibáñez (2013), en ellos la poeta transitó múltiples y diversos caminos escindidos. Allí el lector se encuentra con una conjunción literaria de inquietudes: pesadillas, miedos, angustias, complejos, pero también excesos, costumbres hedonistas y agónicas, y obsesiones de variadas clases, entre las que se destacan el aspecto y la figura personal, una sexualidad no circunscrita a la división tradicional de los géneros, la aproximación tanto gozosa como trágica de la poesía y la escritura en general.

Por su brutalidad y por su desnudez, recorrer las líneas y fechas de estas páginas impares en el pensamiento pizarnikiano revela que desde un principio la intención de la autora no era llevar un simple “diario personal”, al modo en el que muchos jóvenes lo hacen. Su intención fue más pretenciosa, pues aspiraba a configurar sus escritos como “Diario” en tanto forma literaria, tradición en la que se inscriben textos como los de Lewis Carroll, Franz Kafka, Virginia Wolf, André Gide, Sylvia Plath o Jack Kerouac.

En el caso de Pizarnik, se trata de una empresa sostenida a lo largo de casi dos décadas, donde el fragmentarismo convive con una especie de meta-relato que dota de unidad al conjunto:

Alejandra Pizarnik quiso que su diario fuera “literario” y es, en verdad, una apasionante aventura literaria. A veces olvidamos que lo que leemos es un diario escrito a mano en diversos cuadernos a lo largo de dieciocho años y tenemos la sensación de estar leyendo una novela. Una novela experimental sin apenas referencias a hechos o acontecimientos, que presenta sobre todo una enloquecida aventura interior y que se abre en ocasiones en casi capítulos que recogen detalladas conversaciones o a veces en casi relatos que podrían pertenecer, sí, a una casi novela, esa que se pasó toda la vida deseando escribir sin lograr encontrar la manera de hacerlo. (Ibáñez, 2013: 1)

En esta “casi novela” la protagonista indiscutida es, por supuesto, Alejandra. En su introducción a los *Diarios* pizarnikianos, Ana Becciu (2010b) ha advertido que estos se articulan en torno a una lucha o tensión que empuja hacia una elección quimérica, y por tanto dolorosa: optar por intentar aceptar el mundo, o bien rechazarlo plena y honestamente, es decir, elegir entre crear un lenguaje que paulatinamente la disgregue a la poeta como persona, o robustecer su yo cotidiano y dejar de escribir. La lucha por la creación de un lenguaje nuevo parece implicar la renuncia a todo lo que no entra en ese campo creador: al amor que no sea lenguaje, al cuerpo que no sea lenguaje, a la vida que no sea lenguaje literario.

Por esta época (1960) también es cuando empieza a hablar de *crear* lenguaje. Por este lenguaje sufre. Sufre porque es consciente de que esa búsqueda la separa; vuelve imposible el amor, la cotidianidad del amor, la pareja, los domingos en familia,

las obligaciones comunes y corrientes, las *distracciones*. El lenguaje al que Pizarnik aspira no admite distracciones. Y el precio a pagar es muy alto. (Becciu, 2010b: 10)

Quizás la conciencia de ese alto precio haya dictado la última frase que Alejandra escribió en su diario, un año antes de su muerte: “heme aquí escribiendo en mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo escribir mi diario” (Pizarnik, 2010a: 504). Condena, defensa, aporía y tautología del acto de escribir un diario hablan, en el fondo, de un destino que se presenta dolorosamente inevitable.

Nuestro acercamiento a los *Diarios* de Alejandra Pizarnik no pretende ser exhaustivo ni ocupa, tampoco, un lugar autónomo en nuestra propuesta interpretativa. Nos interesa ofrecer una lectura de ellos como otra posible “escenografía” que nos permite adentrarnos en el universo de la melancolía pizarnikiana. Por tal motivo, obviaremos la discusión acerca de los llamados géneros de intimidad, así como los avatares de la conservación y la publicación del corpus que integra las sucesivas ediciones de *Diarios*, tema que fue debidamente abordado por Nora Catelli (2007, 2012), Cristina Piña (2012), Ana Nuño (2003) y Patricia Venti (2009). Con respecto al encuadre teórico, cabe señalar una paradoja fundamental del género ‘diario’. Si bien resulta evidente que este tipo de textos recurren a la identidad Autor=Narrador=Personaje propia del *pacto autobiográfico* (Lejeune 1991), los diarios no presentan una narración retrospectiva sino que ofrecen, desde el fragmentarismo y la lucha contra el tiempo, una “serie de rastros datados” (Lejeune, 2009: 179).

Un primer rasgo que llama la atención de los *Diarios* de Pizarnik, es la gran cantidad de voces ajenas que colaboran en su escritura. Sabemos que la autora de *Extracción de la piedra de locura* fue asidua y voraz lectora tanto de obras foráneas como vernáculas, ya se trate de clásicos o de novedades vanguardistas. Sus *Diarios* están plagados de referencias que van desde Cervantes y Chejov hasta Marcel Proust, de quien copia largos fragmentos de *À la recherche du temps perdu*. En nuestra lengua hacen su aparición Vallejo, Huidobro, Neruda, Paz, las hermanas Ocampo, Cortázar, Jorge Gaitán Durán y su –para Alejandra- trágica y estúpida muerte. Entre los franceses, se destacan

Rimbaud y Breton. En estas fuentes, así como en otras que iremos detallando, bebió la melancolía pizarnikiana. Comenzaremos a destacar algunos de sus signos-síntomas.

Ya en 1955, escribe: “soy un signo de interrogación rodeado de ojos y de fuego” (Pizarnik, 2010a: 25). Observamos que empieza a anunciarse el presentimiento de un cambio, de una transformación, de una *metamorfosis*. La angustia, espejo anverso de la melancolía, toma voz desde temprana juventud: angustia del tiempo, angustia del olvido, angustia del desplome de las diversas etapas de su vida en una profundidad sin base, en una hendidura sin fin: “esto es lo que me angustia. El olvido. El tiempo” (2010a: 33). Tiempo y olvido se amalgaman de manera pendular en un pozo oscuro, que recuerda pasajes propios de un Edgar Allan Poe feminizado.

Pero más que con Poe, la afinidad –identidad- profunda de Pizarnik, que convertirá su cuerpo en escritura, será con Giacomo Leopardi, poeta de los *Opúsculos morales* (1827). En el año 1955 la joven poeta apunta la epifanía del hallazgo que le significaron los *Diálogos* del conde italiano. Los cuestionamientos sobre una existencia que antecede su propia esencia, y la evoca, interrogan su temporalidad. Cuenta Pizarnik:

En una Biblioteca pública.

Acabo de hallar cuatro libros magníficos. Huelen a polvo y a magia. Adoro las viejas librerías. Lo que me deja consternada es la fecha de la impresión de los libros: *Pensamientos de Pascal* (1927). *Diálogos de Leopardi* (1931). *Dostoievski por André Gide* (1935)... Es decir: ¡antes de mi nacimiento! ¡Cuando estaba en la nada!

Leo el diálogo entre “la naturaleza y el alma” de Leopardi. ¡Este hombre es un descubrimiento para mí! Me identifico totalmente con él. Y me rebelo con él. Siempre es el mismo interrogante: ¿de qué soy culpable?, ¿por qué este eterno sufrir?, ¿qué hice para recibir tanto golpe duro y malo? (Pizarnik, 2010a: 45)¹²

¹² En este fragmento de los *Diarios*, Pizarnik anota que acaba de descubrir cuatro libros; sin embargo, a continuación cuando los menciona con título y fecha nos encontramos solamente con la citación de tres y unos puntos suspensivos. Como lectores de sus *Diarios* quedamos ante las siguientes dudas: ¿cuál era el cuarto título?, ¿los puntos suspensivos nos señalan ese libro que seguía en la lista y no quiso mencionar? o ¿simplemente fue una omisión involuntaria?

Es sabido que Leopardi es uno de los poetas que con mayor sinceridad encarnan la expresión del dolor y de la enfermedad, a través de una obra erudita y desolada, investida de un pesimismo en muchas ocasiones reaccionario ante el mundo de la cotidianidad ordinaria y saludable. ¿Cuáles eran los males que aquejaban a Leopardi, en los que la escritura de Alejandra Pizarnik se vio reflejada? Se trataría de varios: enfermedades diversas intensificadas por una neurastenia precoz; digestión decadente, desórdenes alimenticios, jaquecas insoportables, pérdida progresiva de la visión, factor detonante de profundos desconsuelos a causa de su carácter obstaculizador a la hora de leer y escribir. Se sabe además que el escritor italiano sufría de influencias crónicas, de asma, de reincidentes posturas jorobadas a causa del malestar estomacal y neurálgico, que “le comprimían el pecho y le afectaban mucho el corazón y la respiración” (Santos, 1988: 248). Hinchazón de los pies hasta el punto de la imposibilidad de caminar, así como insomnios crónicos y de duración prolongada. Un colapso cardiaco, en medio de una Nápoles azotada por el cólera, puso fin a semejante historial del dolor.

Pues bien, lejos de hacer de todo esto una oda al sufrir y al malestar quejumbroso, Pizarnik lo convierte en motor de una escritura fulgurante y agreste. Sin duda, la poeta manifestó su dolor corporal y espiritual una y otra vez, pero no al servicio de convertirse en una monótona cadena de padecimientos, sino para producir una escritura de fuego, una llamarada: la neurastenia de la escritura, que hecha literatura, agita el vigor de la inteligencia, en lugar de adormecerlo y entristecerlo.

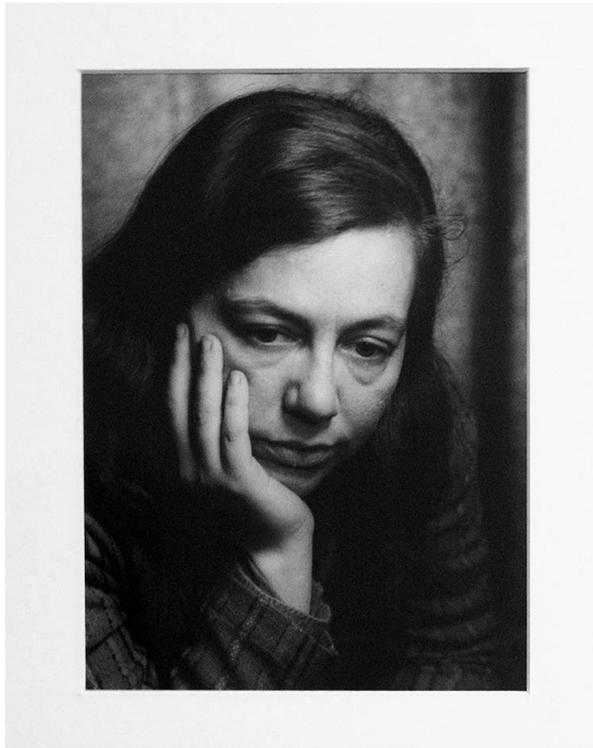
Con los *Diarios*, así como con su obra poética y prosística en general, no estamos ante una queja o una elegía sollozante, sino ante una carcajada provocadora que se manifiesta a través de los golpes y los encuentros con la hoja (ya sea atiborrada o en blanco) y la máquina de escribir. Literaturizar la vida, y así, ver incluso a los seres de carne y hueso como párrafos, versos o frases, simples sustantivos por exasperar. Niña terrible, en términos de Cocteau, que también tomará sus nexos familiares como nexos gramaticales: “11.30: Almuerzo. Disensión con mi padre, Le noto histérico. Me complazco en agravar su malestar” (2010a: 46).

Aseveramos que de esto trata una poética de la melancolía: jamás una persona de carne y hueso que se lamenta y escribe sollozos entristecedores, sino la práctica de concebir seres y cosas como grafos literarios, como letras de un teclado tembloroso y febril. La poeta misma se convierte en (materia del) poema, y así, ya no es posible hablar de un sentimiento melancólico personal, sino de una potencia melancólica (angustiosa y delirante) de la escritura, que paradójicamente afirma lo viviente más allá de las personas y las cosas. Cuando se le pregunta por el significado de sus versos, Alejandra responde afirmando tal poder dictado por una tensión sobre o infrahumana:

Acabo de recibir una carta de A. R. en la que me dice, honestamente, que no entiende mis versos. Me ruega que se los explique. [...] Y a mí, ¿quién me los puede explicar? No sé de dónde han surgido, ni cómo. Han sido momentos aislados y mágicos, que me raptaron de estos odiados tiempo y espacio, y me sentaron en una nebulosa de arena sobre la que escribí lo que un ángel, un poco travieso, quiso dictarme.

Pero ¿cómo decirle a A. R. que no he sido yo la tutora (o la culpable) de esas palabras inhumanas? (Pizarnik, 2010a: 65)

Posiblemente a través del filtro de Rainer Maria Rilke y sus *Elegías de Duino*, resuena nuevamente el ángel de Durero, aquel que también escuchamos en el pasaje sobre Goya, dictando versos e imágenes mentales a lo largo de siglos. Ángel al cual la poeta pide la posibilidad de que la mantenga erguida y fuerte. Aflora la necesidad de la constancia: persistencia de las ideas, de la concentración, del sentido, de la escritura, pues siente el martilleo de la caída de sí en un agujero negro que periódicamente la invoca. Se trata del tormento del descentramiento, de la grieta de sí misma, de caer en la propia grieta, de ser un solo agrietamiento, una escisión, una hendedura en la que el yo se parte y desvanece.



Retrato de Alejandra Pizarnik (1965)
realizado por el fotógrafo ruso Anatole Saderman

Y efectivamente, uno de los móviles centrales de los *Diarios*, que acompaña a la construcción de una poética de la melancolía, es la presencia “del doble” (Pizarnik, 2010b: 489), del desdoblamiento, de la disociación subjetiva a medida que las palabras se asocian maliciosamente. La obsesión por el tema de la disociación adquiere analogías histórico-filosóficas: Pizarnik recupera la conocida anécdota en la cual Hegel, mientras redactaba los manuscritos de la *Fenomenología del Espíritu*, observó la irrupción de Napoleón y sus tropas en Jena, ante lo cual exclamó que observaba al Espíritu Absoluto cabalgar un caballo blanco (Descombes, 1979). Pues bien, Pizarnik también presencia una irrupción imperial, se trata de la entrada de las tropas de la hecatombe en su pensamiento, tropas que amenazan su unidad:

Un esfuerzo sostenido, sólo la posibilidad de mantenerme varias horas. Un poco de constancia, Señor, si me haces el favor, ¡si me haces el favor! Es la disociación que

viene galopando en sus tijeras bajo el cinto, dispuestas a cortar inexorablemente el desmayado hilo que me enlaza a la cordura. Es la disociación galopando un caballo blanco [...] que otea el punto más sensible de mi ser de manera de realizar la aniquilación completa.

¿Luchará la triste muchacha o cerrará sus ojos dolidos y se dejará ir lentamente hacia las tinieblas? Sabido es que la salvación exige sólo el interés. Sí, se salvará por ahora: he aquí un poema dando aletazos al aire. (Pizarnik, 2010a: 93)

El pasaje anterior revela la íntima conexión entre los *Diarios* y los poemas, cómo unos sirven para ensayar y repensar los otros, cómo una misma fiebre une a ambos en el proceso de escritura. Apelando a una nueva división, esta vez tripartita, la autora advertirá con risueño dramatismo que su vocación literaria oscila entre los poemas -que ella tildará de metafísicos y en ocasiones de preocupación surrealista (Pizarnik, 2010a: 442)-, los diarios o confesiones que revelan su búsqueda de motivos para existir, y una suerte de *teatro de las marionetas* en el que todo el mundo avanza atado a titiriteros circenses.

Podríamos decir que la aspiración oculta de los *Diarios*, con miras a la construcción de una poética propia, es casi pictórica: crear un retrato, al modo de Joyce con su artista adolescente, en el que la protagonista finalmente se refleje como presencia en situación. Lograr transmitir circunstancias, contextos e incluso climas, más que argumentos, desarrollos semánticos e hilos interpretativos. Su impedimento será la falta de confianza, y junto a este, la falta de conocimiento de los contextos:

Dos cosas me maniatan: la ausencia de confianza en mis instrumentos (estilo, lenguaje, dominio de los diálogos) y el desconocimiento cabal de mis circunstancias. No es esto todo. Hay también un gran deseo de dormir y de no despertar jamás. (Pizarnik, 2010a: 94)

Hay una dificultad mayor, la vergüenza. Vergüenza de no querer vivir, de no poder morir, de no querer vivir de una manera ordinaria, de no poder morir de una manera singular. De ahí la necesidad de escape en el sueño, tal como lo revela la entrada del 8 de diciembre de 1957. La acumulación de imágenes disconformes y molestas

comienza a reincidir: amputación de la sangre, alzarse en la noche y apuñalar el país de los sueños, asesinar toda pesadilla que intervenga en la serenidad del yo (Pizarnik, 2010a: 95).

Este acto a cuchillo también arremete, con paradójica coherencia, contra el país de la realidad que busca mantener a ese yo estable, fijo, como una marioneta más en un retablo de sujetos inertes. Pizarnik encuentra por doquier, no sin ciertas dosis de narcisismo, la insensatez y desvergüenza de la raza humana, de los seres que la rodean, y que paulatinamente empieza a despreciar. Sentirá vergüenza de *ser*, “de vivir o de morir” (Pizarnik, 2010a: 95).

Ante la vergüenza ilimitada, solo existe una escapatoria: dejar de ser, por supuesto, para habitar un nuevo país de nunca jamás. ¿Dónde lograrlo?: “También estaré avergonzada cuando me muera. Seré una gran muerta inhibida. ¿Posibilidades 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” (Pizarnik, 2010a: 95).

Tal como una hoja al interior de una máquina de escribir, confesará a su diario que solo se entera de las cosas cuando la golpean, cuando dejan manchas que se hacen grafos y permiten la construcción vapuleada de una escritura llena de paradojas. La hoja así golpeada por el teclado pierde y gana al mismo tiempo, escapa de un mundo a medida que se adentra en otro, allá donde lo uno y lo otro comienzan a confundirse. Universo de papel y tinta donde se escribe tanto por delante como por detrás, logrando que el anverso y el reverso de la realidad pierdan su distinción visible. Y al igual que los dobles mencionados, las parejas cordura-sinrazón, construcción-destrucción del pensamiento, entran también en una maraña de espejos curvos:

Esta manera de ser me hace perder y ganar. Perder en cuanto a que me encadena, me impide enfrentar el mundo, y más aún, me deja a merced del mundo. Pero, por otra parte, en el reverso del mundo, donde yo estoy, se ven muchas cosas vedadas para los otros. A propósito de mi incomunicación estuve pensando en la posibilidad de enloquecer, posibilidad que me aterroriza. [...]. Pensándolo bien, ¿no será demasiado tarde para reconstruirme? ¿No habré perdido definitivamente? (2010a: 103)

Temor de perder, pero, ¿ante qué o quiénes? ¿Se siente acaso en algún concurso? No, desde luego. Se trata de múltiples pérdidas, o temores de derrota. No alcanzar a escribir un diario a la altura deseada, no alcanzar a escribir una novela, avergonzarse de su prosa y su poesía, pero, sobre todo, perder ante la multiplicidad de yos que atacan la fortaleza de su yo familiar haciéndolo cada vez más extraño.

De ahí que Pizarnik plantee el no saber qué insólito proyecto tengan algunos de sus otros “yos” que están haciendo complots para alejarla definitivamente de la comunicación y de la amistad grupal. Afirmará sentir desde el fondo de sus venas el rechazo por socializar, el deseo de no hablar ni ver a nadie, de no conversar. En cambio, solo un deseo se erige: el de la obsesión por la literatura, el del aprendizaje frenético y alucinante, que, como Saturno, tiene apetito de asesino voraz. La primera asesinada será la propia autora, a causa de esta obsesión que la excede como ser humano: “yo sé que esto es locura. Yo sé que es un atentado a mi vida. Yo sé muy bien. Pero estoy ciega y muda para todo, como si tuviera algodón en las venas, como si me hubiera tragado nieve” (Pizarnik, 2010a: 104).

La obsesión por la escritura, por hacerse escritura, toma la palabra. La confusión para la consciencia que se halla en tal tensión es inminente: enfrentarse con el hambre y la sed del teclado, de las ideas, de los pensamientos desencadenados que la arremeten. La confusión se vuelve la impronta de esta época (mayo de 1958):

De todos modos, advierto que tengo demasiada confusión, no puedo asimilar todas mis experiencias y sensaciones. Son excesivas. Y yo soy tan lenta, y ellas giran, ellas giran y me asfixian como si se bebiera una botella de vino ininterrumpidamente, sin tomarse el tiempo necesario para respirar. (Pizarnik, 2010a: 127)

He aquí a Alejandra: una presencia que durante toda su existencia no existe, sino que no cesa de fantasearse a sí misma. En los demás, y en ella como fantasma, solo escucha aullidos, gruñidos, ausencias. La lucha por encontrarse devendrá en la transmutación *en* lenguaje de lo que solo entiende como chillido sin sentido. Pero tal transformación puede tener mucho de taxidermia y, entonces, diseccionar las cosas y las palabras puede convertirlas en piedra. Temor del *rigor mortis* de las palabras: “temor de

caer en un llanto trágico. Y también el temor que me provocaban las palabras. Además, mi desconfianza en mi incapacidad de levantar una arquitectura poética” (Pizarnik, 2010a: 159).

Estamos frente al puente que nos conduce a una poética de la melancolía: toda disección implica una disociación (vida/maqueta, organismo/maniquí, cuerpo sin sangre, aullido sin lobo, lobo sin aullar) ante una impresión de angustia, donde lo muerto se esconde tras una vida fantasmal, cuya quietud pétrea perturba al entendimiento. El acto de creación poética de Pizarnik empieza a simpatizar con el sol negro: *solar* porque ilumina un acto (taxidérmico), *negro* porque este acto es oscuro y destructor de unidades orgánicas. Toda disección lleva consigo la memoria. Dirá Alejandra Pizarnik, anticipando lo que plantearía más tarde Kristeva: “mi corazón disuelto en pequeños soles negros palpita y naufraga hacia donde no hay olvido” (Pizarnik, 2010a: 197).

Se trata de la vida entregada a la literatura a causa de la literatura misma. Por necesitar hacer de Alejandra un personaje literario en la vida real, Pizarnik fracasa en su deseo de hacer literatura con su vida fáctica, pues ésta no existe. Es literatura. Cada frase se hace símbolo. Cada gesto y facción cobran vida en el manuscrito, luego en la máquina. Mientras tanto, se diluye el espesor de lo real: “vida frágil, absurda, cómica, triste. Hagas lo que hagas, aunque escribas la *Divina Comedia*, seguirás siendo alguien muy ridícula, muy melancólica, pintoresca y graciosa durante unos minutos, fatigante y atrozmente aburrida en la convivencia diaria” (Pizarnik, 2010a: 267).

5. El infierno no tan temido. Conclusiones

En este capítulo hemos hecho tres calas en textos y paratextos claves a la hora de plantear una poética de la melancolía pizarnikiana. Tanto los hechos narrados en *La condesa sangrienta* como los títulos, epígrafes e ilustraciones de tapa de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, o acaso las frases incisivas y desgarradoras de

los *Diarios*, nos hablan de un padecimiento –un auténtico infierno– que es, al mismo tiempo, el goce solitario e inevitable de la hablante poética. De ahí, entonces, que se trate de un infierno “musical”. Por otra parte, el repaso de la bibliografía pizarnikiana a la luz del prisma melancólico reveló coincidencias y posturas avaladoras de nuestra hipótesis, aunque al mismo tiempo demostró la ambigüedad y falta de sistematización con que ha sido abordado el tema.

En el universo de Pizarnik, las palabras no representan, ni señalan, ni significan las cosas. *Son cosas*. Operan como materia física, con un peso, color, sabor y olor sensibles y afectantes. A la inversa ocurre con los objetos: no son entidades que necesiten un significante que las nombre. Ellos mismos *son palabras*. Las palabras y las cosas encuentran relaciones de tensión y lucha, de amistad o rivalidad. La única síntesis posible estaría dada por la creación de poemas-objetos:

[...] El nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre. Ahora sé por qué sueño con escribir poemas objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño. (Pizarnik, 2013: 326)

Cada vez que una cosa logra consolidarse cabalmente como palabra, ocurre lo que Alejandra denomina “instantes privilegiados” (2010a: 391), es decir, el reemplazo de una materia vulgar, ennoblecida por su materialización en palabra poética. La primera desaparece, se esfuma, se hace fantasma, muere. *Los placeres y las noches* componen esta actividad, la de asesinar a las cosas mortales para reemplazarlas por palabras perennes, como el humo, el agua, la embriaguez de los estados oníricos, que si procuran una o mil muertes, lo hacen a costa de la emergencia de excesos ilimitados.

Así, a diferencia de la Condesa de Bárhory, tal y como lo ha señalado Grau (2014), Pizarnik no se afirma a sí misma como un ser contra el tiempo para escapar de su “fantasmalidad”, sino que se reemplaza en palabra, para, en tanto que escritura, jamás perecer. En este punto la melancolía (acto de disociar, transformar, desvanecer los límites entre las cosas y las palabras, excavando en ellas vacíos inmensos en los cuales es posible perderse para siempre) presenta un color negro, un sonido disonante, un ritmo

de una lentitud y de una aceleración extraordinarias, removibles solo con emociones y experiencias de éxtasis frenético (Grau, 2014: 6,7).

Núria Calafell (2011) se refirió a este acto de transmutación, de transformación, de recreación y nacimiento incesante, como un posicionamiento hondamente femenino, pues es solo la femineidad del pensamiento la única capaz de engendrar una y otra vez nuevas palabras, nuevas cosas. Se impone así la fertilidad múltiple ante la esterilidad uniforme de los entes que no pueden crear. Creación que hiere, construcción que perfora, que atraviesa la materia y transforma sus leyes:

En el momento de la escritura, esta posición femenina se problematiza en la experiencia de un doble duelo: el que, movilizado por el deseo de penetrar en el interior de la ley, perfora el texto y lo atraviesa; y el que, focalizado en el intermedio que une cuerpo y psique, arrastra al sujeto a una vorágine de desapropiación y restitución de la que únicamente puede sobrevenir hecho cuerpo extraño, fragmentado y, las más de las veces, dolorido. Esto consolida la dinámica de un goce melancólico. (Calafell, 2011: 67)

Si a veces resulta un infierno insoportable y temido, otras veces la melancolía pizarnikiana se vuelve gozosa y excesiva, placentera y voluptuosa: festividad oscura de una autora-fantasma que vuelve literatura la vida, eliminando el factor tiempo de la existencia de los seres y las cosas. Es así que la poética melancólica de Alejandra Pizarnik se mueve en el eterno presente de la poeta, niña y vieja, sabia y mendicante, víctima y victimaria. Ya sea que tomemos en cuenta una imagen de tapa, un verso o una entrada de su diario, en todos los casos las tensiones no resueltas y las paradojas marcan el pulso de una escritura en duelo ininterrumpido.

CAPÍTULO 4. METÁFORAS OBSESIVAS. LA SINTAXIS IMAGINARIA DE LA MELANCOLÍA

Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude

AP

En honor de una pérdida

En el presente capítulo estudiaremos las imágenes que componen el tejido simbólico que sustenta la poética melancólica pizarnikiana. Para ello recurriremos a conceptos provenientes de la retórica, la fenomenología, la hermenéutica literaria y la antropología de la imaginación, disciplinas que sientan las bases del estudio de la Poética del Imaginario. Principalmente apelaremos a la noción de “metáforas obsesivas” de Charles Mauron, la ambivalencia y sintaxis del imaginario según Gaston Bachelard y Gilbert Durand, y los rasgos de la “conciencia imaginante” señalados por Jean-Paul Sartre. A estos aportes teóricos sumaremos las revisiones de estudiosos contemporáneos como Jorge Peña Vidal (1987), Jean-Jacques Wunenburger (2008) y Blanca Solares (2011), así como las inspiradas observaciones de Octavio Paz, poeta y teórico de la poesía, además de amigo querido de Alejandra. Con este bagaje revisaremos las imágenes más recurrentes de la poesía de la autora argentina, así como la sintaxis que estas adquieren en la continuidad del corpus pizarnikiano. Luego de analizar el símbolo del agua, con su doble carácter, vital y corrosivo, finalmente nos detendremos en la obra *Los poseídos entre Lilas*, texto capital en el que asistimos a la orfandad y el desarraigo de la imagen.

1. En el principio eran las imágenes

La tradición llamada órfica, caracterizada por el culto al dios Dionisos y al poeta Orfeo del que toma su nombre, veía en este mito griego la inversión de la doctrina de la aristocracia gentilicia. Esta consideraba que la vida de ultratumba es una mera continuación de la terrena. Los órficos pensaban, a la inversa, que la permanencia del alma en el cuerpo no es sino una caída del alma desde el mundo de ultratumba o espacio de la felicidad. Protestaban así contra la esclavización del hombre por la palabra, ya que el abandono del cuerpo equivalía a la liberalización del espíritu de su instrumento parlante, cuya alma podía finalmente callar.

Anna Poca

Prólogo de *El espacio literario*

La poética pizarnikiana revela de manera insistente lo que Charles Mauron (1964) denominó con acierto “metáforas obsesivas” (142-145). Se trata de imágenes que arremeten a su creador, aun a pesar de él, e inciden de tal manera que irrumpen en el lenguaje cotidiano impregnándolo de misterio y trastornándolo. Las imágenes poéticas procuran la incidencia recurrente, martilleante, de determinadas visiones, que no dejarán al poeta en paz. Este se convierte entonces en “medio” (*medium*) de su escritura, en tanto que la letra se vuelve autónoma y caprichosa.

En el ensayo *Imaginación, símbolo y realidad* (1987), Peña Vidal continúa y profundiza las ideas de Mauron al proponer que la metáfora obsesiva es tan caprichosa como espontáneamente repetitiva. Espontáneo no quiere decir menos riguroso o poco difícil de concebir. En efecto, la imagen es el lenguaje más espontáneo y natural del ser humano, el que a todos alcanza, trátase de niños o adultos, de cultos o legos. La imaginación es una facultad sensitiva, pero sus especies expresas, las imágenes, poseen una gran capacidad de condensación y de desplazamiento que les permite aunarse tanto a las prácticas más espirituales como a los motivos más sensibles, “siempre acompañando al pensar, siempre ampliando la percepción, camino obligado tanto para la abstracción como para lo que se percibe” (Peña Vidal, 1987: 100).

El *imaginario* es el conjunto de imágenes de un autor, que brota de su trabajo consciente y de sus pulsiones inconscientes. Todo imaginario es dinámico y flexible, en la medida en que toda imagen es inconclusa e invoca, a su vez, nuevas imágenes. Tal es el concepto de imaginario, entendido como movilizador, vehículo de imágenes en busca de su realización material. No obstante, como bien precisa Jean-Jacques Wunenburger, este término sigue siendo de difícil limitación y, a menudo, compite con otros como *imaginería* o *imaginal* (2008: 14-15). A los fines prácticos del análisis, entonces,

acordaremos denominar “imaginario” a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (Wunenburger, 2008: 15)

En general, el imaginario poético esquivo el régimen diurno del *logos* y participa de su nocturnidad, en la que los principios fundamentales del pensar no tienen una validez comprobable y sin discusión. “En la poesía la intuición se eleva sobre la comprensión; la imagen, sobre el concepto” (Peña Vidal, 1987: 10). El *símbolo* emerge como función de sentido que da a la imagen un carácter plural y paradójico:

El símbolo es una imagen pletórica de sentido que va más allá de lo directa y primariamente representado. Aunque la expresión sea heterodoxa, encontramos en el símbolo un pensamiento-imaginativo. *Symballein* significa juntar, y lo que se junta es lo uno a lo otro, la imagen al sentido. Siempre el símbolo es una imagen de algo. Pero no una imagen cualquiera, sino la imagen de un sentido. (Vidal, 1987: 42)

La imagen aún no simbolizada carece de contorno, y es el contorno de la imagen, en tanto que límite abierto o umbral de conexión, el que fomenta *la sintaxis entre imágenes*; se crea así un imaginario cohesivo y lleno de sentidos múltiples. La característica del símbolo es exteriorizar un sentido del que es portador, y ello lo hace a través de una imagen capaz de movilizar y pluralizar dicho sentido. En síntesis, diremos que el símbolo que compone un imaginario poético incita la aparición de lo inexpresable, que no puede aparecer sino a través de la negación de lo visible en función

de lo invisible, de la negación de lo palpable en función de lo inmaterial e impalpable, de la privación de lo pensable en función de lo impensable que hace posible el pensar.

El símbolo es manifestación y a la vez encubrimiento, es epifanía al mismo tiempo que ocultación. No revela jamás su esencia o sus pilares constitutivos de manera explícita y diáfana; únicamente lo hace a través de un discurso velado, ambiguo, polisémico. Esta densidad semántica excede el plano de la retórica y la estética para postular un modo de estar en el mundo, un vínculo con lo real que caracteriza lo propiamente humano. Explica Blanca Solares:

El imaginario, esencialmente identificado en su concepción con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales, constituye, de acuerdo a su pensamiento, el sustrato básico de la vida mental que, lejos de agotarse en la producción de conceptos o en la mera praxis instrumental, alude a una dimensión del *anthropos* a partir de la cual el hombre elabora su interpretación del mundo y organiza el conjunto de su cultura. (Solares, 2011: 14)

En un intento por recuperar el valor de la imaginación, que fue desterrada del saber humanístico por algunas corrientes formalistas y estructuralistas hacia mediados del siglo XX, Gilbert Durand (1971) explicaba que la conciencia dispone de dos maneras de concebir y enfrentarse al mundo. Una *directa*, en la cual los objetos y sujetos se presentan ante el entendimiento sin mayores alteraciones (como en la percepción inmediata o la sensación vivida sin intermediarios); y otra *indirecta*, que se manifiesta cuando, por diferentes motivos, las percepciones y sensaciones nos llegan alteradas. Al recordar nuestra primera infancia, por ejemplo, o al imaginar los paisajes de la luna y del sol, las imágenes poseen cargas subjetivas que deforman, transforman y transfiguran las experiencias.

En estos casos de percepción indirecta, el objeto ausente se simboliza e imagina mediante alteraciones de sentido. De ese modo, la imagen simbólica aparece como *transfiguración* de una representación concreta con un sentido abstracto. El símbolo resulta, así, una “representación que hace aparecer un sentido alterado, transformado, difícil de discernir enteramente; en últimas, secreto” (Durand, 1971: 15).

Es importante no olvidar esta dimensión “secreta”, difícil u opaca, misteriosa si se quiere, de la imagen. En su ensayo *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia* (1993), Octavio Paz se refería a esa complejidad semántica propia de la imagen-símbolo poética. Tomaba como ejemplo la figura de Orfeo y el relato de su descenso al Hades, cuyo significado remite a la vez a una presencia y una ausencia, la visión y la imposibilidad de ver, la música y el ruido, el grito y la esperanza. En este sentido, las imágenes poseen un valor psicológico: son productos imaginarios que encarnan modos de ver y de sentir. No son estos sus únicos atributos; Paz advierte que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta aglutina y que unidas componen un poema capaz de cobrar vida autónoma.

Estas encarnaciones verbales han sido clasificadas por la gramática y la lingüística a través de comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de connotaciones de la imagen poética sin quebrantar la unidad sintáctica de los versos o del conjunto de versos que la vivifican, armonizando sus confrontaciones: “Cada imagen -o cada poema hecho de imágenes- contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos” (Paz, 1993: 98).

Siguiendo al poeta mexicano, advertimos que *el sentido de la imagen es la imagen misma*: no se puede decir con otras palabras. Cada palabra ha de ser irremplazable. La imagen se justifica por ella misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que desea decir. Sentido e imagen son aquí uno solo. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes. Al ver a Eurídice, intuimos instantáneamente su sentido: sin necesidad de interrogarla, la encontramos misteriosamente afín. Así también realizamos el descenso al Hades buscando a Orfeo, a su infierno musical, adentrándonos más y más en el mundo vaporoso y fantasmal de las imágenes poéticas, de sus sombras distantes. Nos impresiona la manera en la que el pintor Camille Corot supo capturar tal descenso mítico: se trata de un viaje entre sombras, pleno de atisbos lumínicos. Figuras entre bosques húmedos y jardines llenos de enredaderas mortales silencian tanto a los protagonistas de la obra como a su espectador:



Camille Corot (1796/1875)

Orfeo conduciendo a Eurídice fuera del infierno (1861)

Óleo sobre lienzo

Lo mismo ocurre con el poema. Sus imágenes no necesitan otra definición o demostración, como puede ocurrir con la prosa ensayística, sino que nos enfrentan a una realidad intrínseca e inmediata.

Cuando el poeta dice de los labios de su amada: “pronuncian con desdén sonoro hielo”, no hace un símbolo de la blancura o del orgullo. Nos enfrenta a un hecho sin recurso a la demostración: dientes, palabras, hielos, labios, realidades dispares, se presentan de un solo golpe ante nuestros ojos. Goya no nos describe los horrores de la guerra: nos ofrece, sin más, la imagen de la guerra. Sobran los comentarios, las referencias y las explicaciones. El poeta no quiere decir: dice. Oraciones y frases son medios. La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba

y en ella empieza. El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. (Paz, 1993: 109, 110)

Gran paradoja aquella por medio de la cual la imagen poética es irreductible a la palabra y, no obstante, solo la palabra es capaz de expresarla. La imagen acoge a los contrarios, pero tal acogida es bélica y no puede ser explicada plenamente por las palabras. Así, la imagen es una presencia desesperada contra el silencio, *con* el silencio, que nos invade cada vez que intentamos expresar un más allá (o más acá) del lenguaje. Entonces la imagen poética es solo tensión: lejanía del ser y ser de la lejanía. Distancia de la palabra y palabra distante, vuelta sobre sí, mostrando el lado oscuro del habla: el silenciamiento inexplicable. “Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real: significación y no-significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma” (Paz, 1993: 111).

Al hablar de las etapas de escritura de Pizarnik, señalamos que la dicción poética de la autora –cuya expresión más acabada se vio en los poemarios *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*–, hecha de versos breves, secantes, concisos, que respondían a un claro y minucioso cuidado del estilo, fue liberándose hacia una escritura saturada de imágenes y tonos distintos. Esta tendencia, como bien explicó Carolina Depetris (2014), derivó en el pacto lírico propio de la poesía moderna, que incluye, entre las palabras hechas cosas,

La idea de que el lenguaje dice al poeta; la certidumbre de que el poeta es inocente porque para él “las palabras son las cosas”; el tema del deseo unido a su necesaria no-realización para mantenerse como deseo y poder así ser realizado en el poema; la importancia de las imágenes poéticas; la asimilación del Absoluto a un instante primario al que hay que volver; la asociación de esa proeza a una necesaria rutina de des-aprendizaje que reste espesor semántico a las palabras. (Depetris, 2014: 61)

Cuando Durand afirma que “la imaginación simbólica se presenta como vigilia del espíritu más allá de la letra, so pena de morir” (39), y que “la función simbólica opone la vida a la muerte biológica” (136), nos remite inmediatamente a la poesía de

Pizarnik, donde se escenifica muchas veces la lucha cuerpo a cuerpo con el lenguaje y las imágenes poéticas. Observemos lo que ocurre en el poema en prosa “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, perteneciente a *Extracción de la piedra de locura*, donde la imagen se vuelve carne, cuerpo verdugo, polvo que pesa y asfixia con una estética de lo sublime y lo adverso:

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es esa su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla el río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño. (Pizarnik, 2010b: 254, 255)

De acuerdo con Blanchot (1992: 21-27), la literatura a través de la *poiesis* convierte las palabras en herramientas plásticas; crea una relación de alquimia entre la palabra y las cosas, donde se construye un espacio interno y uno externo: un adentro que es el acto de creación poética y un afuera donde están dispuestas y gestándose las palabras por venir. Justo en el afuera es donde se constituye el universo poético, que no es nada más ni nada menos que los seres creados por la palabra. Blanchot explica entonces, que es en ese afuera donde la obra literaria se convierte en un espacio en el que se rompen los límites para la creación, y en el que es posible, a su vez, crear infinitud de espacios gracias a la extraña materialidad de las palabras.

Estamos así frente a una nueva co-relación alquímica entre las palabras y las cosas, o mejor, entre la presencia exterior de una cosa y su insinuación, a modo de sombra. Esto es lo que ocurre de manera frecuente en la poética pizarnikiana. Detengámonos en la siguiente estrofa del poema titulado “Noche”, donde las palabras que crean el espacio se encuentran ausentes dentro de la propia creación, cuando es la misma palabra quien la construye:

Tal vez esta noche no es noche,
Debe ser un sol horrendo, o
Lo otro, o cualquier cosa...
¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
Falta candor, falta poesía
Cuando la sangre llora y llora!

(Pizarnik, 2010b: 57)

La palabra silente, lejana, que evoca en su propia ausencia, lo es todo; la palabra que niega su existencia es la misma que nos entrega la existencia de las cosas. Es, al decir de Blanchot, “lenguaje de lo irreal, ficticio y que nos entrega la ficción; viene del silencio y regresa al silencio” (1992: 33). Así, el verso “tal vez esta noche no es noche” pone en duda la certeza de la noche, nos hace tambalear en un universo donde la noche es otra cosa, “o cualquier cosa”, y luego continúa “faltan palabras”, como si se tratara del extrañamiento de la palabra frente a la palabra. La pregunta entonces es: si faltan palabras, si no hay palabras, ¿cómo existe el poema?

La palabra esencial o la palabra bruta, de la que nos habla Blanchot (1992: 34-35), refiriéndose a Mallarmé, tiene la cualidad de ser en sí misma, es decir, no posee una utilidad meramente comunicativa; por ende, se destaca de entre las palabras ordinarias, sin desencajar del poema, y sin imponer nada al poema, ni al lector. La palabra esencial activa el lenguaje que parecía muerto, crea atmósferas y paisajes y sugiere ambientes, pero no nombra con exactitud las cosas, no las comunica estrictamente. En este sentido, dentro del anterior fragmento, la expresión “Faltan palabras”, crea un universo cuya relación con el resto del poema construye un espacio donde existe efectivamente la ausencia de la palabra, aun cuando las palabras no son omitidas. La obra literaria adquiere así una característica espacial y profundamente melancólica para el escritor, ya que como objeto parcial nunca es en sí misma lo que alcanza el poeta, y jamás designa a completud el espacio interno que se exterioriza, sino que encubre el vacío.

Entonces, la palabra poética en el caso de Pizarnik se hace batalla en contra de cualquier tipo de lenguaje, ya sea un lenguaje común, ontológico o metafísico. Se trata de un tipo de palabra que no alude a la realidad exterior con el fin de comunicar, sino más bien, lenguaje en esencia pura, distante del significado; lenguaje no habitual con el que la hablante poética retorna a la sustancia pura de su voz, a su origen:

Origen

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme,
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.
Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron.

Sólo una melodía vieja,
algo con niños de oro, con alas de piel verde,
caliente, sabio como el mar,
que tiritaba desde mi sangre,
que renueva mi cansancio de otras edades.

Sólo la decisión de ser dios hasta el llanto.

(Pizarnik, 2010b: 88)

El origen es “ese punto extremo al que la obra tiende” (Blanchot, 1992: 60); la poeta lo sabe, de allí que encuentre un precipicio sin fondo en las palabras incapaces de definirlo. Cada palabra se convierte en una pregunta sin respuesta; busca en las palabras el amparo, el abrazo, el reconocimiento, la propia existencia, pero solo encuentra el abandono de las mismas. Ya no existen verdades, y sin embargo encuentra algo más profundo en el infinito vacío de las palabras: la hablante poética halla una naturaleza descomunal y una melodía; parece que encuentra la pulpa de las palabras como si hubiese descubierto el misterio del universo, y es allí cuando se auto proclama “dios hasta el llanto”.

Sin embargo, la obra poética, de acuerdo al crítico francés, es una creación que no se encuentra ni acabada ni inconclusa. Esta característica es lo que nos permite volver sobre ella múltiples veces desde infinitas miradas, prescindiendo del diálogo directo con el escritor, que es abandonado por -y en- la obra. Pizarnik se deja abandonar dentro de la obra, para finalmente renunciar a ella. “La soledad de la obra” (Blanchot, 1992: 17, 19) se convierte en el espacio literario, en el cuerpo ermitaño del poema que ya se ha distanciado de su creadora, para reconstruir desde la palabra y el vacío que enmascara, la función melancólica del lenguaje mismo.

Ahora bien, nos interesa aquí la función del espacio como lugar en el que se produce la transmutación del lenguaje. No obstante, para llegar allí debemos adentrarnos en los espacios- imágenes creados al interior del poema, ya que en dicha profundidad que se esconde en los espacios, también se desarrolla el lenguaje melancólico. La relación de alteridad, adentro- afuera, pequeñez e inmensidad, que se desprende del acto originario de creación literaria, se extiende hacia muchos niveles en el entramado de las palabras. Dentro de la poética pizarnikiana la casa y el jardín, el bosque y el palacio, comprenden también una lógica de localización metafórica. En Pizarnik se fijan lugares melancólicos: emplazamientos recurrentes que fácilmente se hacen ruina, que aparecen deshabitados y oscuros como si esculpieran el vacío. En el poema “Desmemoria” el título ya indica un acto de destrucción del tiempo, el olvido es tal vez lo único que nos queda. La voz poética es la misma protagonista de los versos; se trata de una voz

múltiple que celebra un ritual dentro del “jardín petrificado” ¿Acaso el jardín es el poema?

Desmemoria

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

recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido.

(Pizarnik, 2010b: 197)

La desmemoria se esgrime como el desierto de los recuerdos, y en un segundo poema, como el palacio del lenguaje deshabitado de palabras. Espacio nocturno, mundano y a su vez espiritual, donde lo erótico y lo tanático rondan entre bocas, piernas, usos y desusos en los que la voz se precipita y claudica. Un fragmento:

En esta noche, en este mundo

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más.

(Pizarnik, 2010b: 399)

El ejercicio de la lectura y la escritura es un acto investido de egoísmo, pero no (o no solo) por parte de quien la ejerce, tampoco propiamente por parte de quien la recibe, sino sobre todo por parte de la obra misma: ella abandona al escritor y al lector cuando se materializa en el cuerpo que le dan las palabras, existe por sí misma. La obra en forma de poema no deja de pertenecer en esencia al mundo de las sombras, su tiempo es el tiempo de la ausencia, y su espacio “el vértigo del vacío”. Se crea una lucha secreta entre el autor y la obra, y sin embargo, la obra, inocente, abandona a su autor. Entonces ocurre la pérdida: la del objeto poema, creación, y la pérdida *in situ*. Ya no hay adentro, no existe la morada, solo la “intimidad con el afuera”, un exterior donde todo es “vértigo y vacío”, y donde “reina la fascinación” (Blanchot, 1992: 23-25).

Las palabras se asientan, pesan, se materializan, entre conversiones que les otorgan tonalidades. La hablante poética se adormece letal y armónicamente al compás de la música de su propia poética, como si se tratara de un arpa órfica que toca desde un Hades humeante y fugitivo. Las palabras se hacen río, y son el Aquerón para un alma silenciosa y adolorida. El Aqueronte, también llamado río del dolor, es ahora un verso, una composición pizarnikiana para su propia destrucción, allá donde las palabras y las cosas invierten su sentido en un misterioso flujo de imágenes.

2. No-saber y misterio de la imagen poética

En Pizarnik las imágenes poéticas se articulan alrededor de una tensión entre afirmaciones y negaciones, entre rechazos y distanciamientos. Esta paridad entre el imaginario y la gramática, acaso entre el sentido profundo y la estructura formal del poema, se advierte en “Días contra el ensueño” (1955). Hallamos en esta composición una serie de imágenes enfrentadas, de modo tal que las frases negativas hacen alusión, de manera implícita, a una afirmación más profunda que se oculta entre los versos. Un

llamamiento subyace en el rechazo aparente, así como una presencia vital en la explícita negatividad de las presencias.

No querer blancos rodando
En planta movable.
No querer voces robando
semillosas arqueada aéreas.
No querer vivir mil oxígenos
nimias cruzadas al cielo.
No querer trasladar mi curva
sin encerar la hoja actual.
No querer vencer al imán
Al final la alpargata se deshilacha.
No querer tocar abstractos
Llegar a mi último pelo marrón.
No querer vencer colas blandas
los árboles sitúan las hojas.
No querer traer sin caos
Portátiles vocablos.

(Pizarnik, 2010b: 11)

En los versos citados cobra fuerza lo que indica Solares (2011) con respecto al poder acumulativo de los símbolos poéticos. En el dinamismo del imaginario, señala esta autora, cada símbolo afirma y convoca otra imagen simbólica suplementaria. No es que una imagen sea más relevante que el resto, sino que su movimiento, creador de un imaginario particular, comunica los símbolos relativos a este para esclarecer su expresión mediante una “repetición instauradora” (Solares, 2011: 18).

La imagen simbólica es la transfiguración de un contenido latente en una expresión de ambivalencia. Su ser es cambiante, se extiende más allá y más acá del

lenguaje ordinario. Es silencio y música, tono y disonancia, dicción y predicción. Su contenido manifiesto se escabulle del imperio discursivo de las máximas y las consignas. Su valor es el de la intensidad psíquica, que conduce a un nuevo modo de ver, de pensar, de sentir, que amplía la racionalidad consciente.

Para intuir el sentido de una imagen poética no sirve ni basta hacer el registro empírico de sus fuentes, encontrar sus influencias, esclarecer su significado, ordenar sus atributos, registrar sus mecanismos de composición. Es necesario, mejor, intentar palpar su propio misterio: cómo y de qué manera refleja el devenir de la vida, de una vida.

Ante tal devenir misterioso, el lenguaje de la imagen poética se distancia necesariamente del lenguaje conocido, del habla corriente, del saber cotidiano impregnado de comunicación masiva. Produce una parábola hacia la tierra más lejana, hacia el pasado más distante que es a la vez el acontecer que aún no se ve. Entonces cobra sentido el valor que Durand da al ejercicio poético: “frenar y desarticular el avasallamiento mediático que banaliza y tergiversa, por saturación, el contenido de la imagen simbólica, considerada sagrada por las culturas antiguas” (Durand citado por Solares, 2011: 22).

Gastón Bachelard escribió incontables páginas acerca de la potencia de la imagen. Al liberarse del yugo masivo e industrial, esta adquiere la capacidad de otorgar vida a las palabras. Da sentido al sinsentido y se diferencia de la comunicación establecida. Así, un verso puede tener gran influencia en el proceso de vivificación de una lengua, porque despierta y hace resucitar imágenes borradas, evanescentes o simplemente apagadas. Al mismo tiempo acentúa y hace renacer lo inadvertido de la palabra: “¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad? ¡Qué hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras!” (Bachelard, 2000: 15). La construcción de imágenes poéticas resulta, de ese modo, un acto fundamentalmente rebelde.

También en la poesía de Pizarnik, la rebeldía que engendra la imagen poética llega a romper con los saberes convencionalmente constituidos, aquellos a los que acude toda justificación vital o moral:

Son mis voces cantando
Para que no canten ellos,
Los amordazados grismente en el alba,
Los vestidos de pájaro desolado en la lluvia...

(Pizarnik, 2010b: 181)

En la cita anterior la hablante poética se planta frente a un poder externo (ejercido por “ellos”) y lo desafía abiertamente. Su transgresión se prolonga al plano lingüístico cuando inventa el neologismo “grismente”. Las imágenes auditivas y visuales evocan un trasfondo de tensión emocional, que resulta más poderoso que cualquier argumento que simplemente buscara convencer, discutir, tener la razón. El triunfo de la imagen es la disgregación del significado en una cadena de sentidos ambivalentes e inestables:

... me cierro, me defiendo,
Cuando las cosas,
Como hordas de huecos
Vienen a mi terror

(Pizarnik, 2010b: 322)

Se crea de ese modo un estado interior de movimiento, que parece llegar a la mente (al poema) desde el exterior. Imagen y desaparición se aúnan. Solo resta la soledad de las imágenes. Estas no buscan defender una idea, lo que equivaldría a un uso de la retórica puesto al servicio del instrumentalismo hegemónico. La imagen poética se distancia de ese teatro humano, demasiado humano, en función de un no-saber más profundo. Señala Bachelard:

El no-saber (de la imagen poética) no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad [...]. En poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes.

Pero la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad. La sensibilidad juega con la sensorialidad, de donde el mundo físico toca las entrañas inmatrimales nuestras. (Bachelard, 2000: 19, 20)

Espacio inviolable de libertad, la imagen adquiere el carácter de resguardo contra el paso del tiempo; combate la tiranía de Saturno para convertirse en su cómplice, pues es ahora la imagen poética la que también devora a sus hijos, a los seres de cada actualidad, que son comidos por una presencia que desborda las actualidades, en función de una duración mayor, misteriosa e inquietante.

Las imágenes, así, amenazan al mismo tiempo que protegen, resguardan al mismo tiempo que desalojan del habla. ¿A quién? Al ser parlante, sin duda, a aquél que, de enfatizar en el carácter impositivo de su discurso, se verá rechazado, anulado, prescrito por la poesía. En cambio, para quien encuentre en la imagen poética un habitar múltiple e inagotable, vislumbrará al interior de su propio imaginario recónditos lugares en los cuales protegerse de la hostilidad discursiva:

Hemos vuelto a imágenes que exigen -para que las vivamos- que, como en los nidos y en las conchas, nos hagamos muy pequeños. En efecto, ¿no encontramos en nuestras mismas casas reductos y rincones donde nos gusta agazaparnos? (Bachelard, 2000: 23, 24)

Una hipótesis que resulta especialmente productiva para abordar la obra de Alejandra Pizarnik es aquella que señala que toda imagen poéticamente habitada se parece a un castillo del pasado, lleno de laberintos, recovecos, pasajes secretos y salidas recónditas. La imaginación avanza como la doncella del castillo jugando: en su carácter rebeldemente infantil, construye almenas con sombras impalpables, desde las cuales observa con curiosidad el extraño mundo de los otros. La pequeña doncella cae siempre en la ambivalencia de “confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas” (Bachelard, 2000: 28).

Las imágenes poéticas son las piedras móviles y plásticas de una fortaleza que da a sus habitantes bastiones de aseguramiento, aun cuando esta seguridad necesite ser

reconstruida a cada instante. Solo hay instantes. Los habitantes de los rincones, a saber, los versos, la composición de palabras danzantes al interior del castillo poético, luchan por dar vida a la imagen, por pluralizar todos los umbrales de cada escondite. Para el imaginario de los escondrijos, de los ángulos ocultos, de los agujeros insondables, nada está vacío. La poética de la melancolía pizarnikiana se desarrolla en ese territorio al mismo tiempo abierto y circunscrito, poblado y desierto: “la función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados” (Bachelard, 2000: 130).

3. La conciencia imaginante

Para Sartre la imagen, en poesía y literatura, es un tipo de compromiso: una manera determinada que tiene el objeto sensible de asaltar a la conciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse a un objeto sensible y móvil (Sartre, 1964).

La imagen encierra, para el filósofo del existencialismo, un acto de desplazamiento o de efecto transicional. Este acto puede tomar cuatro formas en las que, con matices, veremos reflejado el imaginario poético pizarnikiano. Estas son: I) la inexistencia, la ausencia o la existencia de lo que se imagina como siempre dándose en otro lugar; II) la neutralización; III) la negación de la existencia actual y presente del objeto; IV) la espontaneidad. Estos actos posicionales, dirá Sartre, no se superponen sobre la imagen una vez que está constituida, sino que son su acto móvil e inasible de constitución (Sartre, 1964: 23-24). Revisemos estas conjunciones y consideremos si ellas se aplican, efectivamente, a la sintaxis de las imágenes poéticas en la obra de Pizarnik.

I. *La existencia de lo que se imagina como siempre dándose en otro lugar*

La hablante lírica de Alejandra Pizarnik imagina su alma como un ser escindido de ella misma, que aparece para confundir con su presencia y ausencia. Así lo vemos en una estrofa del poema escrito en el Hospital Pirovano, titulado “Sala de psicopatología”:

-Yo no puedo más,
Alma mía, pequeña inexistente,
decidíte;
te las picás o te quedás,
pero no me toques así,
con pavora, con confusión,
o te vas o te las picás,
yo, por mi parte no puedo más.

(Pizarnik, 2010b: 417)

Aparece aquí la imagen de la fuga, de la huida a otra parte. La imagen se revela y se vuelve a velar como un desplazamiento, como un espectro, como una movilización fantasmal. Esta movilización perturba el lenguaje del yo, lo confunde y lo abate, hasta su desplome. El derrumbamiento del yo implica, paradójicamente, el dinamismo constituyente de la imagen poética, su goce, su vitalidad.

En este postulado de Sartre se acogen también los poemas que exploran otra imagen recurrente en la poesía de Pizarnik, la de “la otra orilla” o “el otro lado”. Así, el amor colmado, la plena alegría, la esperanza que se concreta, el optimismo, la cordura, la normalidad, de ser posibles, solamente lo son *en otra parte*, región siempre inasible e inapresable. La juventud se hace cada vez más remota e inalcanzable, para perderse en

una deriva que progresa de manera melancólica. Lo mismo ocurre con la noche, cargada de orillas móviles y de hendiduras. El breve poema “El olvido” refleja este sentir de distancia objetual, allí donde lo que se es no deja de estar en otro lugar, remoto y resplandeciente:

[...] en la otra orilla de la noche
el amor es posible
-llévame –
llévame entre las dulces sustancias
que mueren cada día en tu memoria.

(Pizarnik, 2010b: 166)

La poesía habla aquí a un reflejo, una imagen especular que se produce en otro nivel de la realidad, que la poeta ya no alcanzará jamás. Restará en un limbo entre orillas que apenas se vislumbran. El jardín de lilas anhelado no cesa de alejarse, como la visión de un navío que se pierde lentamente en altamar.

No hay para Alejandra Pizarnik, en tanto sujeto imaginario, un lugar donde afincarse. La soledad es extrema, pues quienes la oyen lo hacen solo desde la otra orilla. En un poema de tres versos la poética pizarnikiana manifiesta tal condición de desorientación esencial; “Rescate” es una composición dedicada a Octavio Paz donde se manifiesta esta condición fantasmal e imposible:

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma
pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no
éste sino aquél.

(Pizarnik, 2010b: 229)

II. *La neutralización*

La neutralidad ante la acción es un gesto de espasmo e indiferencia, de quietud a causa del cansancio o el desdén, de frialdad y de espera. Espera de la muerte, que neutraliza las sensaciones a medida que equilibra las desproporciones entre el cuerpo que habita determinada cotidianidad, y el alma que imagina indeterminados universos. Neutralidad, en Alejandra Pizarnik, es imposibilidad para la acción, imposibilidad de toma de partido o participación en las acciones humanas, y así refleja su espasmo, su indiferencia, su cansancio.

Cansada del estruendo mágico de las vocales
Cansada de inquirir con los ojos elevados
Cansada de la espera del yo de paso
Cansada de aquel amor que no sucedió
Cansada de mis pies que sólo saben caminar
Cansada de la insidiosa fuga de preguntas
Cansada de dormir y de no poder mirarme
Cansada de abrir la boca y beber el viento
Cansada de sostener las mismas vísceras
Cansada del mar indiferente a mis angustias
¡Cansada de Dios! ¡Cansada de Dios!
Cansada por fin de las muertes de turno
a la espera de la hermana mayor
la otra la gran muerte
dulce morada para tanto cansancio.

(Pizarnik, 2010b: 63)

Aquí el imaginario de Pizarnik introduce una variante a la reflexión de Sartre. Si para el filósofo la neutralización consiste en un ejercicio de la conciencia con miras a darle una intencionalidad, acto que logra a partir de la neutralización de un objeto, convirtiéndolo en imagen, en Pizarnik es la conciencia la que se neutraliza, se paraliza, para dar cabida a los rumbos inconscientes de la creación de imágenes desmesuradas. Sartre, heredero de la fenomenología y de Husserl, concede a la imagen -en este punto- propiedades que en Pizarnik, heredera del surrealismo, pero sobre todo de Artaud, no pueden congeniar.

En efecto, Peña Vidal aclara con respecto a este punto que Sartre pone entre paréntesis el contenido imaginativo, creyendo dejar en evidencia la nada que lo imaginario encierra. En cambio, Pizarnik -al modo de Bachelard- nos invita a abandonarnos en el mundo imaginario, dejando de lado tanto las preocupaciones científicas como las intervenciones ceñidas únicamente a lo sociopolítico. Tal desprendimiento de la realidad de los fenómenos tangibles le permite a la poética de Pizarnik entregarse enteramente a las imágenes irrestrictas, reconquistando la fuerza de lo imaginario en su honda interioridad y exclusividad, ya que “no se lee poesía pensando en otra cosa ajena a ella misma” (Peña Vidal, 1987: 70-71).¹³

III. *La negación de la existencia actual y presente del objeto*

En este punto existe un importante paralelismo entre la creación de imágenes poéticas en el universo pizarnikiano y la concepción de lo imaginario en Sartre. Se trata del hallazgo de un vacío allá donde se esperaba encontrar una esencia, una sustancia, una naturaleza palpable y predecible. La fuerza de lo imaginario se obtiene de una orfandad de sentido, de una ausencia de paradigmas trascendentes, de la inexistencia de

¹³ Esta aseveración no implica que adhiramos a una concepción autorreferencial del poema entendido como un (mero) dispositivo estético, desgajado de la vida y lo social. Muy por el contrario, entendemos con Puppo que el *imaginario poético* no debe ser comprendido (solo) como un repertorio de imágenes sino, antes bien, “como el dinamismo o la energía que integra en una danza única todos los elementos del poema: desde la grafía, las comas y los espacios en blanco hasta las acrobacias gramaticales o retóricas, la puesta en crisis de los discursos hegemónicos y una particular toma de posición histórica” (Puppo, 2013: 64).

a priori en la escena de la creación estética. Esto, para la poeta, es motivo de celebración más que de pesadumbre.

La bastardía en el arte y en la creación de imágenes, en su constitución, en su existencia contestataria y rebelde, transmite la embriaguez poética y literaria, creando la dicción febril y alucinante de versos sin domesticar. Es lo que Pizarnik resalta, singularmente, en el poema titulado “Fiesta”:

He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa.
Dibujé el itinerario
hacia mi lugar al viento.
Los que llegan no me encuentran.
Los que espero no existen.

Y he bebido licores furiosos
para transmutar los rostros
en un ángel, en vasos vacíos.

(Pizarnik, 2010b: 191)

Una constante de la poesía de Pizarnik es la estructura verbal que estipula el comienzo afirmativo de la oración, que crea una expectativa positiva en los/as lectores/as, seguido luego de una negación o desmaterialización (a través de los verbos o los adjetivos), que defrauda esa misma expectativa. Así, la hablante afirma “Dibujé el itinerario / hacia mi lugar”, para agregar después: “al viento”. De ese modo, lo que parecía un sintagma literal, concreto, claramente inteligible, se vuelve una expresión figurada, una auténtica imagen poética que imposibilita la interpretación literal del

enunciado. Del mismo modo, el sujeto del poema anuncia que “Los que espero no existen”, jugando con la contradicción y la negación como artilugios.

IV. *La espontaneidad*

En términos de Sartre, la conciencia imaginante no propone nada, no informa acerca de nada, no es conocimiento, es todavía luz vaga que la conciencia desprende de sí lentamente (1964: 25). Se trata de una cualidad indefinible que se une y aleja de cada conciencia de manera espontánea, en tanto que no predetermina las consecuencias de su presencia, sino que se limita a conservar, a elaborar sin pensar en un después: a conservar el objeto en imagen presente. Aquí los versos de Pizarnik y las ideas sartreanas coinciden en la noción de que la conciencia aparece como creadora oscilante entre otros flujos de creación: “gracias a esta cualidad vaga y fugitiva, la conciencia de imagen no se da como un trozo de madera flotando en el mar, sino como una ola entre las olas” (Sartre, 1964: 25, 26).

En un dinamismo continuo la espontaneidad creadora enlaza imágenes. Podríamos citar cientos de composiciones de Alejandra que reproducen ese flujo despreocupado y aparentemente casual, derivado de la escritura automática surrealista. Sin embargo, no debemos olvidar que un trabajo riguroso y paciente, sostenido a lo largo de pilas de cuadernos manuscritos atravesados de tachaduras y reescrituras, da cuenta del proceso creador de la poeta. La espontaneidad de las imágenes no significa, entonces, que la escritura sea espontánea, una mera catarsis o expresión de los sentimientos al modo adolescente. La espontaneidad tiene que ver, en cambio, con el modo de aparición y de concatenación de las imágenes, que responden a su propia lógica peculiar y evanescente. Por este motivo, Bachelard asociaba lo poético al estado de ensoñación (*rêverie*), a medio camino entre la vigilia y los sueños.

El arribo de las imágenes como olas se advierte en una composición cuyo primer verso, de entrada, invoca el concepto melancólico del objeto-imagen:

Balada de la piedra que llora

La muerte se muere de risa pero la vida

se muere de llanto pero la muerte pero la vida

pero nada nada nada.

(Pizarnik, 2010b: 62)

Aquí el ritmo, articulación sonora del poema, pauta el orden y la distribución de las palabras en los versos. Repeticiones, paralelismos y el anacoluto final potencian el contenido de esa primera imagen, “Balada de la piedra que llora”. El resto del poema será negación de la balada, o acaso ilustración de su llanto quebrado e insistente.

Podríamos decir que, como Sartre, Alejandra Pizarnik distingue dos personalidades separadas: el yo imaginario con sus tendencias y sus deseos, y el yo real que habita en sus particulares circunstancias de tiempo y espacio. Al decir de Sartre, “en todo momento, en el contacto con la realidad, nuestro yo imaginario estalla y desaparece, cediendo su lugar al yo real. Porque lo real y lo imaginario, por esencia, no pueden coexistir. Se trata de dos tipos de objetos, de sentimientos y de conductas totalmente irreductibles” (Sartre, 1964: 183-184). La diferencia entre ambos autores radica en que Sartre opta claramente por el yo real, mientras que este es despreciable para Pizarnik, cuya persona poética ha encontrado asilo en el mundo inagotable, dulce y doloroso –melancólico, diríamos más bien- del imaginario.¹⁴

4. La obsesión por la Infancia

Josefa Fuentes (2006) advierte en los usos de las imágenes pizarnikianas la herencia del romanticismo y el simbolismo. Según Balakian (1969), el movimiento

¹⁴ En el Capítulo 6 de la Tesis indagaremos, con más detalle, en la cuestión del sujeto pizarnikiano.

simbolista utilizaba las palabras como si estas consistieran en objetos móviles capaces de evocar múltiples sensaciones. En Pizarnik, también, las palabras son objetos. Se trata de una nueva objetividad, flotante, errátil, vincular e imaginaria.

Para Alejandra Pizarnik siempre es cuestión de palabras en conflicto; cuando habla de su oficio se refiere de modo exclusivo a palabras, aquellas que se repiten con insistencia y que, sin embargo, no limitan su poesía: muñecas, jardín, reina, viento, bosque, viajera, espejo, niña... La síntesis que unifica poesía y figuración es la imagen como resultado de la operación creativa, una imagen que apunta, en este caso, a la “disimilitud” que aproxima realidades lo más lejanas posible la una de la otra, de donde parece surgir su belleza. (Fuentes, 2006: 15-17)

El imaginario poético de Pizarnik se alimenta de la tradición romántica y simbólica, pero su abordaje de las imágenes se asimila más a la práctica surrealista. Tras las huellas de Breton y su círculo, la autora argentina trabaja por elaborar un lenguaje en el que se confunda “el problema de la imagen con el problema crucial del ser” (Breton, 1987: 104). La diferencia es que este ser, para Alejandra Pizarnik, es el ser del poema, no el de un yo militante de vanguardias.

La escritura surrealista implica un trabajo de construcción que se basa, sobre todo, en el predominio de lo imaginario. Se trata de una poesía visual por naturaleza. Como acotó Duplessis (1972), la práctica literaria surrealista se fundamenta en el uso asimétrico y frenético de la imagen onírica, o más bien en la provocación sin control de la imagen por sí misma y por lo que ella integra en el dominio de la representación, de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis, puesto que cada imagen obliga en cada ocasión a revisar todo su universo. Lo último es también cierto para la poeta argentina, mas no la *poiesis* desordenada e instantánea; pues en ella, la pasión impetuosa va ligada al riguroso ordenamiento, a la minuciosa elaboración, a la sistematización severamente calculada de la composición silábica. Explica nuevamente Fuentes:

Acentuado el carácter involuntario de toda creación, la inspiración y lo inconsciente se vuelven sinónimos. Y puesto que en el surrealismo la inspiración se manifiesta en

imágenes, Alejandra Pizarnik, fascinada por esta nueva forma de ser, aprende a construir sus imágenes poéticas alentada por su inspiración; mientras que es su voluntad quien cincela, recompone y construye, para lograr la exacta e inalcanzable expresión de su subjetividad. (Fuentes, 2006: 11)

De ese modo, la poeta se somete a la revelación poética, al modo en que es entendida desde la experiencia -más radical que surrealista- de Antonin Artaud. Se exige una inmersión al interior, un viaje únicamente de ida, sin retorno, ya que, aun cuando las imágenes se construyan gracias también a préstamos externos, es en los subsuelos de la actividad psíquica que estas inician sus engranajes subterráneos. Testimonio cruel de tal actividad son las páginas en las que la poeta, presa del delirio, dibuja y escribe simultáneamente. El yo poético es desbordado; el poema pasa a ser una ininterrumpida cantidad de imágenes fluentes, que parecen salir del hiato que hay entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y la lucidez, “casi como si el poema se volviera contra quien lo escribe” (Fuentes, 2006: 11).

En un segundo estudio, Josefa Fuentes (2007) destaca algunas imágenes que poseen gran resonancia en la obra de Pizarnik: la Infancia, el Jardín, el Bosque, el Viaje, la Noche, el Espejo y el Viento (13). A estas *imágenes nucleares* podríamos agregar, por nuestra parte, *imágenes secundarias o subsidiarias* –al decir de Durand- tales como la Jaula, los Pájaros, la Caída, el Canto, el Silencio, los Golpes, la Letra, el simbolismo de los colores...

La Infancia es imagen, tema y discurso en la poesía pizarnikiana. Poemas como “La danza inmóvil”, “Artes invisibles”, “Origen”, “En la jaula del tiempo”, “Infancia”, “Antes”, “Desfundación”, “Nombres y figuras”, “Endechas”, “La celeste silenciosa al borde del pantano”, “Los pequeños cantos”, “En esta noche, en este mundo”, “Recuerdos de la pequeña casa del canto” y “La mesa verde” (Pizarnik, 2010: 75, 80, 88, 138, 176, 177, 221, 272, 288, 347, 379, 398, 435), ahondan en la presencia de la hablante-niña que se expresa en epítetos (cantora, enamorada), atributos (muñecas, máscaras, disfraces) y rituales (juegos, danzas), incorporando a su dicción diminutivos, repeticiones, palabras mágicas. Asociada a la inocencia y la lucidez, en cada poema la

infancia puede relacionarse con el escenario de la noche, la paradoja, la vuelta al pasado, el exilio en el silencio, los recuerdos o la imaginación duplicada.

Examinemos cómo se manifiesta el mundo infantil en el poema “Noche compartida en el recuerdo de una huida”, de *Extracción de la piedra de locura*:

Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones. Imitas gestos viejos heredados. Las damas de antaño cantaban entre muros leprosos, escuchaban las trompetas de la muerte, miraban desfilar – ellas, las imaginadas – un cortejo imaginario de muñecas con corazones de espejo y en cada corazón mis ojos de pájara de papel dorado embestida por el viento. La imaginada pajarita cree cantar; en verdad sólo murmura como un sauce inclinado sobre el río. (Pizarnik, 2010b: 257-258)

Advertimos que aquí el imaginario de la niñez se entreteje con elementos siniestros y fúnebres, ejemplificando esa ambivalencia de los símbolos señalada por Durand. Cada imagen remite a su vez a otra nueva que la fortalece o la contradice. La figura de la niña, identificada con la Alicia de *A través del espejo* (“*I only wanted to see what the garden was like*”), vuelve en el poema “Solamente las noches”:

sólo vine a ver el jardín.
tengo frío en las manos.
frío en el pecho.
frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.
no es éste el jardín que vine a buscar
a fin de entrar, de entrar, no de salir.

por favor, no creas que me lamento.
si comprendieras la voluptuosidad de comprobar.

me amaron, a lo menos eso dijeron.
muchos me amaron porque no soy parecida más que a mí
y por otros imponderables más bellos que la sonrisa de la Virgen de las Rocas.

yo, ahora, creo amar y me siento acabada, epilogada.
¿cómo aprender los gestos primarios
de las pasiones elementales?

No me consuela.

(Pizarnik, 2010b: 432)

En la imagen poética mora lo elemental, lo inocente, lo carente de remordimientos; pero en el dinamismo del imaginario todo se hace ambivalencia, dubitación, inseguridad, sensación de culpa y acabamiento. Así, en la poética pizarnikiana las imágenes del Jardín, el Bosque y el Viaje se ligan de manera concatenada para expresar tanto el refugio como la soledad, la confusión como el resguardo, la perdición como la salida de sí. El Jardín contiene el Bosque y la Jaula, es decir, la sensación de apresamiento, de trampa, pero también, paradójicamente, de libertad. Así se aprecia ejemplarmente en el siguiente fragmento del poema “Piedra fundamental”:

No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.

Cuando el barco alternó su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?). El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra. Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz. ¿En dónde estoy? Estoy en un jardín.

Hay un jardín.

(Pizarnik, 2010b: 266)

Observamos que detrás de cada imagen se esconde una pluralidad de sentidos, de cada dominio un carácter indómito, de cada presencia invisible una voz visible y aguada,

todo dándose en un jardín en el que la muerte contiene a su vez una extraña clase de vitalidad báquica: vitalismo en la muerte, que es la festividad del verso imaginario a costa del ser real, quien yace en el día para celebrar la noche del pensamiento. Los placeres y las noches componen el aura ideal para el motor de imágenes poéticas en el universo pizarnikiano, el cual, pues, no traduce solamente dolor, desarraigo, nostalgia o tristeza, sino una extraña vitalidad, un gozo ebrio que, a la manera de Rimbaud, tripula un barco entre paisajes marinos y delirantes.

5. El agua como materia de la desesperación

La recurrencia del motivo del doble en la obra de Pizarnik nos habla de un yo especular que encuentra en la metáfora del agua su obsesión más incidente. Es así como la imagen de Ofelia ahogada nos introduce en el ámbito acuoso y reflexivo de la melancolía:

Pido el silencio.

Mi historia es larga y triste como la cabellera de Ofelia.

(Pizarnik, 2010b: 401)

Ofelia entra y sale de la locura a medida que su castillo se ensombrece y se destruye en su mente. Como el personaje de Shakespeare, la hablante de Pizarnik se convierte, a través de la escritura, en imagen de una caída, del dormir por siempre bajo el agua, del permanecer eternamente en un más allá erótico y poético.

Bachelard (1978) apunta, con respecto al personaje de Ofelia, una acotación que se aplica igualmente al imaginario poético de Alejandra Pizarnik. El fenomenólogo señala que si hay que reconocerle al personaje shakespereano una unidad, se trata de

aquella que vincula el fluir de la muerte con el fluir del agua, el flujo del sueño con el flujo del tiempo:

La imaginación de la desdicha y de la muerte encuentra en la materia del agua una imagen material especialmente poderosa y natural. Así, para algunas almas, el agua en verdad contiene la muerte en su sustancia. Transmite una ensoñación cuyo horror es lento y tranquilo. La muerte es un agua calma que tiene rasgos maternos. El horror apacible está disuelto en el agua que vuelve ligero el germen vivo. El agua mezcla aquí sus símbolos ambivalentes de nacimiento y de muerte. Se trata de una sustancia llena de reminiscencias y de ensoñaciones adivinatoras. El agua es nocturna. Cerca de ella, todo tiende a la muerte. El agua comunica con todas las potencias de la noche y de la muerte, del suicidio. (Bachelard, 1978: 140, 141)

A lo largo de su clásico estudio *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Bachelard defiende la tesis de que el elemento líquido representa, para incontables poetas, la naturaleza melancólica de mayor grado. Este autor retoma la expresión de Joris-Karl Huysmans, quien vio en el agua el “elemento melancolizante” por excelencia.

Efectivamente, el agua disuelve y descompone, a través de los flujos, las relaciones sujeto-objeto, interior-exterior. Invade, se transforma, deviene la forma de aquello que la acoge, para comenzar a disolver sus paredes lentamente. Más que el fuego, que agita y acelera, que la tierra, que sepulta endureciendo, o que el viento, que levanta e insufla aquello que lo enfrenta, el agua se arremolina en tempestad, o fluye serenamente para constituir todos los organismos biológicos y, por fin, abandonarlos.

Más que por personas o cosas, es ciertamente por flujos que se comprenden las relaciones en las ciudades y los bares, en las calles, en la circulación de una sociedad. Flujos de tráfico, de humo, de tierra: los demás elementos se supeditan al agua. El pensamiento es un gran flujo entre otros y, en cierto modo, la sexualidad no es otra cosa que un misterioso y sensual encuentro e intercambio de fluidos.

La muerte también está en esos flujos. El fluir del agua distancia y atrae, genera una marea oscilante entre olvidos y recuerdos, entre seguridades e incertidumbres, entre amores y odios. El agua apaga el fuego, al mismo tiempo que lo aviva dependiendo de su intensidad. Es verdad que cada uno de los elementos tiene su propia disolución; la tierra en el polvo o el fuego en el humo. Pero el agua, nos recuerdan el filósofo y el poeta, disuelve con mayor voluptuosidad, ayudándonos a dormir eternamente tras una lenta fusión en el infinito. Tal es el grito del *Fausto* de Christopher Marlowe: “¡Oh, alma mía, múdate en gotas de agua y cae, inhallable para siempre, en el Océano!” (Citado por Bachelard, 1978: 142).

Comprendemos, así, que el agua condense la relación Eros y Tánatos, y pueda fundir todo nacimiento con todo fin. Elipsis entre lo más recóndito y lo más próximo, que se encuentran en oleadas de tiempo justo en el momento en el que la consciencia se disuelve en un nuevo fluir.

El agua da la muerte elemental. No podemos llegar más lejos en la desesperación. Para ciertas almas, *el agua es la materia de la desesperación*. El agua melancolizante rige obras íntegras, como las de Rodenbach o Poe. La melancolía de Edgar Poe no proviene de una felicidad esfumada, de una pasión ardiente que la vida ha quemado. Es directamente, *desgracia disuelta*. Su melancolía es realmente sustancial. “Mi alma –dice en alguna parte-, mi alma era un agua estancada”. También Lamartine supo que en sus tempestades el agua era un *elemento sufriente*. (Bachelard, 1978: 141-143)

En el imaginario poético de Alejandra Pizarnik, el agua fluye en alusión continua al color negro y la sensación oceánica de abismo, de profundidad sin fin, de misterio insondable. Su poesía avanza como se navega en el mar: a través de la incertidumbre, del miedo, del azar y de la esperanza evanescente. Así lo expresan los versos que componen “El Sol, el poema”, en el que la autora conjuga las connotaciones del sol negro con el agua como signo vehicular del origen y el nacimiento, de la nostalgia por un tiempo que antecede al yo y lo hace zozobrar:

Barcos sobre el agua natal.

Agua negra, animal de olvido. Agua lila, única vigilia.

El misterio soleado de las voces en el parque. Oh tan antiguo.

(Pizarnik, 2010b: 231)

La imagen del *sol negro* reincide como concepto dividido, que se une al juntar el título del poema y parte de su contenido. Se trata de una figura especular, en la que se desdoblán la luz y la oscuridad, la videncia y la ceguera. “Al negro sol del silencio las palabras se doraban” dirá un verso del poema seriado “Caminos del espejo” (Pizarnik, 2010: 242). La melancolía se materializa en el sol negro del agua tanto como en el del silencio: paradojas donde se corporiza “el goce de estar triste”, si recurrimos a la fórmula de un poema de Jorge Luis Borges. Reflexión del agua en la oscuridad y el olvido, reflejo del silencio como astro que irradia.

“Caminos del espejo” aborda una estructura distinta del resto de los poemas. Como piedrecillas que se arrojan diestramente a la superficie de un lago, con la esperanza de que reboten numerosas veces sobre ella, los versos no alcanzan a componer ni siquiera un cuarteto. La corta duración posee una intención tanto melodiosa como significativa: crear en el lector un palpitar, una intensidad creciente, como una gotera, cuyo primer sonido al caer es casi imperceptible.

La disonancia toma paulatinamente la palabra, y en un conjunto de diecinueve piedrecillas, los oídos y los ojos del lector, así como su pensamiento y su sensibilidad, quedan heridos a través de la ráfaga sonora. Veamos una muestra representativa de esta serie, o bien de este largo poema compuesto de fragmentos:

CAMINOS DEL ESPEJO

I

Y sobre todo mirar con inocencia. Como si no pasara nada, lo cual es cierto.

II

Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del borde filoso de la noche.

III

Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia.

IV

Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene.

V

Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral.

VI

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

[...]

(Pizarnik, 2010b: 241, 242)

En el universo pizarnikiano las palabras se asolean plácidamente, a medida que la angustia del yo de la poeta, su instrumento, se hace cada vez más agitada. El negro, el lila, el agua como elemento de la muerte, la noche como habitación del sol de la melancolía, se exponen como imaginario poético pizarnikiano del solaz y la desesperación, del solaz *de* la desesperación, en el que las mismas imágenes inciden y

reinciden como gotas que caen en un océano de intensidad creciente (retomando las líneas de Marlowe).

El agua como la materia de la desesperación se corporiza en Pizarnik a través de una gama cromática que desciende del negro al lila, y crea la imagen de un decaimiento óptico, que es a su vez sonoro, psíquico y anímico. El agua negra se hace agua natal, luego agua malva, como tenue vigilia de la desaparición del yo presente que se sumerge y pierde en la búsqueda de la distancia.

Ninguno como el poema en prosa titulado “Puerto adelante” (Pizarnik, 2010b: 32), revela la placidez de las relaciones agua/melancolía, océano/festividad, aun en el clima de abandono, nostalgia y hundimiento. Lo que se desvela en este texto es el viaje a través de los mares del tiempo, en el que las noches alumbran muelles solitarios y sin embargo transitados por seres impasibles, que celebran su diario y eterno partir. En este texto la cercanía del agua hace que el aire se rarifique y adquiera una tonalidad de humo, de bruma:

Noche tibia. Sensación placentera. Los sonos abstractos de las vías colmaban sus oídos eufóricos. Pensaba en el puerto que veía tan seguido... puerto de colores impresionistas y hombres sucios de brazos mojados y brillosos y vello crecido y húmedo. Hombres impasibles a la lejanía maravillosa, al cielo entre los barcos, al paisaje de conjunto, al suelo atiborrado de objetos de lugares remotos como pedazos de mundo *en el melancólico corazón de un mar...*¹⁵

Sí. Hundirse una noche en las calles del puerto. Caminar, caminar...

Sí. Sola. Siempre sola. Lenta, muy lentamente. Y el aire estará enrarecido, será un aire cosmopolita y el suelo lleno de papeles de cigarrillos que alguna vez existieron, blancos y hermosos.

Sí. Se seguirá caminando. Hundirse, oscuridad, caminar...

Sí. Y una estrella dará su color al ancla de plata que llevaba en su pecho. Tirar el ancla.

Sí. Muy junto a ese barco gigante de rayas rojas y blancas y verdes... irse, y no volver. (Pizarnik, 2010b: 32)

¹⁵ Las cursivas son nuestras.

El agua en el universo poético pizarnikiano es símbolo de aquel irse y no volver en una deriva total de la consciencia. Es flujo que quema, succiona y pierde a su navegante. Funde las formas a medida que fortalece las fuerzas sonoras; el agua en el poema acaba con la serenidad del yo poético, a la vez que refuerza el ritmo de los versos y de las palabras. La poeta aquí es Ofelia arrojada al abismo del mar, o acaso el barco ebrio que se va para no volver nunca.

6. Gestos inconclusos: “Los poseídos entre lilas”

En su tesis titulada *Paradojas y aporías en la poética de Alejandra Pizarnik* (2009), Alejandra Hurtado analiza la tensión de la poesía pizarnikiana a medida que aumenta en concreción y condensación imaginativa. Si las escenas surreales alcanzan su punto más alto en los textos breves de *La última inocencia*, no es menos cierto que en esta colección “aparecen los temas que marcarán el resto de su obra: la muerte, la noche, la caída, el lenguaje, el exilio y la duplicación del yo” (Hurtado, 2009: 22).

Estos temas se vuelven imágenes y motivos recurrentes que construyen escenarios dinámicos y finalmente conducirán a la ironía y a la parodia; a un humor corrosivo en el que las palabras buscan su estado salvaje, y la imaginación, la primacía de lo irrestricto e irreprímible. Es por eso que en los textos finales las palabras se emancipan progresivamente de las reglas gramaticales y retóricas, superándolas y olvidándolas, relacionándose de una manera sombría que lleva a la creación de una lógica de la sinrazón, de un sistema racional en el sinsentido.

“Los poseídos entre lilas” es el poema en cuatro partes que clausura *El infierno musical* (1971) y que muestra de manera singularmente concreta lo anteriormente expresado. Para aproximarnos a esta composición, que contiene el imaginario extremo de la poética pizarnikiana, es preciso recordar que la obra de teatro que la antecede, a saber, *Los perturbados entre lilas* (1969), anuncia ya -desde un género literario diverso-

tal fuerza productora de visibilidades inquietantes e interrogativas.¹⁶ En esta se presenta un escenario compuesto de una habitación con muebles infantiles, “pero también, a veces, como una fiesta en un libro para niños” (Pizarnik, 2010c: 165). Los personajes son Segismunda, Carol, Macho y Futerina, que en sus interacciones abordan muchos temas delicados del psicoanálisis a través de un humor sombrío y obscuro.

Como señala Sandra Buenaventura (2010), *Los perturbados entre lilas* es una apropiación, digerida y transformada, de la famosa *Fin de Partie* (1957) de Beckett. Recordemos que en ella el escritor irlandés juega con los tiempos muertos, los diálogos insensatos, las situaciones absurdas, la espera interminable, las pausas, los espasmos y los cuerpos en desventaja física, signos de una mutilación de la existencia que ya jamás podrá alcanzar o llegar a una meta propuesta.

En su obra de teatro, Pizarnik retomará la lógica de lo absurdo, del sinsentido, de la insensatez, de una locura que sin embargo clama más por la vida que por la muerte. Dice Carol a Segismunda: “He vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan. Seg, no quiero hablar: quiero vivir” (Pizarnik, 2010c: 194). El diálogo con Beckett es visible desde la primera indicación escénica, y se mantiene a lo largo de toda la obra. Se trata de una reelaboración gráfica y directa, al punto tal que muchas veces “la traducción francés-español es lo único que separa el hipotexto del hipertexto” (Buenaventura 2010: 2, 3).

Alejandra Pizarnik procede de forma metódica, sistemática, en la apropiación del texto de Beckett. Su novedad consiste en que a la reescritura literal de ciertos pasajes, que coinciden con situaciones en tensión, enunciados de personajes rarificados o imágenes poéticas puntuales, Pizarnik integra un proceso de amplificación desvariada y

¹⁶ *Los perturbados entre lilas* fue inicialmente un compendio de escritos que no superaba las 35 páginas, mecanografiadas y modificadas manualmente por la autora. Tal legajo, fechado en el invierno de 1969, tuvo una edición anterior parcial. Se trata del único texto dramático de Alejandra. A propósito de la transmutación de la prosa pizarnikiana en teatro, afirma Tamara Kamenszain: “Ya en *los Textos de Sombra*, donde la poesía estaba llegando al colmo de sus posibilidades nominativas, Sombra y Sombra, socias de un mismo comercio, habían compartido la máscara del nombre. Cuando Pizarnik cierra ese comercio dedicado a traficar con la sombra del nombre, inaugura en el mismo espacio un tinglado teatral” (Kamenszain, 2007: 94).

plagada de humor sexualmente negro. En lo que a las imágenes respecta, refiere Buenaventura:

El hipertexto funciona en una dimensión humorística patente en la primera indicación, cuando no macabra, veamos esos “féretros-inodoros” que son apenas “deux poubelles” en *Fin de Partie*. Y mientras que Hamm está sentado en un “fauteuil à roulettes”, Segismunda (Seg) está sentada en un “fabuloso triciclo”. La faceta sexual que recorre el hipertexto y que lo distingue de la pieza de Beckett ya está asentada desde esta indicación escénica. Si en el caso del texto de Beckett, Hamm lleva “un sifflet pendu au cou”, en el texto de Pizarnik, del cuello de Segismunda “pende un falo de oro en miniatura que es un silbato para llamar a Carol.” *Los perturbados entre lilas* integra una gama de situaciones e imágenes sexuales-escatológicas. Es así una obra independiente y singular, totalmente identificada con la voz literaria de Pizarnik. (Buenaventura, 2010: 2, 3)

Abierto a una escritura desenfadada, por momentos violenta y soez, el imaginario poético pizarnikiano se recubre de préstamos, robos, re-significaciones, nuevas investiduras semánticas que hacen de su poesía y de su prosa un ejercicio exhaustivo de reinención constante, hasta el punto del cansancio y el decaimiento. Todo en Pizarnik es ascenso y descenso, esperanza y desesperanza, ilusión y caída nuevamente en la desilusión profunda.

Se crea así un universo imaginario paradójico y alternante, en el que la imagen del mundo oscila entre reconciliación y amenaza, entre cuerpos y cenizas, entre negras mañanas de sol, el cual alumbra tanto como opaca y asfixia. Una vez más, la infancia empolvada, el tiempo, el distanciamiento y la imagen del Bosque como signo de ocultamiento, aislamiento y regocijo, dan a la poesía pizarnikiana y a su imaginario prosístico un carácter ermitaño por excelencia: exiliado y eremita, el verso se siente en su libertad para componer sinceras imágenes de abandono y de fe en el delirio. Delirio que se inflama en una llamarada visual para luego decaer en un escenario de cenizas, donde ya ningún Fénix podrá alzar vuelo.

Cervera (2010) afirma acertadamente que la imagen del polvo, del fuego apagado, de las cenizas circundantes, rodea el imaginario pizarnikiano una vez que este oscila entre lo viviente y lo mortuorio, entre lo sexual y lo tanático, entre la locura y la cordura, entre el aislamiento y la socialización, entre las llamas de la creación, en fin, y las brasas de la alquimia poética. Dos nuevas imágenes aparecen en este universo verbal, la de la locura y la del aislamiento radical de lo social, que se viste de la figura poética del eremita que ronda fogatas apagadas:

Las cenizas circundaron la existencia de Alejandra Pizarnik. En un principio fundaron una imagen del mundo. Más tarde, una amenaza. Con el tiempo, se confundieron con su propia respiración y pasaron a convertirse en un símbolo recurrente de su expresión poética. [...] La imagen del Loco florece, así pues, en el universo pizarnikiano como la antítesis de su figura complementaria, el Eremita. Y así, parece decirnos Alejandra: ¿qué es el poeta, en suma, sino un eremita que deambula en pos de la construcción verbal de su ser, habiendo renunciado a cuanto reino sea accesorio y banal, estéril y entorpecedor, y por lo tanto, un eremita que termina reflejando la sombra diabólica del loco? Un eremita que, exiliado de su reino, no puede sino iniciar la senda delirante, una senda infinita [...] Porque la noche impera en la poética del delirio, del hermoso delirio de las cenizas. Hasta tal punto que incluso el sol se trueca quebrado en esos “infinitos soles negros” que abrigan las palabras como “anillos de ceniza”. (Cervera, 2010: 116)

El poema “Anillos de ceniza” (Pizarnik, 2010b), a partir del cual Cervera parafrasea las últimas líneas citadas, retoma la imagen del sol negro multiplicado, visto a través (justamente) del color lila convertido en rumor y espera; lo anterior en un delirio verbal en el que toda clase de sinergias entre imágenes se robustece a medida que el verso pierde intencionalmente en significación y gana en expresión, fuerza e intensidad.

La presencia de cuerpos-palabras heridas y mutiladas, como ocurre en Beckett, anuncia cantos alados, voces de pájaros cuyos plumajes se empapan, melancólicamente, en el agua. Todas las imágenes que componen la poética de la melancolía en el universo de Pizarnik aparecen en este breve poema, ya sea tácita, ya implícitamente, mediante

fugaces iluminaciones: el silencio, el agua, el sol negro, la noche, todo al interior de las cenizas circundantes:

Anillos de ceniza

A Cristina Campo

Hay, en la espera,
un rumor a lila rompiéndose.
Y hay, cuando viene el día,
una partición del sol en pequeños soles negros.
Y cuando es de noche, siempre,
una tribu de palabras mutiladas
busca asilo en mi garganta,
para que no canten ellos,
los funestos, los dueños del silencio.

(Pizarnik, 2010b: 181)

Las aguas de la melancolía fluyen como claroscuros musicales. La luz y la oscuridad, el día y la noche, la lejanía y la proximidad, dejan de ser opuestos para convertirse en contrastes tonales. El florecimiento de la libertad remite a estepas desérticas, a silenciosos confines, donde la arena, elemento genético del vidrio, y por tanto de los espejos, aparece como fuerza apaciguadora de la soledad.

Revisemos el siguiente fragmento del poema “Aproximaciones”, para ver aparecer nuevamente la imagen de la ceniza como elemento arenoso, desértico, contenedor de la melancolía de la libertad, de la libertad de la melancolía; es decir, de un imaginario de los reflejos y de las elipsis que funden música, sexualidad y ansias de libertad, a costa de la muerte.

Una luz, una lámpara,
la lejanía de la noche.
La lejanía de la lejanía
nace de mí, nace con música.
Vivir libre.
En los confines
Las arenas
La soledad
la divina quietud del sexo.
Libertad de ser sólo ceniza.
Muero en la música de los sexos.

(Pizarnik, 2010b: 327)

La poesía en este punto, tal y como indican Minelli y Pozzi (2013), se construye en un espacio/tiempo imaginario desde el cual se desestabilizan los convencionalismos y las formas rígidas que determinan la univocidad del sentido. En Pizarnik, el exceso está del lado de una obsesión: emanciparse, crear una fuga a través de la poesía que la aleje del lenguaje ordinario y la conduzca hacia un nuevo hablar, siempre inédito e infante.

Esta voz se da paradójicamente en el silencio del agua, en su inmersión, en el sumergirse del lenguaje en el “agua animal cuando todavía se estaba al acecho del rapto” (Muschietti, 1995: 83). Esto es, necesidad de dejar de ser perseguida para convertirse ella misma en perseguidora, ya no como sujeto sino como imagen, fuerza acechante de nuevas polifonías y posibilidades de sentido. Ahondar en la poética de la melancolía pizarnikiana es, en estos términos, una tarea infinita, en constante proceso de renovación y cambio, siempre sorpresiva y sugerente.

Pasemos a considerar el poema en prosa *Los poseídos entre lilas* que, como ya se indicó, obra de cierre al volumen *El infierno musical*. En sus cuatro partes hallamos una

escritura fragmentaria y en prosa, un clima poético combinado con un escenario teatral. En color lila, signado por la debilidad y la presencia tenue del abatimiento (color intermedio, siempre incompleto, símbolo de luto y de declinación), se presenta un imaginario en el que sobresalen las figuras de “soledad mortal”, “viento violento”, “jardín del paso del tiempo” (Pizarnik, 2010: 295).

Pizarnik lleva aquí el lenguaje hasta su límite, hasta su silencio rotundo. La distancia se plantea como presencia secante, una imagen que no obstante alude a su contrario, al llamamiento de la proximidad, de la cercanía imposible entre la adultez y la infancia, a través de ventanales donde la mirada se pierde y se encuentra para extraviarse nuevamente: “Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana” (Pizarnik, 2010b: 293).

En esta composición, la producción de imágenes imita la danza de la muerte a través de un cúmulo de interrogaciones y de incertidumbres, allá donde lo vital y lo mortuorio se funden o confunden en un mar de preguntas sin respuesta. Pizarnik se cuestiona por el ser de la vida y del deceso, de lo domable y de lo indomable, que se presenta a través de una animalidad del pensamiento sin lenguaje expresado a lo largo de la imagen esteparia de los lobos, del sinsentido y, aun así, del goce voluptuoso de la búsqueda de algo palpable. Se trata de una movilización de estepa insegura y sin embargo vital (la vitalidad de la obra), más que de una cantinela triste y lánguida. Es lo que visualizamos en el siguiente fragmento:

No tengas miedo del lobo gris. Yo lo nombré para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar. Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién? (Pizarnik, 2010b: 295, 296)

Una poética que otorgue respuestas no es más que un recetario cándido y pasajero. La creación lenta, depurada, rigurosa y cruel de interrogantes, es una facultad del pensamiento en producción voluptuosa. Toda pregunta es un llamamiento, toda solución un sedante ilusorio y finalmente estéril.

En “Los poseídos entre lilas” Pizarnik logra una capacidad visual, una facultad de *hacer visible*, propia de ciertos pintores, allá donde poesía y pintura se comunican precisamente en su potencia hacedora de imágenes creadoras de sentido. Postulamos como hipótesis que Pizarnik retoma y exalta esta capacidad sinérgica de los ejercicios de los poetas de la noche decimonónicos, especialmente de Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud. Cada uno de ellos, como veremos con detalle en el capítulo siguiente, pensó en colores, logró versos musicales, visualizaciones sonoras, desarraigos sensoriales para la elevación de una fuerza de expresión poética corporal, aun bajo el riesgo de que su Yo sucumbiera en ella.

7. Acerca del amor melancólico. Conclusiones

Solo a través de la interrogación en torno a las imágenes, entendidas como auténticas concentradoras de sentido, se hace posible develar el corazón de la problemática melancólica pizarnikiana. Una aproximación a sus imágenes poéticas nos enseña que estas poseen una vida propia y una sinceridad estética que se inflaman y arden dentro del universo que las integra a través de tribulaciones creadoras. De este modo, el poema saturnino, que crea imágenes al modo de hijos apetentes, los devora para su propio placer, incluyendo a la hablante poética, que ya no es otra cosa que una imagen para ser digerida entre otras.

Recorrer el andamiaje imaginario de la poesía de Alejandra nos implicó, antes, bucear en las teorías de la imaginación del siglo XX (Bachelard, Sartre, Durand, Mauron, Paz), sumergirnos en el dinamismo que se desata en torno a la infancia perdida,

el fluir acuático, la oscuridad del sol, la disolución de las cenizas y el color en “Los poseídos entre lilas”. El nuestro ha sido un arduo transcurso a través de múltiples bifurcaciones que aparecen y desaparecen entre arbustos semióticos, un andar zigzagueante por una obra en la que convergen el miedo y el trabajo nocturno. Poesía, teatro, ensayo, componen imágenes que escapan de lo acostumbrado, para crear una nueva realidad donde el personaje/hablante de Pizarnik pueda habitar y, sobre todo, flotar indefinidamente. La vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia, la ansiedad son heridas que la poeta lame con imágenes, en la creación de un espacio literario inédito en el que las lesiones y los temores se trasladan, movilizan y pierden en otra región de la sensibilidad, solitaria, placentera y distante.

Entonces resuenan de manera profunda las palabras de Octavio Paz: “La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro” (Paz, 1993: 154). Las imágenes pizarnikianas cobran sentido al desdoblar la realidad y, al mismo tiempo, la persona que asume la enunciación del poema. El sentido de la imagen acaba siendo la imagen misma y la poeta, la multiplicidad de sus versos. Toda imagen poética acerca o aparea realidades distantes, dispares o extrañas entre sí, que hacen recordar a la conciencia lo que esta es poéticamente: un bastidor en un teatro de marionetas. Teatro de obras más breves o más extensas en las que, tras bambalinas, Alejandra Pizarnik busca la concentración, la síntesis, la intensidad semántica.

Las imágenes poéticas pizarnikianas refieren a la inevitable fluctuación de un yo que se pierde en la distancia al mismo tiempo que se multiplica y diluye: el yo se hace otro, un naufrago olvidado y perdido en el océano de las letras, temperamental y desmemoriado. La escritura lucha por recordar, pero el olvido es más fuerte. Los recuerdos son boyas en el mar del pensamiento, pero sus flujos a veces son más torrentosos que esas señales, y al desbordarlas, anulan al sujeto, lo matan. El yo imaginario asesina al yo llamado real, crimen doloroso. Como afirma Ferrer, “las imágenes poéticas apelan, como signos del otro, al recuerdo, exponiéndose al olvido,

pero queriéndolo evitar” (2011: 174). Y al final el océano del olvido vence a la memoria del yo, quien primero pierde la razón, luego la vida.

De ahí sus temas-imágenes esenciales como materia de movilidad de su imaginario poético. Se trata siempre de estados alterados a través de presencias cargadas de sentidos heterogéneos: el doble, el orgasmo, la muerte del padre, la multifuncionalidad de la madre como plañidera, como danzarina, como telón de fondo que oculta la figura del padre, como única víctima, por tomar unos pocos ejemplos concretos de imágenes ambivalentes (Pizarnik, 2010b, 389). Esta duplicidad refuerza la inestabilidad del sentido y del yo, a la manera del “Yo es otro” de Rimbaud. En Pizarnik la hablante se complejiza; se multiplica, se disgrega, se derrite al sol negro de la melancolía, hasta llegar a confesar “no puedo más de no poder más [...] palabras embozadas [...] todo se desliza hacia la negra licuefacción” (Pizarnik, 2010b: 400).

En términos freudianos, podemos concluir que el mar de la melancolía pizarnikiana llora una pérdida inicial, a la que remiten las imágenes obsesivas de la infancia perdida:

La niña que fui
Ahora en mi memoria
Entre mis muertos.

De lágrimas se nutrirá mil años.
De destierro el sonido de su voz

*

Yo vi ese rostro partir la mañana
en dos noches iguales.
Mi cuerpo se pobló de muertos
y mi lengua de palabras crispadas,
ruinas de un canto olvidado.

(Pizarnik, 2010b: 316-317)

Estamos frente a una constante en la poética pizarnikiana: la evocación del pasado y la obstinación con este, como si se tratara del único lugar posible por habitar. Es decir, la renuncia al presente en función del recuerdo. Y sin embargo, en la escritura es solamente el presente, a modo de construcción poética, lo que persiste: el poema donde el Yo pronto se convierte en la palabra “ruinas”.

Se trata, entonces, de mencionarle al mundo exterior la insatisfacción que se tiene, no con el propio yo, sino con el exterior, que ahora se ha interiorizado en el yo. Se produce así una disociación: el yo se instala delante del mismo yo para apreciarlo y luego censurarlo (como un rostro frente al espejo). Es en este proceso que el yo se convierte en su propio objeto.

Hallamos así que “la investidura de amor del melancólico en relación con su objeto ha experimentado un destino doble” (Freud, 1989: 249): el sujeto, en la medida en que no percibe la diferencia entre él mismo y el objeto, se trata a sí mismo como objeto. Hay en este plano de la melancolía una parte de la celebración erótica que “se refugia en la identificación narcisista, el odio se ensaña con ese objeto sustitutivo insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir” (Freud, 1989: 248). El doble sentido de la carga erótica se expresa a través de la insatisfacción con el objeto (en el melancólico: él mismo) que desemboca en una relación sádica con el objeto. La consecuencia de tal proceso inconsciente es el aumento de la pulsión tanática, que habitualmente toma ventaja sobre la pulsión de vida. Esto explicaría por qué hay una obsesión con la muerte en donde se advierte la melancolía.

Una vez comprendido el doble sentido de “la investidura de amor del melancólico”, se explica cómo sujeto y objeto, hablante y poema, terminan por fusionarse y confundirse. La poeta traspasa el espejo para tocar su yo hecho de palabras. Su incomodidad con el lenguaje, único lugar posible para habitar y espejeante *infancia recuperada*, se convierte en una celda de barrotes. Consideremos ahora un fragmento del poema “Piedra fundamental”:

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce esa escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado. (2010b: 265)

La poeta se asume como enunciado, no como sujeto de enunciación. El yo es objeto del deseo de autoaniquilamiento, un eros velado que habita una condición maniaca de desdoblamiento o escisión del yo en donde se enmascara el sufrimiento, o donde el sufrimiento se convierte en placer:

Me adueñé de mi persona, la arranqué del hermoso delirio, la anonadé a fin de serenar el terror que alguien tenía a que me muriera en su casa.

¿Y yo? ¿A cuántos he salvado yo?

El haberme prosternado ante el sufrimiento de los demás, el haberme acallado en honor de los demás.

Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vida del éxtasis entre las piernas. Mi violencia de vientos rojos y de vientos negros. Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños. (Pizarnik, 2010b: 253)

Lo corpóreo y lo onírico, la sensualidad y la ensoñación que conducen, como hemos aprendido de Bachelard, a la creación poética. El rostro sufriente de la melancolía no es otro que el del poema.

CAPÍTULO 5. SOMBRAS MALDITAS.

LOS PROCEDIMIENTOS DE LA MÁQUINA POÉTICO-MELANCÓLICA

En este capítulo indagaremos qué estrategias o procedimientos de la escritura de Pizarnik nos remiten a la melancolía: cómo es el lenguaje de los poemas y qué dicen los poemas sobre el lenguaje. Proponemos relacionarlos con tres referentes de los inicios de la poesía moderna, que resultan claves como intertextos de la poética pizarnikiana: Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. Los tres tienen un vínculo original y *maudit* con la melancolía; con las variaciones de cada caso, sus textos instauran una mirada despiadada, irónica, que supera para siempre el sentimentalismo personal.

Si en el capítulo anterior el estudio de las imágenes nos condujo a plantear en más de una oportunidad el legado surrealista que incorporó la poesía de Alejandra, ahora nos retrotraeremos a considerar sus referentes *fin-de-siècle*, aquellos que anunciaban el nacimiento de lo que, en términos generales, entendemos como *poesía moderna*.

1. Otro camino posible: la alegoría

En unas páginas heterodoxas de su *Diario*, Pizarnik se pregunta por la posibilidad de alcanzar algún grado de depuración textual en una mente desgastada. Sabe o intuye su propia producción literaria como una agitación, y así, para intentar hallar señales en la orientación narrativa, acude a Lautréamont y a Nerval, contraponiéndolos sorpresivamente a Van Gogh y a Picasso: “¿Es posible la perfección retórica en una mente erosionada? Ver Lautréamont (comentario de Blanchot) y Nerval

(Aurelia. Estilo purísimo). En ambos: *décalage* entre estilo clásico y fondo convulsivo. Al revés de Van Gogh, por ejemplo. Los pintores. Y Picasso, naturalmente, en Van Gogh” (2010a: 296). La oposición, aquí, no es de fondo, sino de forma. Según el entender de Alejandra, Lautréamont y Nerval logran una escritura ordenada, sintácticamente ajustada y pulida, para dar cuenta de un abismo interior desordenado, oscuro y onírico. Ahí está el “*décalage*” (intervalo, diferencia) entre su imaginario y su expresión. En cambio, la desmesura formal de los colores, los dibujos y los trazos de Picasso y Van Gogh estarían transparentando un caos paralelo. Los poetas citados se mueven entre símbolos, metáforas y alegorías, mientras que la pintura de vanguardia, Van Gogh incluido como predecesor, suele hacerlo a través de rupturas simbólicas, grafías metonímicas, fuerzas de sensación que juegan con las figuras para deshacerlas.

La producción alegórica y la creación simbólica ciertamente están relacionadas; las dos transmiten contenidos ocultos en una expresión que las reviste y vela. No obstante, cuando las alegorías crean lenguajes en desplazamiento corredizo, los símbolos crean un pasaje y lo erigen formalmente con umbrales diversos de significación.

No olvidemos, en este punto, que para Walter Benjamin la alegoría es una técnica particular de producción de imágenes, mientras que el símbolo sintetiza esta producción para expresar enigmáticamente su denotación y connotación (Benjamin, 1990: 155). Ya nos hemos referido, en el capítulo precedente, a los modos en que las condensaciones de la imagen-metáfora y la dimensión ambivalente del símbolo se mueven, respiran y habitan en el universo poético de Pizarnik. A continuación, nos centraremos, en cambio, en los desplazamientos metonímicos de la alegoría. Cercana a Benjamin en los conceptos de *pasajes*, *puentes*, *pasadizos*, *callejones perdidos* y *galerías nictálopes* (como veremos en el uso que de Lautréamont hace Pizarnik), la voz de Alejandra se desdobra y multiplica en la poesía, distanciándose del imperativo dialéctico del concepto filosófico, que a veces se abandona a su suerte y olvida a la literatura (cosa que no ocurre, tampoco, en la obra de Benjamin).

Es posible decir, esta vez junto a Ricardo Campa (1971), que la perdurabilidad de la manifestación poética se confía en mayor medida a los símbolos, a los que se atribuye

el sentido de acumular y de transmitir percepciones reincidentes. La hoz de la muerte, el agua y la vida como flujo en devenir, la cruz paté de los templarios, la calavera cruzada por huesos que indican el peligro de un traspaso, todos ellos funcionan como marcas mentales. Los símbolos pueden, así, incluso a través de la generación de temor, crear orientaciones o nomenclaturas previsibles:

El temor a la muerte es el intento de no dispersar en la mezcla confusa del imprevisto esa parte de nosotros que nos parece haber aceptado “definitivamente”. En la imperfecta equivalencia de los significados de los símbolos se enlazan las generaciones. Los símbolos se mantienen fieles a la polivalencia de los mensajes. Para evitar que se disuelvan en un mayor tiempo de aquél en el que viven y se renuevan las generaciones humanas, los símbolos crean una sintaxis. (Campa, 1971: 543)

En cambio, las vacilaciones de sentido en las que se crean las alegorías del arte tienden a desestabilizar la normatividad sintáctica, pues la agitan tanto más cuanto la claridad del concepto busca fijarla. La alegoría, en su capacidad de mutación, sorprende los órdenes discursivos que instauran las constantes del comportamiento. Así, de la mano con la creación simbólica, la alegoría eleva tales constantes a otro grado de la inteligencia poética, menos fáctico y más misterioso. Para el poeta, los actos de fuga son su vehículo de apoyo, su tanteo a ciegas a través del cual encuentra versos iluminadores. La castración de la potencia alegórica, de la reincidencia simbólica -más allá de la repetición acentuada de lo mismo-, y de las metáforas obsesivas tal como las entiende Mauron, es lo contrario de la insurrección del poeta y de su sublevación diferencial,

en cuyo interior se busca desesperadamente no dejarse deslumbrar por las “empresas” anónimas y terribles de la lógica de los “otros”. Cuando una condición de sumisión injustificada de alienación intenta verificar y sancionar sus premisas en la práctica, se determina un sentimiento de impotencia, destinado a suscitar casi siempre la rebelión. La consciencia se siente herida y se deja ir como los lemas: con los ojos frente al sol hacia los más insanos propósitos. (Campa, 1971: 543)

Siguiendo el razonamiento de autores como Gilbert Durand (2003), sospechamos que el ocaso de una cultura se tasa a través del nivel de quietud en el que caen sus

producciones simbólicas, alegóricas y metafóricas, allá donde el símbolo implica al signo y las metáforas a los ritos y a las mitologías sin tiempo. El sujeto desprovisto de tales elementos de creación revela su sentimiento de soledad opresora y de insatisfacción a través de la ignorancia, de la violencia y de la normalización de sí. La facultad de pensar entre misterios, de apoyarse en lo inmaterial, de romper las normas del espíritu mediante ilegalidades creativas y fecundas, vivifica los contornos de la materia y permite a los pueblos respirar épocas pasadas y futuras: entonces es como el ocaso se hace aurora, pues esta habita en la noche más que en el día.

Se intuye entonces por qué las visiones de la poesía son perdurables. Estas crean el espejo paradójico de una realidad impregnada de humor y fatalidad, de muerte y vida, de fe y obnubilación. Sucesión y simultaneidad se funden, así como cualquier dicotomía, al interior de una Naturaleza en la que el adentro y el afuera tampoco se oponen. Polivalencias de sentidos poéticos donde todo se pierde para ser redescubierto en otras partes y bajo otros procedimientos.

El arte poético es un tejido de símbolos y de signos, en el que la yuxtaposición y las puntadas se logran a través de la sutilidad alegórica. La metáfora se convierte, así, en el condensador de la expresión. La tensión entre el amor y la muerte crea la fuerza del erotismo, donde se destruyen y recomponen las formas. La alegoría oxigena a la metáfora y al símbolo con la concepción de la expresión poética en la memoria. La alegoría permite

el suceder aquí o allá, aquí y allá, en un momento significativo o en los pliegues de la memoria ancestral. Tiene el ritmo de una revelación invocada. La alegoría es el énfasis del detalle, una aproximación de contrasentidos para resultados breves e inmediatos. Es un apunte sobre las apariencias, aceptadas como tales. (Campa, 1971: 544)

La distinción básica entre alegoría y símbolo radica, según Lukács (1974), en el hecho de que la incidencia simbólica se graba en el pensamiento, para afirmar de manera constante y duradera el dualismo entre percepción adquirida, a través de los sentidos, y el trasfondo racional que lo sustenta teóricamente. En la alegoría, la metamorfosis del

concepto en imagen ejerce, más que una fijación en la mente, una persuasión, lograda a partir de escenas sencillas y elementales, que desbordan al sujeto personal, y lo implican en un movimiento más poderoso e invasor: “la alegoría ejerce un poder singular de persuasión, a menudo terrible por la simplicidad de sus imágenes. [...] La fuerza de la imagen alegórica no se mueve en dirección a las personas, lo hace desde un foco múltiple al mismo tiempo distante y omnipresente” (Lukács citado por Bosi, 2005: 79). Compleja, gracias a su simplicidad, la presencia alegórica escapa a la duración del símbolo y a los propósitos y mensajes de la metáfora. En este sentido tiene razón Campa cuando afirma que “la alegoría está en la falsa objetividad de cuanto se desprende de los hechos” (1971: 547).

El símbolo fija las imágenes que la alegoría moviliza o desplaza: el símbolo retoma, sin cesar, constantes y universales para crear una memoria tanto singular como colectiva. La metáfora condensa escenarios para investirlos de mensajes y propósitos que hablan a la razón y sobre todo a la imaginación. Mientras que la alegoría atraviesa tanto a la metáfora como al símbolo, se alimenta de ambos, pero prescindiendo de la intención propositiva de la metáfora, como de la grabación rápida y práctica del símbolo. De hecho, al revisar estos conceptos a la luz de una poética de la melancolía en Alejandra Pizarnik, observamos que símbolos y metáforas se fusionan y compenetran con la producción alegórica, de modo tal que la escritura une en un mismo mar de estilo la disolución sensible del cuerpo y de la mente. En el extravío del sujeto y del ser surge la poética melancólica e inasible, como se desprende del último razonamiento de Ricardo Campa:

El pasado inviste la memoria y le inflige la pena de vagar de un lugar a otro para fortalecer las visiones que nos tienen atados a una edad perenne, la edad de la melancolía. Los objetos se liberan de su peso, se amalgaman en perspectiva y vuelven a adquirir los humores que tienen en el limbo de la vida. Estos son un reclamo, una meta para los rápidos regresos que hacemos mentalmente, intentando convencernos de que no son las realidades efectivas y evidentes las que nos pertenecen y a las que pertenecemos. [...]. No nos queda más que abrir los brazos a una voz, a un signo, para saber que

formamos parte de un mar de tintas, de un mar de lava, de un rostro, de un derretimiento.
(Campa, 1971: 549)

Una vez más nos encontramos con el líquido como elemento melancólico por excelencia. El mar es transformación, devenir, y así el poema. Sabemos que la poeta elige escribir *voces*, en plural, para escapar de sí. Afirma que de tener una sola voz no escribiría. “Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas?” (2010a: 460). La alegoría como procedimiento rompe con la identificación, con la rotulación, con la enmarcación distinguible, en fin, con la representación.

Su fuerza se encarna en el vacío y en el *derretimiento*. El yo se deslía a medida que el poema se consolida entre tinta. Las letras son signos que saltan del vacío para volver a él. Alegóricamente, cada verso arranca un pedazo de piel, y es alumbrado por soles negros que marchitan hasta la putrefacción la carne de la hacedora. El poema rehace el movimiento que ya no tiene la poeta -en tanto hablante o persona poética-, del fluir de su ser, de sus intermitencias. A través del poema, ella desconfía de las certezas del discurso y se afirma como lenguaje a través de la curiosidad. Curiosidad de Alicia por visitar un jardín invadido de presencias perdidas y recobradas en el recuerdo. Una ceremonia melancólica acaso similar a la que practicaba Benjamin cada vez que volvía a los juguetes y los libros –como pasadizos- de su infancia.

2. Noche oscura y malditismo poético

Un doble exceso impregnó el aire literario de Francia, en la segunda mitad del siglo XIX: por un lado, el aliento añejo del romanticismo que había dejado como legado a las nuevas generaciones de escritores una forma de expresión donde se constituía como imperante el discurso filosófico y social, dentro de la construcción literaria. Por otro, con argumentos totalmente opuestos, un movimiento poético, el parnasianismo, había hecho su aparición en la escena de las letras con una propuesta que se concentraba

específicamente en el esplendor formal. Así el panorama, surgía un estado de cambio que invitaba a cruzar los límites estéticos, lejos de la hipócrita moral burguesa, en pos de un concepto ambiguo pero altamente seductor: el Mal.

Verlaine habría de escribir, justamente, un texto en el cual recurriría al término para denominar al conjunto de poetas que llegaron a construir, cada uno, desde diversas perspectivas, una nueva literatura: *Los poetas malditos*, que en su primera edición, de 1884, dedicaba estudios a Tristan Corbière, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé. Cuatro años más tarde, una tercera edición incluiría más nombres para continuar perfilando la pléyade maldita: Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam y Pauvre Lélian, este último anagrama de Paul Verlaine (Ros del Moral, 1985: 50).

En la edición de 1888 Verlaine incluye un prólogo en el que explica el título del ensayo. Ante todo, el poeta llama a los lectores a centrar su atención en los tiempos que se están viviendo, en medio de los cuales permanecer en calma sería un despropósito. Los poetas abordados en su libro son los “supervivientes” que con odio responden a la hipocresía de la época, en especial a la de los “lectores de élite” (Verlaine, 1972: 637).

El odio al que hace referencia Verlaine encarna el modo de actuar y de escribir de los poetas frente a un mundo agobiado por el fingimiento y el doblez. El Mal resulta, entonces, la forma de la moralidad más elevada, donde los actos no se oponen a las palabras y el fingimiento queda derribado por el acto mismo del lenguaje. Los poetas malditos no constituyen un grupo en cuanto tal, pues si algo tienen en común, es la no necesidad de congregación. No son un movimiento, no tienen cánones declarados alrededor de los cuales crear su obra, y mucho menos un manifiesto. Solamente, como lo declara Verlaine, los une una forma similar de percibir la existencia, casi una misma fatalidad, dada por la arbitrariedad de los tiempos.

El texto que Verlaine le dedica a Rimbaud, luego de la relación convulsa que los unió, comienza con una breve descripción física, seguida de una anotación donde lamenta el hecho de que el autor de “El barco ebrio” haya abandonado la escritura en plena juventud. Luego, comenta y cita algunos pasajes de la poesía rimbaldiana con el

fin de que el lector pueda advertir las peculiaridades de su estilo. Verlaine advierte en la obra de Rimbaud una oscilación entre la perversión y la castidad; sus versos demuestran tristeza, amplitud y frialdad ante su propia creación literaria, rasgos que le permitieron desprenderse finalmente de ella. Aquí un dibujo que Verlaine hizo de Rimbaud en una servilleta de papel:



Rimbaud por Verlaine. 1872.

En su conocido escrito, Verlaine explica cómo Rimbaud, después de un periodo de prolongados viajes, adquirió un lenguaje cada vez más sencillo, con lo cual sus poemas se hicieron más cortos, no obstante su creciente complejidad. Para Verlaine, Rimbaud es un poeta maldito porque nunca quiso ser publicado y, de ese modo, permaneció fiel a su espíritu libre:

Rimbaud, hartado desdeñoso, más desdeñoso aún que Corbière, quien por lo menos le dio al siglo con su volumen en las narices, nada ha querido publicar de sus versos. (...) Si le hubiéramos consultado a él (sébase que ignoramos su dirección, inmensamente vaga, además) probablemente nos hubiera desaconsejado de emprender

esta tarea por lo que a él le atañe. ¡Así, se maldijo a sí mismo este Poeta Maldito! Pero la amistad y la devoción literarias que siempre le otorgaremos nos han dictado estas líneas induciéndonos a indiscreción. ¡Peor para él! Tanto mejor - ¿no es cierto? - para vosotros.

Del tesoro olvidado por su poseedor más que frívolo, no se habrá perdido todo, y si es que cometemos en ello un crimen, entonces *¡feliz culpa!* (Verlaine, 1989: 31)

En su estudio sobre Mallarmé, Verlaine anota algunos de sus poemas para luego realizar un breve comentario. Al inicio hace alusión al *Parnasse contemporain*, de donde se desprende un lenguaje halagador que ensalza la escritura del autor de *Un coup de dés*. Sin embargo, no es tan directo como lo es respecto de Rimbaud a la hora de señalar por qué lo considera un poeta maldito. Podemos inferir que esta cualidad tiene que ver, por una parte, con la oscuridad de Mallarmé, quien “preocupado de verdad por la belleza, consideraba la claridad como un don secundario” (Verlaine, 1989: 33).

Por otra parte, Verlaine parece querer decirnos que Mallarmé fue maldito en tanto víctima de lecturas mendaces e ignorantes, al punto tal que “entre los más influyentes, algunos estúpidos tildaron al hombre de loco” (33). El rechazo de los críticos derivó en el del público, y luego en su expulsión del *Parnasse contemporain*, tras lo cual se aminoraron sus posibilidades de publicar.

La atmósfera que habita a los malditos, que los rodea e identifica, es un espacio a la vez de encierro y de exterioridad, de decaimiento y de creación: un umbral en el que el humo y la mirada errabunda crean el ambiente melancólico por excelencia que, con respecto a Stéphane Mallarmé, supo retratar de manera ejemplar Édouard Manet:



Édouard Manet (1832/1883)

Retrato de Stéphane Mallarmé (1876)

Óleo sobre lienzo

El mito de los poetas malditos acaso se fusiona, en nuestra lengua, con el que propone otro estudio realizado por uno de los escritores fundamentales del fin de siglo americano: nos referimos, por supuesto, a *Los raros* (1896) de Rubén Darío. La extrañeza que fascina al autor nicaragüense remite a un tipo de simbolismo oscuro y decadente, en el que no obstante palpita una fuerza de vida capaz de estremecer mentalidades vetustas.

La constelación dariana es original y extravagante, partiendo de Poe y Leconte de Lisle, hasta arribar a Ibsen y José Martí, en una amalgama que incluye al propio Verlaine, a Max Nordau y al Conde de Lautréamont. Al referirse a este último, Darío parece completar el listado de poetas malditos trazado por Verlaine. Ante todo, Lautréamont es para Darío, como luego lo será para Pizarnik, una interrogación que llevará hasta la tumba: “¿quién sabe nada de la verdad de esa vida sombría, pesadilla tal vez de algún triste ángel a quien martiriza en el Empíreo el recuerdo del celeste Lucifer?” (Darío, 1896/1905: 175). El lenguaje de la alegoría nos trae nuevamente al Ángel de Durero, con su mirada penetrante, a la vez extraviada y altiva.

Rubén Darío destacará en Lautréamont lo que Verlaine señalaba en Rimbaud: el desprecio, e incluso el odio, a la hipócrita gloria literaria. Isidore Ducasse escribió

fundamentalmente para sí mismo, de modo tal que, cuando esa escritura ya no le decía nada, decidió terminar con ella de manera radical. Nació bendecido con la genialidad, bendición maldita, y esa misma paradoja lo consumió hasta la sepultura. Como ángel de Lucifer apresuró su caída; aborreció a los hombres civilizados y execró a su Dios. En ricas imágenes modernistas, dirá el nicaragüense que Lautréamont cultivó floras y faunas enfermas, sifilíticas y leprosas, envenenadas por el sol negro de su desesperación. La angustia fue su embriagante profundo, haciendo de su humor una exhalación hiriente y distante (Darío, 1905).

Mallarmé y Rimbaud por Verlaine, Verlaine y Lautréamont por Darío... La constelación de poetas franceses ilumina la noche negra en el cambio de siglo, y otro astro se adivina entre ellos. Traductor de Poe, crítico de arte y hacedor de versos emblemáticos para una modernidad anómala y compleja, Charles Baudelaire también se nos revela como poeta maldito por excelencia. De hecho, Baudelaire elevó el adjetivo a la categoría de *Stimmung* poético propiamente moderno (Tarazona, 2011). Recordemos las primeras estrofas del poema “*Bénédiction*”, perteneciente a la primera parte de *Las Flores del Mal*, que introducen la escena de una madre con deseos infanticidas:

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:

— «Ah! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision!
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation!»¹⁷

(Baudelaire, 1961: 21).

¹⁷ “Cuando, por un mandato de potencias supremas, / El Poeta aparece en este mundo de hastío, / Su madre aterrorizada y atiborrada de blasfemias / Contrae sus puños hacia Dios, que la toma piadosamente: // ¡Ah! ¡Por qué no tuve yo un nudo de víboras, / Antes que tener que nutrir esta irrisión! / ¡Maldita sea la noche de los placeres efímeros / en que mi vientre concibió mi expiación!” La traducción es nuestra.

El nacimiento del poeta es una maldición para su progenitora; luego, este despertará también el odio de sus congéneres y de su propia esposa. Sin embargo, más adelante proponen los versos que ser aborrecido y maldecido en la tierra será la condición para ser bendecido en el más allá, pues la verdadera meta del Poeta –con mayúscula- está en lo invisible. El sufrimiento será su condena pero también, paradójicamente, su “bendición”. Resuenan en esta descripción otras figuras baudelairianas del poeta en la ciudad moderna, como es el caso del cisne en el asfalto o el albatros burlado por la turba cruel. ¿Acaso las aves no son metamorfosis del ángel signado por la fatalidad melancólica?

A la hora de trazar una breve genealogía maldita, no podemos dejar de mencionar el ensayo que Georges Bataille dio a la imprenta en 1957: *La Littérature et le Mal*. Como es sabido, allí Bataille declara la imposibilidad de separar una instancia de la otra, pues al tratar sobre “lo esencial”, la literatura ilustra la predisposición de las personas al Mal. De ese modo, el estatuto literario exige una “hipermoral” que acaso podría situarse “más allá del bien y del mal”, según la expresión de Nietzsche.¹⁸

En las páginas que siguen haremos foco en las figuras y las obras de tres poetas malditos –Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud- que despertaron un eco especial, una profunda resonancia en el gusto lector y el imaginario poético de Alejandra Pizarnik. No es casual que frente a ellos nos situemos en el comienzo de la poesía moderna, lo que Mallarmé en sus *Divagaciones* (1897) decidió llamar “*la poesía futura*”.

Sin abundar en disquisiciones teóricas, podemos señalar sintéticamente que *el pacto lírico moderno* se consolida a partir del “Yo es otro” de Rimbaud y la desaparición ilocutiva del poeta buscada por Mallarmé, que no excluía, sin embargo, la expresión de la afectividad por vía de las palabras y las cosas (Puppo, 2013: 49). Como señala Michel Collot, la poesía moderna ya no opone subjetividad-objetividad, sino que une “alteridad y exterioridad” en el sujeto (Collot 2005:43-64). Imposible no vincular este último aspecto con la poética de Alejandra Pizarnik, quien se mirará en el espejo de la noche

¹⁸ Los ocho autores analizados por Bataille son: Emily Brontë, Charles Baudelaire, Jules Michelet, William Blake, el Marqués de Sade, Marcel Proust, Franz Kafka y Jean Genet.

para escribir la soledad y el desarraigo exterior e interior. Rara, incapaz para las tareas cotidianas, la poeta argentina se sabrá maldita a su pesar y aprovechará para jugar, ¡en París!, con la máscara *fin-de-siècle*, como lo hará también con tantas otras.

En este capítulo no apuntaremos ya a rastrear imágenes o símbolos, sino que nos detendremos en algunas alegorías que, como lo veremos en el siguiente apartado, se asocian sobre todo a la poética de Baudelaire. Por otra parte, nos interesa examinar los procedimientos de la escritura pizarnikiana que convergen en la poética de la melancolía, de modo tal que nuestro objetivo es investigar algunos rasgos de estilo de los poetas malditos que supo hacer suyos la autora argentina. Para ello, confrontaremos los poemas con las entradas de los Diarios que se refieren a los autores en cuestión, siempre buscando acceder a las leyes que rigen el sistema poético pizarnikiano.

3. Baudelaire: los cantos seductores de la “infatigable melancolía”

*Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques.*¹⁹

Charles Baudelaire,

Le spleen de Paris

El impacto de la lectura de Baudelaire aparece registrado en la entrada del *Diario* de Alejandra Pizarnik correspondiente al día viernes 11 de diciembre de 1963. Allí leemos: “*Baudelaire*: Su falta de *modernidad* consiste en esa división del poema: *primera parte*, un ejemplo sacado de la mitología o de la naturaleza y luego la *segunda* que compara el estado anímico o el dolor metafísico del poeta con ese ejemplo. O sea,

¹⁹ “En el océano de tu cabellera, entreveo un puerto hormigueante de cantos melancólicos”. Baudelaire, Ch (1991: 52) Traducción de José Francés.

poesía parábola. Ello no impide que B. sea maravilloso. Además, lo que digo no implica a toda su poesía. Habrá que esperar a R. para que haya una fusión” (2010a: 310-311).

La “falta de modernidad” que Pizarnik le atribuye a Baudelaire es una propiedad de la modernidad misma, a saber, la paradoja, la confrontación, la negación que afirma al negar, el instante que se contradice y, en la contradicción, se fortalece. Voces distantes que se llaman entre orillas de tiempo, y a través de un mar distante, misteriosamente conversan. No deja de ser interesante, por otra parte, que la poeta alude a Rimbaud (“R”) como el que logró avanzar más allá en la modernidad poética.

El procedimiento baudelairiano de la “poesía parábola” al que alude Alejandra se pone de manifiesto paradigmáticamente, como sabemos, en “El Cisne”. Esta pieza compuesta por dos partes, a partir de cuartetos de rimas cruzadas, posee además una estructura especular. El poema comienza evocando a Andrómaca:

I

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel)²⁰

(Baudelaire, 1857/1961: 123).

El poeta canta a la esposa de Héctor, trasladada a tierras lejanas como Víctor Hugo en el exilio, a quien Baudelaire le dedica el poema. El sentimiento del hablante poético se asocia al de la mujer de la mitología, pues él también se siente en un lugar

²⁰ “¡Andrómaca! Pienso en ti. Este pequeño río, / pobre y triste espejo en el que otrora resplandecía / la inmensa majestad de tus dolores de viuda, / este Simois mentiroso que se engrandece con tus lágrimas // ha fecundado de manera súbita mi fértil memoria, / cuando yo cruzaba el nuevo Carrusel. / El viejo París ya no existe más (la forma de una ciudad / cambia más rápido ¡ay! que el corazón de un mortal)”. La traducción es nuestra.

extraño: su melancolía añora el París viejo, anterior a la reconstrucción del Barón Haussmann, bajo el mando de Napoleón III.

Como un viejo Tiresias, el poeta contempla ruinas, a la vez que observa las nuevas y extrañas edificaciones. Aparece entonces la alegoría principal, el cisne que se ha escapado de su jaula. Bello, señorial –como Andrómaca-, pero perdido, marginado, fuera de contexto –como el poeta-, está muriendo. Todavía alcanza a balbucear: « *Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ?* »²¹ (Baudelaire, 1857/1961: 123).

La segunda parte del poema se inicia con una fusión: la del espacio exterior de la ciudad con el paisaje melancólico que habita en el interior del sujeto poético: “*Paris change! mais rien dans ma mélancolie / n’a bougé!*”. Entonces adviene la conciencia metapoética: “*tout pour moi devient allégorie*”²² (Baudelaire, 1857/1961: 123). Palacios anónimos, albergues, viejos suburbios devienen para el poeta, como todo lo demás, alegoría. Los recuerdos se vuelven más pesados que rocas, allí por donde transita el cisne exiliado, loco, “sublime y ridículo”. El poema retorna finalmente a la figura triste de Andrómaca, que asociará en las últimas estrofas a los que lloran, los huérfanos, los marineros abandonados en islas perdidas... Una multiplicidad de rostros, a los que se suman “aún muchos otros”, para encarnar el dolor y la soledad de la vida moderna. Ya está dictado el tono para iniciar una nueva era, igualmente teñida por el sol negro de la melancolía.

El cisne como emblema del poeta y la poesía recurrirá luego, como se sabe, en la obra de Rubén Darío. El poeta modernista recuperará las resonancias míticas de esta imagen, que después Delmira Agustini reformulará con una pulsión femenina para delinear “un paisaje que es fondo metonímico del yo” (Molloy, 1983: 17). Será el turno del mexicano Enrique González Martínez cuestionar el motivo, adelantando ya la sensibilidad vanguardista:

²¹ “Agua ¿cuándo en fin lloverás? Rayo, ¿cuándo tronarás?”.

²² “¡París cambia! Pero nada en mi melancolía / se ha movido. // [...] Todo para mí deviene alegoría”.

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje

(González Martínez, 1971: 238).

En un breve escrito titulado “Niña entre azucenas”, Alejandra Pizarnik hará referencia a este poema para distanciarse de su infancia pasada: “Tan ofensiva apareció la imagen de mi niñez que me hubiera retorcido el cuello como a un cisne, yo sola a mí sola. (Y luchas por abrir tu expresión, por libertarte de las paredes)” (2010c: 32). Aquí la figura alegórica y la hablante poética coinciden en una sola instancia, la de esa niña que quiere matarse o liberarse a sí misma.

En consonancia con el procedimiento del poema-parábola de Baudelaire, el concepto de escisión o cesura es clave en la poética de este autor y en la de Pizarnik. Esta noción guarda similitud, asimismo, con el recurso de la sinécdoque, que opera designando un todo por una parte, o sea, recortando y extrapolando aspectos o dimensiones de una cosa o realidad. Este vaivén del sentido, análogo al de la metonimia, se advierte, por caso, en el poema “*Un hémisphère dans une chevelure*”, de *Le Spleen de Paris*. Consideremos el fragmento del que hemos extraído el epígrafe para este apartado:

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l’odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l’eau d’une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l’air [...].

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l’espace est plus bleu et plus profond, où l’atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l’océan de ta chevelure, j’entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d’hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes

découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

[...] sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre. (Baudelaire, 1951: 17)²³

Aparece aquí la cabellera como sinécdoque de la mujer amada –al modo en que es resaltado el cabello de Ofelia en los cuadros de Odilon Redon-, devenida mapamundi y océano. Nos encontramos en un universo increíblemente sensual, donde los olores y los sabores encarnan la embriaguez voluptuosa del amor... y también de la melancolía. De esta última nos habla el imaginario acuoso, esa materia de la desesperación que todo lo desintegra, también, en la obra de Pizarnik.



Odilon Redon (1840-1916)

Ofelia entre las flores (1905-1908)

Óleo sobre lienzo

²³ “Déjame respirar mucho, mucho tiempo, el olor de tu pelo, sumergir todo mi rostro, como un hombre sediento en el agua de una fuente, y agitarlo con mi mano como un pañuelo perfumado, para esparcir recuerdos en el aire. // Tus cabellos contienen un sueño entero, lleno de velámenes y arboladuras; contienen grandes mares cuyos monzones me llevan hacia climas encantadores, donde el espacio es más azul y más profundo, la atmósfera se perfuma con frutos, hojas y piel humana. // *En el océano de tu cabellera, entreveo un puerto hormigueante de cantos melancólicos*, con hombres vigorosos de todas las naciones y navíos de todas las formas que recortan con sus arquitecturas finas y complicadas, un cielo inmenso que se abandona al eterno calor. // [...] en las aterciopeladas orillas de tu cabellera me embriago” (Baudelaire, 1991: 51, 52). El subrayado es nuestro.

El spleen de Paris traduce el amor en opresión que agobia erótico-tanáticamente; el poeta se ve siempre en la disyunción “vencer o morir” impuesta por el destino (Baudelaire, 1991: 139). Referirá el bosque a orillas de una laguna anónima, luego de largos paseos en el que los ojos de seres femeninos y distantes reflejan especularmente la dulzura del cielo que habla a sus venas, habitantes del Hades. Es efectivamente desde el infierno desde donde escribe Baudelaire, un averno tierno y a la vez feroz, dulce y encerrado bajo una “cúpula melancólica” (Baudelaire, 1991: 18).²⁴

El poeta ve pasar a su lado el cortejo de almas perdidas, y ya no sabemos si estas almas en pena son las de un imaginario subjetivo o las que encuentra en París a medida que recorre sus calles cada vez más extrañas. Así vivirá también Pizarnik la experiencia urbana, ya sea en Buenos Aires o en París: como el recorrido por una tierra ajena, donde muchos habitantes, condenados a la alienación del día, deambulan sin saber lo que esperan. Apunta en su diario el 2 de enero de 1961:

Vi una vieja mendiga durmiendo en el suelo abrazada a una muñeca. (Yo no la vi. Mis ojos la vieron). Por qué esta mujer en el suelo frío, por qué duerme y hace la noche en ella y por qué necesita en su gran oscuridad abrazar a una muñeca enorme, nueva, bella, y por qué no duerme sin abrazarse a nada, así como vino a este mundo y por qué la gente necesita abrazarse a algo. (Pizarnik, 2010a: 186)

Alejandra se pregunta por la belleza y la fealdad en la decrepitud, pero también por el desamparo que sitúa al sujeto en medio de la multitud amorfa. Contemplará los desfiles de personas -así como su soledad- con admiración, con desprecio y finalmente con indiferencia estética. Ese marco exterior lanza a la hablante poética en nuevas

²⁴ Nos referimos aquí, puntualmente, al poema en prosa titulado « *Chacun sa chimère* », donde leemos: « *Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir; sous la coupole spleenétique du ciel [...]* » (Baudelaire, 1869/1991: 14). José Francés traduce intencionalmente “*coupole spleenétique*” por “cúpula melancólica” (Baudelaire, 1991: 18). En este texto el poeta simbolista describe un Infierno dantesco y desolado, donde además del hielo, es decir, del *agua cristalizada*, congelada, el polvo aparece como un nuevo lago donde sumergen los pies los condenados, errabundos por los confines del inframundo.

introspecciones, incompatibles con el mundo del afuera. Es en búsqueda de una fuga ante el mundo de los otros, en combate con la resignación del deambular mencionado, que Charles Baudelaire escribe a su vez, en una temática paralela, “*La Femme sauvage et la petite-maîtresse*”, también incluido en *Spleen*.

El poema nos dice que una sólida jaula de hierro contiene a un animal enardecido, mezcla monstruosa de garras y de cabellera rebelde, que circula como un felino y lucha por su libertad. La presencia salvaje no es más que un ángel recluso, una mujer encadenada por otro animal, un marido carcelero que exhibe a su ángel melancólico como motín de feria. “Cuanto más se le desencajan los ojos, más naturalmente aúlla. La rabia la hace brillar como hierro caliente” (Baudelaire, 1991: 30-32). Este texto se levanta contra la resignación y el encierro, cuestionando los hábitos conyugales de los descendientes de Adán y Eva. La mujer es pintada de manera infeliz, aunque briznas de goce atraviesan su celda. Es la visión de la ruptura, del quiebre, de la fisura de la hipócrita paz burguesa. Un intento de rasgar el encierro de los días a través de una poética nocturna.

En esta misma composición, el hablante de Baudelaire le pregunta al ángel: “¿Y qué pueden significar todos los suspiritos que inflaman su perfumado pecho, robusta coqueta? ¿Y sus modales aprendidos en libros y su infatigable melancolía? (“*et cette infatigable mélancolie*”) (Baudelaire, 1951: 25). Observamos que el mal de Saturno respira entre muros, para encontrar siempre una salida del dolor, aunque sea a través del dolor mismo. La poética de la melancolía conoce la desdicha, pero esta para Baudelaire es una desdicha con vitalidad de animal salvaje. La melancolía se sabe cautiva, pero también, rompe las rejas, contornea otro mundo, *un más allá erótico* -repitiendo las palabras de Octavio Paz (1994) en su ensayo sobre el marqués de Sade-, y se abre al universo alegórico de la creación verbal.

En sus diarios, Pizarnik manifiesta una y otra su vez cómo, también para ella, todo deviene alegoría y fuga. Su palabra, sus imágenes resultan siempre expresión de otra cosa, signo de otro signo. Su poesía está atravesada por desplazamientos ebrios y éxtasis, recorridos de desastre, salvajismo y debacle. Como la *petite-maîtresse*

baudelairiana, Alejandra se mueve entre la alegoría de lo inmóvil, del mutismo y del sufrimiento como aguas candentes y decadentes. Lo anterior para expresar, paradójicamente, su voraz apetito contenido de *fauve*:

Nada ni nadie, en mí, se atreve a moverse, a girar, a rodar. Nunca se pone en marcha. Nunca abre la boca si no es para morder en silencio. He sentido dolor y silencio. Sufro o estoy callada. Estar bien es ser al modo de una estatua. Sufrir es ver un color blanco corriendo hacia una catarata ardiente. O como en una película muda el tigre devorando lentamente a la muchacha.

Todo sucede como si realmente fuera así, todo sucede como si yo pensara, como si yo sintiera, como si yo viviera. Y no soy más que una silenciosa, una estatua corazónmente enferma, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae. Sólo soy algo que está, algo que no espero que está. (Pizarnik, 2010a: 198)

La melancolía reduce a la escritora a la condición de huérfana distante. Se trata de la voz cada vez más apagada que enuncia el poema y que, sin embargo, transmite percepciones escondidas, comunica susurros esquineros, hace oír, hace hablar, fuerza al pensamiento a indagar, creando disonancias múltiples: cambio de atmósferas, contrastes entre el mundo y el yo, cambios de tono: lo lírico y lo obscuro. En este sentido Pizarnik es maldita al modo baudelairiano y sus poemas se abren lentamente -más allá de la ética burguesa asociada a la moral y las buenas costumbres- como auténticas “flores del mal”.

4. Lautréamont: el “drama cómico” y la “risa melancólica”

*Vieil océan [...] tu déroules, au milieu d'un sombre mystère, sur toute ta surface sublime, tes vagues incomparables [...] Elles se suivent parallèlement, séparées par de courts intervalles. À peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnées du bruit mélancolique de l'écume qui se fond, pour nous avertir que tout est écume.*²⁵

Lautréamont

Les chants de Maldoror

En el canto primero de *Les chants de Maldoror* (1869), Isidore Lucien Ducasse, conocido como Conde de Lautréamont, pide a un cielo amargo y melancólico que el lector, vuelto momentáneamente cruel como aquello que lee, encuentre su camino abrupto y salvaje a través de sus páginas sombrías. Advierte que, a menos que el lector de sus líneas no aporte también una lógica rigurosa y una tensión de espíritu, las irradiaciones letales del libro diluirán su alma como el agua al azúcar.

Agrega, además, que no es favorable que todo el mundo lea las páginas de los cantos, pues solo algunos pocos saborearán ese fruto amargo sin peligrar mentalmente. En consecuencia, se dirige a las almas tímidas, a quienes aconseja que, antes de penetrar entre los bosques inexplorados, dirijan sus talones hacia atrás y no hacia adelante. Que retrocedan como una grulla que se pierde en el invierno, que vuela poderosamente a través del silencio, con las alas desplegadas, hacia un punto perdido del horizonte y que súbitamente, cuando atisba aires de tormenta, retorna al muelle. El texto continúa explicando que, antes de regresar, el ave anuncia a las demás grullas, a través de cantos singulares, el peligro. Las otras aves escuchan “su grito vigilante de centinela

²⁵ “Viejo océano [...] tú despliegas, a mitad de un sombrío misterio, sobre tu superficie sublime, tus olas incomparables [...] Ellas se siguen paralelamente, separadas por cortos intervalos. En cuanto una disminuye, otra la alcanza engrandeciéndose, acompañadas del ruido melancólico de la espuma que se funde, para advertirnos que todo es espuma (*Lautréamont*, 2006: 23). El subrayado es nuestro.

melancólico” (“son cri vigilant *de mélancolique sentinelle*), giran a un lado y otro y, finalmente, eligen otro camino más seguro (Lautréamont, 1967: 17).

En el *incipit* de Lautréamont el océano es melancólico así como el ave-centinela que ve el peligro y protege a las aves-almas inocentes. No es de extrañar que Alejandra Pizarnik haya encontrado en las páginas de Lautréamont, en sus presencias y advertencias, una especie de arquetipo, un símbolo mayor que acecha de manera permanente. Se trata del arribo de la sombra, del amor rotundo a la oscuridad que se inmiscuye por doquier allí donde todavía hay un hálito de vida, para apagarlo o eclipsarlo. Escribe la poeta en “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*”:

Lautréamont destina a la sombra intrusa su violencia inadjetivable. Esto no lo exime de tener que reconocer en ella la más alta perfección en materia de perversidad. Nadie sino la sombra merece el máximo galardón: la palma del mal. Lautréamont manifiesta su deseo ambiguo de besar los pies de la vencedora. Muy pronto comprueba que es el otro (o la sombra) quien es irónico, y no él. (Pizarnik, 2010c: 246)

Inmersa en el universo de Ducasse, Pizarnik potencia su obsesión por los espejos, por el doble y el resquebrajamiento. En el acecho del cuerpo de sombra, apunta que *el otro* (trátese del motivo de un interlocutor vedado, del poema, del impulso creador, del esfuerzo por escribir, del desorden al hacerlo) finge colaborar con el poeta, para llevar a cabo una traición. Estamos frente a un *décalage* temporal: en cuanto la escritora encorvada en su silla cree observar la imagen poética, la sombra imita el ademán con una diferencia de tiempo entre movimientos.

Entonces la poeta se da cuenta de su propia antipatía y, como una Báthory encolerizada, descubre la necesidad de romper el espejo de su habitación. La poética pizarnikiana es hecha por todas aquellas “personas poéticas” que la encarnan y se mueven inciertamente, pero no por una sola persona estable y reconocible: poesía de la fragmentación y la pluralidad, no de la unicidad y la cohesión balanceada. Como Lautréamont, para Pizarnik la poesía no la escribe un solo individuo, sino multitudes que se desconocen entre sí.

Desconcierto y desconocimiento ante los habitantes del propio yo, fenómeno de los versos melancólicos que llevan a Alejandra a afirmar incesantemente: “me sucede encontrarme frente al desconocimiento de mi propia imagen” (Pizarnik, 2010c: 246). Imagen del desconocimiento o desconocimiento de la imagen que se constituye en una fuerza atrayente y nocturna, que la guía ciegamente a través de laberintos. Tales senderos albergan la imposibilidad de habitar una realidad diurna y mascarada, para optar por el hundimiento en las arenas movedizas de la inteligencia y sus arquitecturas nocturnas e imposibles:

[...] El poder de hechizo que el paseante atribuye a pasajes y galerías. Pienso, entonces, en virtudes más secretas: galerías y pasajes serían recintos donde encarna lo imposible. Al menos, así se le revelarían al adolescente enamorado de lugares donde sólo y siempre es de noche –noches artificiosas e ilusorias, pero que *ignoran la estupidez del día y del sol ahí afuera*. (Pizarnik, 2010c: 246)

El insulto, la deprecación o la advertencia son armas del estilo de Lautréamont que Pizarnik incorpora en su vocación, compartida con Ducasse, Baudelaire y Rimbaud, de *épater le bourgeois*. La resonancia con el sentir de Lautréamont salta a la vista. El poeta del mal habla en sus cantos de bosques compuestos por laberintos de flores, donde los pájaros contemplan la figura melancólica del poema. Se trata de un ser de muchos sexos, según Ducasse, que atraviesa enredaderas y follajes, ramas y tumbas de forma extraviada. El bosque alberga viajeros perdidos, huérfanos, espurios desde la infancia, sedientos en una región de humores vagabundos y mares inexplorados.

Símbolos concretos en ambos poetas empiezan a hacerse eco mutuo: el bosque, los pájaros, los sepulcros, presencias nocturnas infortunadas, el exilio y la intemperie, el sol tórrido y temible, cabelleras encrespadas, la hierba verde, el frío glacial de una sensación enjaulada, la pérdida de sí para actuar mejor. Leemos en los *Chants*:

Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l’hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. Les oiseaux, éveillés, contemplant avec ravissement *cette figure mélancolique*, à travers les branches des arbres, et le rossignol

ne veut pas faire entendre ses cavatines de cristal. Le bois est devenu auguste comme une tombe, par la présence nocturne de l'hermaphrodite infortuné. O voyageur égaré, par ton esprit d'aventure qui t'a fait quitter ton père et ta mère, dès l'âge le plus tendre ; par les souffrances que la soif t'a causées, dans le désert; par ta patrie que tu cherches peut-être, après avoir longtemps erré, proscrit, dans des contrées étrangères; par ton coursier, ton fidèle ami, qui a supporté, avec toi, l'exil et l'intempérie des climats que te faisait parcourir ton humeur vagabonde; par la dignité que donnent à l'homme les voyages sur les terres lointaines et les mers inexplorées, au milieu des glaçons polaires, ou sous l'influence d'un soleil torride, ne touche pas avec ta main, comme avec un frémissement de la brise, ces boucles de cheveux, répandues sur le sol, et qui se mêlent à l'herbe verte. Écarte-toi de plusieurs pas, et tu agiras mieux ainsi. (Lautréamont, 1869/1967: 39)²⁶

Continúan aquí las advertencias del poeta, quien se deja llevar por el énfasis sexual. El clima de “intemperie” deriva de la figura abyecta, propiamente inclasificable, del hermafrodita. Esta figura de hibridación y exposición erótica atravesará silenciosamente la escritura de Pizarnik, aspecto que fue recuperado por críticos como Ostrov (2004), Minelli (2006) y Amícola (2007). De los personajes de Lautréamont a los sujetos creados por la poeta argentina se perpetúa el ejercicio abierto de una sexualidad oxigenada, que aceptará sin juicios sus placenteras experimentaciones: sensualidades *queer*, políticas del sexo y el sexo como política.

Juegos especulares con el doble en sombra, *décalages* temporales, frases escandalosas y sexualidades nómades son algunas de las huellas ducassianas que retoma Alejandra. Todos estos factores confluyen en la sorpresa y el humor como anticlímax que contrastan con un lirismo de ritmo envolvente que se impone otras veces. Surge a

²⁶ “Allí, en un bosquecillo rodeado de flores, duerme el hermafrodita, sumido en profundo sopor sobre la hierba empapada en llanto. Los pájaros, despiertos, contemplan hechizados ese *semblante melancólico*, a través de las ramas de los árboles, y el ruiseñor no quiere dejar oír sus cavatines de cristal. El bosque se ha vuelto augusto como una tumba, por la nocturna presencia del desgraciado hermafrodita. ¡Oh!, viajero extraviado, por el espíritu de aventura que te ha hecho dejar a tu padre y a tu madre desde la más tierna edad; por los sufrimientos que, en el desierto, te produjo la sed; por tu patria que buscas, tal vez, tras haber vagado durante mucho tiempo, proscrito, por esos extranjeros parajes; por el corcel, tu fiel amigo, que contigo ha soportado el exilio y la intemperie de los climas que te hacía recorrer tu vagabundo humor; por la dignidad que dan al hombre los viajes a tierras lejanas y por mares inexplorados, entre hielos polares o bajo la influencia de un sol tórrido, no toques con tu mano, como un estremecimiento de la brisa, esos rizos esparcidos por el suelo y mezclados con la verde hierba. Aléjate varios pasos y así actuarás mejor (Lautréamont 2006: 52, 53). El subrayado es nuestro.

partir de allí una escritura que busca desenmascarar el choque de los razonamientos “contra las campanas de la locura”, en una vida que es “un drama cómico o una comedia dramática”, donde “es bastante difícil distinguir el bufón de la melancolía” (Lautréamont: 1967: 82). En uno y otro corpus, entonces, toda seriedad deviene grotesca y el sujeto no puede parar de reír, aunque se trate, por cierto, de “una risa melancólica” (83).

En el sexto apartado del presente capítulo nos referiremos a tres procedimientos específicos de la escritura de Pizarnik y allí, puntualmente, tomaremos en consideración la estrategia de la reescritura, heredada en buena medida de Lautréamont. Ahora, para terminar esta primera lectura que busca acercar las estéticas melancólicas de ambos autores, no podemos dejar de mencionar el último texto escrito por Alejandra, que podía leerse en la pizarra de su cuarto al momento de su muerte:

	criatura en plegaria	
	rabia contra la niebla	
escrito		
en		contra
el		la
crepúsculo		opacidad
	no quiero ir	
	nada más	
	que hasta el fondo	
oh vida		
oh lenguaje		
oh Isidoro		

Septiembre de 1972

(Pizarnik, 2010b: 453).

Al instalar la fecha en el poema, acaso Alejandra quiso atestiguar, hasta el final de su vida, la presencia de Lautréamont (“oh Isidoro”) en su escritura. En la misma

vereda que el *Coup de dés* mallarmeano, el texto de Pizarnik pone en juego la tensión entre la lectura vertical y la horizontal, privilegiando la polisemia, la afirmación del azar y la multiplicidad del sentido. Hay en estos versos, tan breves como girones de frases, escenas de la tristeza y el cansancio (“oh vida / oh lenguaje”), un posible autorretrato final (“criatura en plegaria”) y una declaración de rebeldía en el lamento (“contra la opacidad”). La escritura se acerca a la concentración del ideograma japonés y el caligrama, emulando un dibujo asimétrico, faltar de equilibrio. Sin embargo, el filo y la aspereza se vuelven suavidad en la última serie de versos: queda flotando, finalmente, una despedida dulce, una triplicación de suspiros.

Discursos interrumpidos es el sintagma que dio título, en castellano, a las famosas ediciones de textos de Walter Benjamin. Estas dos palabras también podrían dar cuenta de este último poema como manifestación terminal –fluyente, al mismo tiempo rebelde y sosegada- de la melancolía pizarnikiana.

5. Rimbaud: pérdida de la inocencia, silencio y experiencia del infierno

*Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.*²⁷

Rimbaud,

Les Illuminations

La escritura de Alejandra Pizarnik sigue los pasos de la de Arthur Rimbaud en lo que respecta a la crudeza del lenguaje, el estilo corrosivo y la errancia que conduce hacia la muerte del sujeto y la negación intencional de la cordura. Como es sabido, numerosos

²⁷ “Veo desde hace mucho tiempo la melancólica lejía dorada del poniente” (*Rimbaud*. Traducción y notas de Juan Abeleira, 1995: 4).

datos biográficos confirman que la argentina llevó a cabo el “sistemático desarreglo de todos los sentidos” que el poeta de *Las Iluminaciones* proponía en una de sus conocidas *Cartas del vidente*. El malditismo de Rimbaud está unido a la pérdida de la inocencia, como se advierte en el siguiente fragmento de “Mala sangre”, incluido en *Una temporada en el infierno*:

Ahora estoy maldito, tengo horror de la patria. Lo mejor es un sueño bien ebrio, sobre la playa.

No hay tal partida. Retomemos los caminos de aquí, cargado con mi vicio, el vicio que ha hundido sus raíces de sufrimiento en mi flanco desde la edad de la razón, que sube al cielo, me golpea, me derriba, me arrastra.

La última timidez y la última inocencia. Está dicho. No mostrar al mundo mis ascos y mis traiciones. ¡Vamos! La caminata, el fardo, el desierto, el hastío y la cólera.

(Rimbaud, 1946: 7)

También en la poética pizarnikiana la inocencia de los hechos parece ser la única defensa contra la locura. Pero, como explica Daza (2007), en los últimos escritos, la presencia clara y descifrable de un *hecho* se hace cada vez más ambigua. En una galería de sombras y figuras espectrales, si algún hecho se esclarece es porque aparece cargado de intención, de culpabilidad, de temor y de impotencia. La inocencia, en fin, ha desaparecido, y la muerte se acerca de manera intencional y certera. Así se tematiza esta cuestión en una entrada del diario de febrero de 1971:

Ha llegado el mes más temido. Quiero trabajar mucho, aunque para nada. [...] Todo lo presentado malo se volvió real. Imposible leer y escribir. Angustia por no haber empezado a trabajar. [...] Aparentemente es el final. Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra. (Pizarnik, 2010a: 502)

En las últimas prosas y piezas teatrales el lenguaje deviene cada vez más obsceno. Los hechos se convierten en afirmaciones satíricamente groseras; solo hay presencias que contienen insultos, diminutivos perversos, construcciones de un mundo interno y feroz. Nos adentramos en un nuevo universo donde la carcajada de la locura toma el escenario, se ríe de los hechos, de los actos inocentes y de las buenas intenciones. Ingresamos, pues, en un territorio “minado por efectos de la locura, para buscar en él las señales que ha dejado su presencia, de qué manera podría estar figurada, cómo se la nombra o en qué instancias es posible descubrirla”. (Daza, 2007: 87, 88)

La escritura se hace por obra de la “alquimia del verbo” de la que habló Rimbaud en *Une saison en enfer*. El estilo de este volumen se prolonga en las yuxtaposiciones nominales de Alejandra, por obra de las cuales los sustantivos más heterogéneos se unen para lograr puentes y redes conectadas, fusionadas; y los paisajes más variados encuentran una extraña comunión entre los bastidores de un teatro cada vez más impío e inclemente. “Yo es otro” en la medida en que el yo se distancia de la subjetividad sentimental: el yo del poema no expresa las emociones del poeta empírico o real, sino que el/la poeta se crea un yo desplazado, múltiple y móvil. Se hace otro por obra de una alquimia ominosa, impúdica y malintencionada. En el siguiente ejemplo se ponen de manifiesto estos rasgos:

PRAEFACIÓN

Me importa un carajo que aceptes el don de amor de un cuentecón llamado haschich:

LA PÁJARA EN EL OJO AJENO.

- ¡Hideputas! –dije en Jijón, mientras en Jaén tres cigüeñas negras cambiaban de puta. Oculta tu voluptad antes que la voz del matante miedo ritme esta prosa por pendientes desfavorables. Voy a entrar en mi castillito de papel acompañada por un perro de niebla. (Pizarnik, 2010c: 94)

Insultos, malas palabras, neologismos, derivas lexicales, un arcaísmo, un diminutivo y la reescritura de una expresión idiomática (*la paja en el ojo ajeno*)

confluyen en una proliferación de voces a través de las cuales el yo se desdobra en personas-personajes, máscaras, castillos, muñecas y animales. Como señaló Aira (2001) al referirse a la alquimia poética pizarnikiana, “la más llamativa de sus estrategias fue la creación de un personaje, que ella misma llamaba con ironía ‘el personaje alejandrino’, mezcla de poeta maldito, chica mala, huerfanita y sonámbula en las cornisas de la locura” (Aira, 2001: 23).

La incesante preocupación estética que durante toda su vida inquietó a la poeta, más su intranquilidad acerca del lenguaje, la arrastraron hacia el lugar desde donde vislumbró el “abismo que existe entre la poesía y la vida” (Pizarnik, 2012: 42). Este precipicio, o mejor, el lugar vacío que se esboza entre la creación lírica y la vida cotidiana en la obra de Pizarnik, es el testimonio de una escritura creada gracias a la privación, a la desposesión y al hundimiento silencioso.

El silencio como recurso, más que como tópico, es otro punto de contacto entre Pizarnik y Rimbaud. Ambos artistas optan por callar, por silenciar su conciencia, dando vuelo incierto y abierto a la voz poética emancipada. Esta se hace viento, mar y tiempo cuanto más se desliga del cuerpo que la apresa. La poesía deviene, en palabras de Sucre (1985), crítica al lenguaje de la racionalización. Ya no se trata de articularlo mejor o reconstruirlo de maneras diferentes, más estéticas, más bellas o persuasivas. De lo que se trata es de su mutación cada vez más radical, de su transfiguración completa, así sea en la nueva faz de un mutismo ubicuo y errabundo.

El riesgo de la caída del yo es, en última instancia, el riesgo del derrumbamiento del lenguaje y su mutación: “de la transfiguración de éste depende el que esa caída se convierta en una experiencia liberadora” (Sucre, 1985: 102). La libertad de la imagen poética es una sensible anarquía en la que la poesía transfigura el lenguaje en magia silenciosa, apenas audible para oídos perturbados. Arroja al abismo de la nada a un yo que ya nada puede decir, pues este ha caído en la extraordinaria región de su propia invisibilidad.

De ese modo, la expresión poética abandona la orilla de la lengua común, de la ordinaria comunicación, de las representaciones conocidas y conscientemente estables. Se erige entre el habla poética y el lenguaje estándar un vacío capital invadido empero de búsquedas, obsesiones, angustias propias a una transformación, a una metamorfosis en la que tanto el sujeto que habla como el lenguaje hablado se funden en una nueva expresión silenciosa, intransmisible e incomunicable. *La máscara, la transparencia*, es el nombre que Guillermo Sucre (1985) dio a estos juegos poéticos en los que lo nombrable y lo innombrable se compenetran en una expresión cada vez más lacónica de la voz, del verso, de la estrofa. Juegos, es verdad, pero que involucran la existencia entera tanto de la poeta como de la poesía, cuyas intenciones y sentidos permanecen en pugna.

A este respecto, George Steiner (2003) ha mostrado que, paradójicamente, la voz poética del silencio toma siempre ventaja con respecto al lenguaje de un sistema propiamente racional. Una de sus tesis centrales radica en que la noción de saber todavía está equivocadamente asociada, en los valores de la conciencia occidental, al discurso directo, la retórica argumentativa y la explicación informativa. Pero por fortuna, según Steiner, también experimentamos “momentos de melancólica lucidez” en que “no actuamos como si esto fuera cierto” (Steiner, 2003: 34). El orden del discurso pierde su potestad cuando atravesamos instantes de interioridad profunda. Entonces, el estado de la melancolía funciona como puente o pasaje para que el silencio desmienta la autoridad de un habla social y estridente. Dado que el lenguaje en su despliegue ensayístico o dialéctico solo puede ocuparse sustantivamente de un leve plano de la realidad, muy limitado y de corto alcance, “el resto -y, presumiblemente, la mayor parte- es silencio. [...] A medida que el poeta se acerca a la presencia divina, al corazón de la rosa del fuego, el esfuerzo de traducir en palabras se hace más abrumador” (Steiner, 2003: 38, 57-58).

Incontables poemas de Alejandra Pizarnik giran en torno a la experiencia del silencio. En *Árbol de Diana* este se expresa con una dicción repetitiva y, al mismo tiempo, lacónica:

SILENCIO

yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

(Pizarnik, 210b: 143)

El infierno musical, por su parte, pone en escena un deseo del silencio, como si este encarnara la promesa de una tierra prometida:

Todo hace el amor con el silencio.
Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.
De pronto el templo es un circo y la luz un tambor.

(Pizarnik, 2010b: 276)

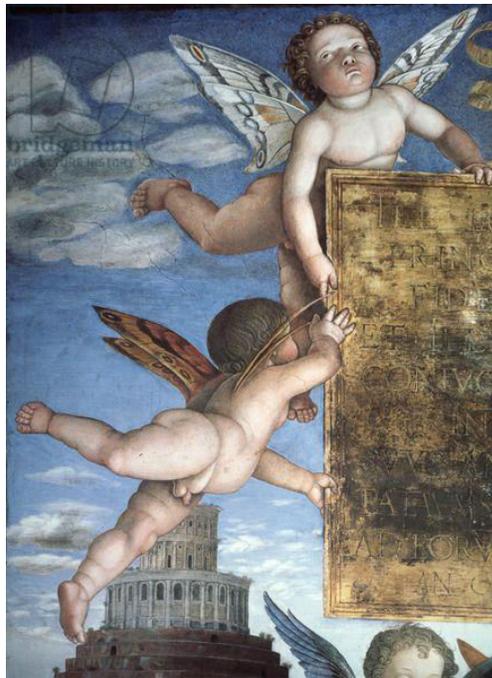
Había que escribir sin para qué, sin para quién.
El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara.
Si silencio es tentación y promesa.

(Pizarnik, 2010b: 277)²⁸

El poema “En esta noche, en este mundo”, que encontramos al final de la serie *Los pequeños cantos*, explicita aún más la idea de que “nada es promesa entre lo decible / que equivale a mentir / (todo lo que se puede decir es mentira) / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe” (2010b: 398). La última afirmación y su negación nos remiten a las enigmáticas palabras finales de Hamlet (*the rest is silence*). Recordemos

²⁸ Las citas pertenecen a los poemas “Signos” y “Fuga en Lila”.

que, en el marco de la obra de la Shakespeare, ocurre luego que Horacio, el amigo fiel de Hamlet, pide a los coros angélicos que acompañen al príncipe al celeste descanso (Shakespeare, 1984: 98). En Pizarnik, desde luego, no hay un más allá donde cobren sentido las palabras y los silencios: “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia”. No hay ángeles para recibir a las almas, ni siquiera los enviados de la melancolía, *putti* y *erotes* que señalan, hieren y encarnan el erotismo de la muerte enamorada.



Andrea Mantegna (1431-1506)

Cámara de los esposos, Inscripción con Putti -detalle-. (1465-74)

Óleo sobre lienzo

El silencio constituye un estilo, una forma de escritura. Como lo propuso Sucre en un ensayo dedicado a la poética de Pizarnik (1985), una de las vías más sutiles para acercarse a su obra radica en el estudio de sus sustracciones verbales, de la presentación

cada vez más económica de sus reiteraciones, de la reducción intencional de sus temas y de la atmósfera progresivamente más callada de la poeta, quien buscará finalmente desaparecer del mundo.

Tras las huellas de Rimbaud, justamente en su poema "*Alchimie du Verbe*", Pizarnik encuentra que el poeta de Charleville aborda también el tema del silencio como fuerza emancipadora. Este apunta: «*J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges*» (Rimbaud, 1946: 18). Hender los silencios, las noches, abordar lo indecible, en eso consiste también la alquimia verbal de Pizarnik, en la que la lucha contra el vacío se libra a través del silencio creador de palabras yuxtapuestas, tal como lo recomendaba Guillaume Apollinaire. Apunta al respecto Alejandra Pizarnik en sus *Diarios*: "El vacío. Apollinaire aconsejaba para vencer el vacío escribir una palabra luego otra y otra hasta que se llene (Pizarnik, 2010a: 27). Las palabras son entonces silenciosos ladrillos que construyen la torre donde residirá la princesa melancólica, infantil, desenfadada y fuera de este mundo: "¡Siento que mi lugar no está acá! (ni en ninguna parte quisiera decir). Me encanta elucubrar por escrito. [...] ¡Bah! Y vuelvo a decir con Rimbaud: encuentro sagrado el desorden de un espíritu" (Pizarnik, 2010a: 27-28).

En *El arco y la Lira*, Octavio Paz afirmó que cuando la creación poética es abrazada por la oscuridad, esta se encuentra con la fuerza de lo inerte (Paz, 1993: 43). La inercia en la escritura de Pizarnik es el silencio, el habla congelada que, paradójicamente, permite el fluir de un nuevo lenguaje, ya impersonal, ya de todos. Esta inercia no es una simple quietud, una complacencia o un tender estólidamente hacia lo mismo. Como lo comprobamos en la afirmación y la contra-afirmación (*el resto es silencio / sólo que el silencio no existe*), en Pizarnik la inercia del silencio se presenta como contestación, reacción contra el lenguaje, contra el poder que se esconde en todo orden discursivo. Así, su silencio es un grito, un llamamiento que convoca a otras voces silenciadas.

En este sentido, es posible advertir en la obra de Alejandra un uso del silencio como resistencia ante la opresión que han sufrido las mujeres en la cultura patriarcal.

Ese clamor de la feminidad es asociado por Pizarnik a una observación de Rimbaud que registra en su diario:

La mujer no ha tenido nunca los mismos derechos que el hombre. Debe llegar a tenerlos. No lo digo solamente yo. Rimbaud también lo dijo: « Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme –jusqu'ici abominable-, lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu. Ses modes d'idées différeront-ils des nôtres?- Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons ». (Pizarnik, 2010c: 309, 310)²⁹

Horadar el silencio, *en* el silencio, para crear la aurora de nuevos sonidos, de nuevas vías de expresión, de una poética femenina desencadenada y libre. Ese mar insondable que será la escritura femenina nos remite a la poética de la melancolía, embebida ahora del sagrado desorden espiritual. Sagrado porque implica un distanciamiento del mundo conocido, y el ahondamiento en un universo que infunde tanto respeto como temor. Sensación de elevación y descenso a los infiernos de la mano de Eurídice, al mismo tiempo que pérdida de lo material. Búsqueda metafísica y sensación perpetua de extrañamiento, de éxtasis, de delirio vidente. La poesía, por la presencia de la sombra femenina, está vinculada al misterio. El misterio crece en el vértigo de lo insondable, de lo ubicuo, de lo inmaterial. Escribir comienza con el silencio de la poeta y se prosigue en sus metamorfosis. La desorientación, el hastío, la angustia y éxtasis pasajeros construyen la nueva poética obsesiva. Los estados ambivalentes de Alejandra Pizarnik revelan su morar en estas perpetuas transformaciones: “¡Oh, busco expresarme y no sé cómo! No hallo belleza en Garcilaso. Prefiero a Quevedo y a San Juan de la Cruz. Y a Santa Teresa. Pero ¡sólo sé que vivo realmente en Vallejo, Neruda, Apollinaire y a veces Rimbaud!” (Pizarnik, 2010a: 59).

²⁹ “Cuando sea rota la infinita servidumbre de la mujer, cuando ella viva por ella y para ella, el hombre – hasta este punto abominable-, le devolverá lo que le debe, y ella será poeta, ¡ella también! La mujer descubrirá en lo desconocido. ¿Sus pensamientos diferirán de los nuestros? Ella encontrará cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; las asumiremos, las comprenderemos” (Carta de Rimbaud a Paul Demeny, Charleville, 15/V/1871).

Como “El barco ebrio”, Alejandra sabe que su destino es el balbuceo, el vómito en las mareas de lo indiferenciado. Acepta progresivamente su imposibilidad de vivir, de vivir como los demás, pues, como Rimbaud, se autoproclama de una “raza inferior”. Jamás de la estirpe de Abel, sino de la raza de Caín, que ve en los ángeles peligrosos mensajeros. El fin de la razón es el comienzo de la poesía, y la infidelidad del verso para gozar los placeres de múltiples amantes. Los placeres y las noches de la poética melancólica se engrandecen a medida que el yo pizarnikiano estalla:

Uno de estos días vendrá el ángel de la cordura: me embriagaré hasta reventar. Y todo habrá terminado con eso: en cantos de ebria, en palabras ininteligibles, en vómitos, en un despertar blanco y vacío: juntaré los fragmentos, volveré a las cosas, al plan de cada día. Yo no puedo vivir, lo sé desde que vivo. No puedo vivir, “*je suis de la race inférieure*” *jusqu’à la fin de l’éternité*. Un plan. Desarrollarlo y cumplirlo no es un instante privilegiado. En un milésimo de segundo hasta podría estrangular a un niño con sonrisa de ángel. Pero realizar un proyecto implica todos los instantes de muchos días. Es anular las variantes. Es obligarse a ser fiel a un solo yo. (Pizarnik, 2010a: 317)

Ya hemos hecho referencia a la construcción pizarnikiana de palabras para llenar el vacío que se presenta sin fondo. El silencio edifica para destruir, se dará cuenta la poeta, y entonces aumentará su temor a las palabras. Pizarnik ama y rechaza el carácter destructivo del silencio, explorando desenfrenadamente, como una náufraga que se sacude entre las aguas en busca de un trozo de madera flotante, la palabra justa, cada vez más perdida entre las olas de la imaginación extraviada.

La autora presiente que la propia poesía será su asesina. Desea entonces anticiparse, escriturarse, hacer de su vida letra impresa. Aceptará su *sino*: morir de poesía. Dirá que sola no puede enterarse de sí ni lo desea. Son ahora los versos los que la abandonan. Las palabras devienen espejos para un rostro abandonado. Los versos son ecos de la soledad. Esta palabra, junto con el silencio, la descubre huérfana desamparada. Como un barco a la deriva: “cuando leo que dije soledad o silencio me descubro al instante, en un rincón de la habitación miedosa y perdida pero reencontrada

de alguna manera. Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria, que moriré de poesía” (Pizarnik, 2010a: 260).

6. Tres estrategias: el acopio, la autorreescritura, la metatextualidad

A través de metáforas obsesivas, simbologías paradójicas y alegorías condensadas, la poética de Pizarnik va tejiendo una superficie densa, secreta a punta de transparencia, (solo) aparentemente infantil e inofensiva. Desde el comienzo irá profundizando cada vez más su fondo oscuro y abismal. La sombra, como ya lo hemos señalado muchas veces, se impondrá sobre el costado luminoso y los juegos se volverán perversos y obscenos.

Una estrategia de la máquina de escritura pizarnikiana que, a su vez, abarca muchas técnicas, es **el acopio**, es decir, la acumulación de materiales disímiles provenientes de otros autores, textos o géneros. Las parodias de Pascal realizadas por Lautréamont y los juegos con los clichés del lenguaje de Rimbaud son antecedentes notables de este juego intertextual.

Si en los primeros libros de Alejandra los epítetos provenían del imaginario romántico (“la enamorada del viento”), a partir de *Extracción...* la poeta incorporará constantemente citas de otros autores, alusiones a cuadros, epígrafes, versos copiados que se integran en sus versos y su prosa. El poema resultará, de ese modo, una especie de *collage* verbal.

El análisis exhaustivo de los manuscritos de Pizarnik pertenecientes al Fondo Bibliográfico de la Universidad de Princeton le permitió a Mariana Di Cio (2014) arribar a conclusiones inéditas respecto del sistema de escritura pizarnikiana. Resume Puppo (2015) en estos términos sus hallazgos:

Según la apreciación de Walter Benjamin delineada por Susan Sontag (1980), el ser melancólico es proclive al coleccionismo. En el caso de Pizarnik, lo atestigua su tendencia a redactar listas (de palabras, de variantes, de libros que tenía intención de leer). Si en sus “Notas gramaticales” hallamos reservorios de palabras y de información de lo más variada, un caso testigo es el “*Palais du vocabulaire*”, compuesto por tres libretas en las que la poeta copió a mano incontables citas de otros autores que, muchas veces, migraron a sus textos publicados (62). El examen de este material no solo deja al descubierto el trabajo autoral previo a la escritura, sino también el diálogo con distintas tradiciones culturales y el esfuerzo por crearse una genealogía. Como paso ulterior, la operación del *accrochage* permite “colgar” la frase de otro como propia, reunir en un collage (al modo dadaísta y surrealista) los hallazgos de los demás. Este procedimiento desestabiliza la noción de autor único y escribir resulta entonces, como en la acertada fórmula de Margaret Atwood, un continuo “negociar con los muertos” (339). Sintetiza Di Ció que, para Pizarnik, copiar es crear. El texto recupera entonces su sentido etimológico de tejido, entramado donde convergen hebras de diversos tonos y procedencias. A las técnicas aditivas se suman las operaciones combinatorias: separación, disgregación, repetición, restricción y rearmado que, como el *cut-up* de los beatniks, pueden ser comprendidas como “maneras de significar la pulsión de muerte”. (Puppo, 2015: 121)

Collage, *accrochage*, *cut-up* son procedimientos intertextuales que operan con la apropiación, la yuxtaposición y el recorte. Como lo demuestra Di Ció, muchas veces ocurre que el punto de partida del poema es la obra o el hallazgo de otro. Así, la hipertextualidad atraviesa la escritura de Alejandra creando un aire de insinuaciones, sugerencias y alusiones más o menos directas. Basta pensar en la frase de Alicia repetida como letanía (“Yo solo vine a ver el jardín”), la presencia de *The winter’s tale* de Shakespeare en “Los muertos y la lluvia” (2010c: 43, 44) o las transformaciones onomásticas *Helioglobo*, *Pigmeón* y *Gatafea*, incluidas en el texto “*En Alabama de heraclítoris*” (Pizarnik, 2010c: 92, 96, 120), que remiten al *Heliogábalo* de Antonin Artaud, la historia de *Pigmalión* y *Galatea* de Ovidio y las sentencias de Heráclito (llamado *el oscuro*), respectivamente.

En segundo lugar, nos referiremos a la **autorreescritura** como una de las estrategias más utilizadas por Pizarnik. Por cierto, se trata de un procedimiento que acerca la obra de la poeta argentina a la de Borges quien, como sabemos, solía reescribir los poemas en cada nueva edición de sus textos, en especial los de sus primeros libros.

En la poesía pizarnikiana hay versos que pasan de un poemario a otro, frases de los diarios que se re-escriben en poema, líneas que se transforman y alternan su inscripción sintáctica. Así, una afirmación como “siento un caos. No sé por dónde empezar” (2010a: 27), de los *Diarios*, puede dar origen a un verso en la obra poética: “costura desclavada en mi caos humor diario” (2010b: 16). La pasión lúdica por las palabras anima este tipo de derivaciones que, como se advierte en este ejemplo, combinan el uso de aliteraciones (del sonido /k/, en este caso), la transformación de frases hechas (“clavado en mi costado”) y la transgresión gramatical (el sustantivo “caos” utilizado como adjetivo).

Versos y sintagmas repetidos acentúan el procedimiento de la máquina de escritura; las perras palabras no muerden una sola vez, sino que apuntan a los juegos especulares y la reiteración. La expresión que estructura un poema temprano (“Sin ti, / El sol cae como un muerto abandonado / Sin ti / Me torno en mis brazos” (2010b: 97), reaparece de manera insidiosa en un folio de 41 hojas mecanografiado entre 1956 y 1960, que incluye poemas arreglados, alterados, re-trabajados a mano por la autora; muchos ilegibles a causa de las incesantes correcciones: “arroja sal a los ojos del asesino / y es un mundo blanco sin ti” (Pizarnik, 2010b: 303).

En un principio, como lo señalamos en repetidas oportunidades, la reescritura pizarnikiana está asociada a un proceso de síntesis y concentración. Como explica Sarah Martín (2007), la paulatina pérdida de la inocencia se refleja en un lenguaje cada vez más escueto, lacónico y sentencioso:

Desde *La tierra más ajena* (1955) hasta *Los trabajos y las noches* (1965), la poética pizarnikiana muestra una evolución progresiva hacia una poesía cada vez más breve, con una forma cada vez más parca y una sintaxis fragmentada. Como veremos,

este trabajo de condensación y depuración ya anuncia una poética que se dirige hacia el silencio y la muerte. “Los trabajos y las noches” representa esta culminación de la forma breve; un trabajo formal que tiene su antecedente inmediato en *Voces* de Antonio Porchia y cuya diferencia o novedad radica en una marcada depuración sintáctica y lingüística efectuada a partir del ritmo y de la musicalidad del verso libre. (Martín, 2007: 71)

En efecto, la obra de Alejandra revela un desarrollo que se debate entre la forma y lo informe de la escritura; intenta abrir una ventana para el flujo de un lenguaje que enseñe lo invisible, lo desconocido y el anuncio de la muerte. Se adentra en la búsqueda de la palabra virgen, inocente, para no hallar más que hechos culpables. A través de variaciones, aliteraciones e hipertextualidades en el fluir del poemario, Pizarnik da vida a una poética posesiva, obsesiva y finalmente criminal. Ella es consciente de este proceso:

El peligro de mi poesía es una tendencia a la disección de las palabras: las fijo en el poema como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra. Y ello se debe, en parte, a mi temor de caer en un llanto trágico. Y también el temor que me provocan las palabras. Además, mi desconfianza en levantar una arquitectura poética. De allí la brevedad de mis poemas. (Pizarnik, 2010a: 159)

La brevedad, como señaló Aira en su ensayo sobre Pizarnik, fue especialmente ponderada y cultivada por los surrealistas. La lectura de Breton y otros autores de su escuela está bien testimoniada en los *Diarios* de la autora y en el artículo que le consagró a *Nadja* (Pizarnik, 2010c: 262-268). Pero quien más impactó a Alejandra entre los surrealistas parece haber sido Antonin Artaud (2010c: 269-273). En las obras del poeta y dramaturgo marsellés la escritora argentina vio reflejado su sentir ante la vida y la creación verbal:

He hojeado las obras de Artaud y me conmueve de gritar: describe muchas cosas que yo siento –en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que solo es ausencia o aullido-. (Pizarnik, 2010b: 147)

La fecha de esta entrada de diario data del 3 de septiembre de 1959, año que coincide con la etapa de escritura correspondiente a *Las aventuras perdidas* (1958), en el plano poético, y con el conjunto de textos en prosa titulado simplemente *Relatos* (1963). Los núcleos temáticos se corresponden mutuamente, así como los trazos compartidos del silencio, la batalla contra el lenguaje, la caída, el miedo de los nervios, el peregrinaje, la negación del mundo y la aniquilación del ser. Artaud, tan solo unos años antes, había hablado del peregrinaje o desplazamiento de los cuerpos, de la repulsión y la vida en tanto que voluntad de vacío como núcleos de sentido auto destructores; de la eliminación de todo el cuerpo, y de su lucha a muerte contra la conciencia. Esto lo vemos especialmente en el poema titulado *Martes 18 de Noviembre de 1947*:

No hay mundo
ni invisible dominio oculto,
ni espíritus ni mundo de espíritus, nada de eso, nada de eso,
hay simplemente un estado escondido y oculto,
un desplazamiento o partir invisible de los cuerpos humanos
cuyo estado anatómico externo, orgánico externo
es el único estado reconocible, valorable, de todos los cuerpos.
Esta partida o desplazarse invisible de los cuerpos humanos
es un estado en el que no se permanece, en el que no se puede permanecer,
porque es el vacío y la nada
y habitar en él es
PERMANECER MUERTO
en lugar de querer estar vivo,
de buscar PERMANECER VIVO,
para ganar la vida eterna,
y este estado en el que no se puede permanecer porque es
el vacío y la nada, el vacío de la nada,
es un estado en el que hay que evitar, hay que vencer la
tentación de hacerse cuerpo, de dar vida al cuerpo [...]

(Artaud, 2004: 78)

Las metáforas delirantes rebosan en el discurso de la locura, junto a las palabras reincidentes, el tratamiento del cuerpo, la violencia, el erotismo transgresor, el sentimiento de una extraña metafísica, la experimentación con la sintaxis. Observamos, tanto en Artaud como en Pizarnik, una arquitectura del lenguaje que se derrumba, erosión del sentido, psicosis y yo multiplicado... el mar de la melancolía baudelariana y los cantos de Lautréamont se transformarán, para Pizarnik, en la cumbre del malestar físico y el padecimiento psíquico que comparte con Artaud. Odio al lenguaje, como el que luego va a postular Beckett, odio que es también necesidad vital, pasión sin solución.

La insistencia autodestructiva, síntoma de toda naturaleza posesiva, conduce a Pizarnik a desear construir entre despojos, ruinas y restos. La alegría no rinde frutos líricos, pero la angustia no es tampoco garantía de nada. Pizarnik comprende por fin que el estado anímico del poeta no es lo fundamental; de hecho, es algo secundario. La poesía toma la voz; su propio ánimo es ahora el generador de la palabra, del silencio, de la creación. Siempre pensando en la segunda etapa de la escritura de Pizarnik, aquella que culminará con *Extracción...* y *El Infierno...*, es notable la clarividencia con que la propia poeta, ser trémulo que habitaba una realidad concreta que le era hostil, calificaba su poesía y analizaba sus recursos. Acertadamente definía su estilo como el de

... una escritura densa y llena de peligros a causa de su diafanidad excesiva; concreta al máximo; desmesuradamente materialista en la medida en que revela imágenes originarias de las sombras interiores más lejanas y desconocidas e insospechadas (inesperadas). Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de vínculos sutiles que permiten la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. (Pizarnik, 2010c: 305)

La reflexión sobre la experiencia personal de escritura muchas veces desemboca en una reflexión general sobre el quehacer poético:

Despierto alegre. Tal vez a causa de ello imposibilidad de escribir un poema. Entonces, ¿alianza definitiva entre la angustia y la poesía? No. Hay un plano que está más allá del

estado anímico del poeta. Ese plano es habitado por los poetas adultos, los enamorados de la forma, los que creen, y hacen y se hacen en y por la poesía a causa de ella misma: no como sustitución sino como creación. (2010a: 167)

No obstante la cita anterior, la mayoría de las veces ocurre que la máquina de la escritura parece imponerse sobre el yo debilitado de su hacedora, al punto que ella optará por autodesignarse como “la hija de la voz” (Pizarnik, 2010c: 305). En este epíteto advertimos el giro hacia **la metatextualidad**, hacia la consideración de una voz dentro de la propia voz, en condensada bifurcación sintagmática. En efecto, la poesía de Pizarnik alcanza un punto en el que todas las imágenes (de la infancia, de la caída, del agua, de la muerte) devienen alegoría de la escritura y, más precisamente, del poema.

La metatextualidad opera mediante una especie de inercia del lenguaje: repeticiones, continuidades entre diarios, ensayos y prosa poética. En su lógica la escritura invade la vida y termina por fagocitarla. Solo existe, en el final, lo que crea la escritura: “toda la noche escribo la noche” (2010c: 312).

Se trata de un avance de la palabra a costa de la destrucción del sujeto. La lucha insurrecta es contra la propia voz, entonces la poesía convoca presencias agresivas. Hay en la obra de Pizarnik un temor a las palabras que es la otra cara de su amor por ellas, de su deseo de fusión con ellas:

Mi tormento es el tránsito de las imágenes formuladas en la otra orilla por ‘la hija de la voz’ a las presencias fulgurantes. Tránsito que quisiera realizar con una precisión tensa que me permitiría dominar el azar y compensarme de mi sumisión absoluta a la ‘hija de la voz’ [...] Ignoro si hablo de la perfección poética, de la libertad, del amor o de la muerte. (Pizarnik, 2010c: 305)

La estrategia de la metatextualidad abrevia, por otra parte, en la isotopía de lo innombrable y del extravío del significado (la nada, la sombra, el silencio, el vacío). Oxímoros, paradojas, paralelismos desviados remiten a esta zona de lo indecible:

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

(Pizarnik, 2010b: 92, 93).

Vacío sin vacío, yo plural, fragmentado y disuelto, la nada como horca, el descentramiento de la palabra poética, a saber: el resquebrajamiento del discurso, la síntesis elíptica, la enunciación de un pensamiento abatido, postrero y en fuga. Ya nada significa algo, ya no hay nada por significar.

En un gesto netamente saturnino, el lenguaje deviene espejo borroso, universo fantasmal, único ámbito donde la poeta-mendiga puede deambular recolectando migajas. Si *La condesa sangrienta* le permitió a Pizarnik explorar el costado victimario de la melancolía, los poemas que remiten a la pérdida del sentido bucean, en cambio, en el lugar de víctima de la hablante. Como sugiere Daza (2007), en una peculiar especie de masoquismo, Pizarnik “siente placer internándose y permaneciendo en la poesía, convirtiéndose en la que sustrae nombres de la nada” (2007: 84). En esa impotencia la melancolía parece nombrarse con la sensualidad de Baudelaire, el tono apelativo de Lautréamont y la experiencia del infierno y el silencio compartidas con Rimbaud y Artaud.

7. La tragicomedia de Sombra

Luego de haber investigado la impronta de Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y los surrealistas -entre ellos Artaud- en la conformación de la poética pizarnikiana, y de

haber examinado mediante cuáles estrategias funciona esta poética, ha llegado el momento de exponer el análisis de un conjunto de textos que representan el triunfo definitivo de la noche y el malditismo en la poesía de Alejandra. Nos referimos a las páginas tituladas *Textos de Sombra*, compuestas por manuscritos fechados en 1972.

Como apunta Miguel Dalmaroni (1996), se trata de un conjunto de legajos sueltos, apuntes inéditos y hojas al aire que se publicaron por primera vez en el volumen *Textos de Sombra y últimos poemas*, editado por Sudamericana en Buenos Aires, en 1982.³⁰

En estos textos, algunos en prosa y otros en verso, se incluye la serie protagonizada por Sombra. Así se denomina al personaje femenino, máscara o alter ego de la hablante poética, que se observa y se describe en tercera persona. Pequeños esbozos narrativos o dramáticos permiten conocer diversas facetas del personaje.

La comedia de la melancolía conjuga el guión, las diferentes voces y las actrices que las interpretan, todo en una misma persona poética. Sombra es ese significante sobrecargado, el retablo de las marionetas al que se aplican las palabras iniciales de Georges Bataille: « *J'en parle afin de traduire un état de terreur* » (citado por Pizarnik, 2010c: 69).

Hablar para traducir un estado de terror implica que locura y cordura se entremezclen en el discurso, así como el sentido y el sinsentido, el ensueño y la vigilia:

- Hay como chicos mendigos saltando mi cerca mental, buscando aperturas, nidos, cosas para romper o robar.
- Alguien se maravillaba de que los gatos tuvieran dos agujeros en la piel, precisamente en el sitio de los ojos.
- “Odio a los fantasmas” -dijo, y se notaba claramente por su tono que solo después de haber pronunciado estas palabras comprendía su significado.

(Pizarnik, 2010c: 69).

³⁰ Luego estos textos fueron incluidos en la compilación de *Prosa Completa*, por la que citaremos en este trabajo.

Advertimos que las palabras adquieren un significado tardío o diferido; se proclama la mendicidad saltarina y danzante del verso como vector axial de la creación poética, es decir, la fuerza errante del poema que escapa a las cárceles del entendimiento y se adentra en las penumbras del bosque de la creación verbal. Gatos, al mejor estilo de Lewis Carroll, cuyos ojos no se han perdido, sino que han sido oscurecidos, observan al lector, y el odio a los fantasmas no deja de darse sin una complicidad enamorada, que retarda los efectos de la comprensión.

En la poética pizarnikiana todo se dilata, se anticipa y se retarda alternativamente. La dicción cambia de sentido, el lenguaje bordea sus propios límites, los acentos se yuxtaponen allí donde es preciso bramar, mugir, aullar, cuando ya no se puede hablar. Es lo que observamos en el siguiente fragmento, donde acecha la sensación de un mutismo latente, de un olvido palpitante, de un pensamiento que se pierde:

- Abrí la boca un poco más, así se notará que estás hablando.
- Me siento como si no fuera capaz de hablar más en la vida.
- Hablá en voz muy baja. Y, sobre todo, recordá quién sos.
- ¿Y si me olvido?
- Entonces bramá.
- Estoy pensando qué.
- No es verdad. Cosas desde la nada a ti confluyen.

(Pizarnik, 2010c: 69)

El país de la infancia no deja de retornar como fantasma ominoso y distante, cada vez más cercano, destruyendo el yo presente. Voces de la lejanía incitan cantinelas oníricas, para hacer de la actualidad un sueño que pronto se convertirá en pesadilla. Se trata de la pesadilla de la descolocación, de saberse centro perdido, y así curiosear eternamente, sin jamás encontrar:

Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

- A lo lejos sonaba indistintamente la voz de una muchacha que cantaba canciones de su tiempo de muchacha.
- ¿En qué pensás mientras cantás?
- En que aquel sueño de ir en bicicleta a ver una cascada rodeada de hojas verdes no era para mí.
- Sólo quería ver el jardín.

(Pizarnik, 2010c: 69)

Una vez más, Pizarnik retoma una frase central que condensa su obra. La curiosidad de Alicia implica todas sus aventuras en el país de las maravillas y a través del espejo, ya sea en el terror o en la serenidad, en la angustia o en la risa. El *nonsense* de Lewis Carroll es evocado en la enciclopedia mental de los lectores y lectoras: la caída por el agujero negro en la persecución del conejo blanco, el diálogo con la oruga fumadora, el almuerzo con el sombrero loco, la liebre de marzo y su celebración por los no cumpleaños, el lirón y su sueño...



John Tenniel (1820-1914)
Alicia en el país de las maravillas,
Ilustración n° 25 (1865)
Papel carbón sobre madera



John Tenniel
Alicia en el país de las maravillas,
Oruga usando un narguile (1865)
Papel Carbón sobre madera

En una entrevista de 1972, Alejandra admitió que desde pequeña la obsesionaba la frase emblemática de Alicia (Pizarnik, 2010c: 311). Para Alicia y para Alejandra, explicaba la propia poeta, el jardín sería el lugar de la cita, el centro del mundo carente de centro. Finalmente, la poeta se apoyaba en Mircea Eliade y Gaston Bachelard para arribar a una conclusión enigmática: “el jardín es verde en el cerebro” (311). Condenando la realidad prosaica como campo de fuerzas donde solo hay asfalto, actualidad, presión, insensibilidad, se rescata la actividad de la imaginación, el poema, el sueño o la memoria que producen el jardín intemporal.

Así, en *Textos de Sombra* se retoma la pregunta por un más allá recóndito, donde la hostilidad se compenetre con la hospitalidad, el movimiento del tiempo con su inmutabilidad, las heridas de la vida con sus olvidos y recuerdos. El coqueteo con el suicidio y cierto humor negro preceden al giro metatextual que suele imponerse en las composiciones:

- ¿Y ahora? -Siento deseos de huir hacia un país más hospitalario y, al mismo tiempo, busco bajo mis ropas un puñal.
- Como vos, quisiera ser una cosa que no puede sentir el paso de los años.
- Supongo que el envejecimiento del rostro ha de ser una herida de espantoso cuchillo.
- La vida nos ha olvidado y lo malo es que uno no se muere de eso.
- Sin embargo, cada vez nos va peor.
- Entonces la vida no nos ha olvidado.
- Perras palabras. ¿Cómo han de poder mis gritos determinar una sintaxis? Todo se articula en el cuerpo cuando el cuerpo dice la fuerza inadjetivable de los deseos primitivos.

(Pizarnik, 2010c: 70)

Cuando ya no hay adjetivos, la capacidad del poema se engrandece y abre su genio, alcanza la palabra justa, aquella que no puede reemplazarse con sinónimos, ni refutarse con antónimos aleatorios. Todo nace de una *necesidad*, la necesidad de ver el jardín. Maurice Blanchot (1992) plantea que quien se consagra a la obra es succionado hasta el punto en el que esta es sometida a la prueba de la imposibilidad.

Experimentación principalmente nocturna, pues en la noche todo se desvanece. Cada noche, así, es la primera noche, la única, en la que la experiencia del silencio, de la ausencia, de la muerte, en fin, da a la palabra un nuevo sentido: fantasmal y evanescente. Una alucinación sin objeto, que se manifiesta en las voces que la poeta, en sus momentos diurnos, desea espantar. En el siguiente fragmento es el signo de la sombra el que interpela a la hablante poética, quien ya vive únicamente de rechazos y gemidos:

- Soy real -dijo. Y se puso a llorar.
- ¿Real? Andáte de aquí.
- Algo fluye, no cesa de fluir.
- Dije que te fueras.
- Dijiste que me fuera. Intento hacerlo desde que me parió mi madre.
- Vos no existís, ni tu madre, ni nada, salvo el diccionario.

(Pizarnik, 2010c: 70)

El diccionario, habitación de las palabras, existe también fantasmalmente, pues sus inquilinas mutan y desaparecen cuando quieren. La “fuerza inadjetivable de los deseos primitivos” no para de golpear al pensamiento, a la escritura, y expulsar los raciocinios estáticos, en búsqueda del movimiento cerebral: el jardín cambiante y móvil. Este andamiaje disoluto buscará triturar la sombra de Kant, pues la razón nada puede hacer ante la animalidad fantasmal y harapienta.

- Alcancé el maravilloso poder de simpatizar con cualquier cosa que sufriese.
- No entiendo. Fui al prostíbulo, y esa bella constelación de divinas difuntas.
- Entiendo. La crítica de la puta razón.
- Quedé asombrada con cantidad de asombro pues vi a una mujer montada sobre un animal en estado bruto.
- Mi miedo al dar a la vida un solo adjetivo.

(Pizarnik, 2010c: 70)

La razón no es nunca la razón pura. La “puta razón” es sustancialmente impura, y en este sentido la obra de Pizarnik adelanta los ejercicios con la escritura que aportarían

a la literatura argentina autores como Perlongher y Lamborghini. La noche tampoco es la pura noche. La protagonista sombría contempla una sonrisa macabra en el aire oscuro, como si se tratara de un espectral gato de Cheshire.

De pronto, sucede que el fantasma es -otra vez- un recuerdo infantil. No se trata necesariamente de un recuerdo perteneciente a la infancia biográfica de la autora, sino de un recuerdo ficcional pequeñito, aún por crecer. Recordemos que el universo pizarnikiano está plagado de diminutivos temibles y terribles, como los infantes de los que habló Cocteau:³¹

La flor azul se abrió en su mente. Vio palabras como pequeñas piedras diseminadas en el espacio negro de la noche. Luego, pasó un cisne con rueditas con un gran moño rojo en el interrogativo cuello. Una niñita que se le parecía montaba el cisne.

- Esa niñita fui yo –dijo Sombra.

(Pizarnik, 2010b: 403)

Las escenas protagonizadas por la sombra recogen los cabos sueltos que la poesía va dejando a su paso: imágenes simbólicas vaciadas de contenido, alegorías que potencian el desdoblamiento y la atmósfera onírica (la máscara, el espejo, el color). En su fase terminal, la escritura de Pizarnik establece el caos y el absurdo como norma, del mismo modo en que la hablante poética se asume en un completo estado de desorientación. El estilo de Sombra se inclina entonces hacia la repetición infantil, la saturación del discurso, el sinsentido y la tautología:

- De nuevo la sombra.

- Y entonces me alejé o llegué. ¿Tendré tiempo de hacerme una máscara para cuando emerja de las sombras?

³¹ Nos referimos a la novela *Les Enfants terribles* de Jean Cocteau, aparecida en 1929. En ella, el multifacético escritor, cineasta y dramaturgo francés testimonia con ojo de artista la inocente maldad de los niños y de las niñas, su innato desconcierto y su profunda fuerza creadora de imágenes.

- La sombra, ella está aquí. Casa de sal volcada, de espejos rotos. Yo había encontrado un pequeño lugar solitario, propicio para llorar. Esta vez la sombra vino a la tarde, y no como siempre por la noche. Yo ya no encuentro un nombre para esto.
- Esta vez vino a la tarde, y no como siempre por la noche. Volvió a venir, mas ya no hallé, aun siendo día, un nombre para aquello. Esta vez parecía amarillo. Yo estaba sentada en la cocina con un fósforo quemado entre los dedos.

(Pizarnik, 2010c: 71)

Teatro perturbado hecho de gestos inconclusos, como *Los poseídos entre lilas*, los *Textos de Sombra* finalmente confirman el triunfo de la muerte en la escritura. La vida es fagocitada por las palabras, al punto que toda cotidianeidad resulta literalmente vedada. De ese modo se cumple dramáticamente el dictamen de Rimbaud: “*La vraie vie est absente*” (Rimbaud, 1946: 14).

8. Una melancolía “hecha por todos”. Conclusión

En este capítulo hemos pasado revista al modo en que funciona el sistema poético de Alejandra Pizarnik. Ya no nos hemos demorado en las imágenes que lo conforman, sino que nuestro interés se concentró en los procesos de escritura que guiaron su configuración. En este desarrollo hemos examinado la importancia de la alegoría como procedimiento, así como la presencia intertextual de tres autores malditos del fin de siglo francés: podemos resumir, ahora, que Alejandra tomó de la poesía de Baudelaire la sensualidad de la melancolía que oscila entre la dejadez o *spleen* y la exaltación de la bestia; de Lautréamont, rescató la comicidad de la tragedia y la paradoja de un estilo elíptico y depurado que no ahorra insultos y golpes bajos para el lector; por otra parte, la filiación con Rimbaud se patentiza en la recurrente sensación de pérdida de la inocencia, así como en la poética del silencio y la traducción de la experiencia del infierno. En cuanto al estilo de la melancolía pizarnikiana propiamente dicho,

destacamos el uso y abuso de las estrategias de acopio, (auto)reescritura y metatextualidad, que potencian el caos y la oscuridad. Como caso paradigmático analizamos, entonces, la serie de los Textos de Sombra.

Proponemos como título para las conclusiones de este capítulo una nueva versión del famoso postulado ducassiano que proponía que “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo”. Nos resulta muy significativo para subrayar el carácter intertextual y pleno de alusiones y sugerencias de la poesía de Pizarnik. Comprendemos, en este sentido, las dificultades que han encontrado los críticos, a lo largo de las décadas, para proveer un marco estético o histórico cultural donde situar el corpus de la autora argentina. Surrealista pero también decadente, seguidora de Artaud en lo que tiene de trágico y cruel más que en su faceta meramente imaginativa, Alejandra siempre fue reacia a someterse a los dictámenes de una escuela o un grupo.³²

El hecho de que Pizarnik incorpore imágenes, frases y recursos de otros autores no habla mal de su originalidad, pues una de las singularidades de su poética es, justamente, esa conciencia hipertextual que adelanta la sensibilidad posmoderna. En este sentido, nuevamente resulta válido comparar los parámetros pizarnikianos de creación y escritura con los de Borges. Para avanzar un poco más sobre las claves de la poética melancólica de la autora, reproducimos las respuestas que brindó en un reportaje de 1967:

1. Me desintereso con entusiasmo de las modas literarias y del término “auge”. Leo y releo según mis preferencias personales, que pueden (o no) coincidir con autores hispanoamericanos “en auge”. (...)
2. Adhiero enteramente, palabra por palabra, a un extraordinario ensayo de Jorge Luis Borges que finaliza así:

³² En este punto coincidimos con Zonana (1997) y Piña (1999), quienes plantean que la obra de Pizarnik resulta inclasificable en el campo de la poesía argentina y latinoamericana. Como explica Venti, “por el contrario subyace claramente en ella un rechazo a lo cercano y un anhelo de encontrar una voz pura y diferente al panorama literario” (Venti, 2007).

“Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos...”

3. Un poema político, por ejemplo, no solo es un mal poema sino una mala política.

Me gusta la criatura humana comprometida con su arte, oficio o quehacer. En el plano literario adhiero a los que se comprometen de verdad (...) Y nada me obliga a leer a los burdos y burdas folletinistas que se amparan temerosos en presuntos deberes fantasmas de índole política-histórica para mejor escamotear el compromiso central de todo escritor, aquel que asumió Kafka, por ejemplo, aquel que no pudo asumir Simone de Beauvoir, por ejemplo. (Pizarnik, 2010c: 307-308)

Ahora es la propia autora quien traza el paralelo con Borges. Alejandra subraya el gusto personal, la libertad temática y el compromiso vital del escritor, frente a los mandatos de la moda, el limitarse a temas considerados argentinos o latinoamericanos, y el panfletismo político. Con suma claridad conceptual expresa la vocación personal y existencial de su poesía, que no responde a mandatos del campo intelectual ni de la ideología. Esto no implica, desde luego, que la crítica no halle en sus textos una dimensión política o, como lo hemos buscado por nuestra parte, una afinidad con otros autores.

Las aseveraciones de Pizarnik nos conducen a afirmar que su poética melancólica, específicamente, es también el resultado de una búsqueda personal que comprometió su saber, sus emociones y su compromiso con el quehacer artístico. Se trata de una síntesis propia de lo leído y aprendido en otros autores, o acaso deberíamos corregir, de lo hallado y sufrido junto a otros poetas, en la medida en que -para Freud- el inconsciente no tiene tiempo ni edad fija. En tanto resultado de todos los procedimientos hiper- y metatextuales, la melancolía pizarnikiana se extiende como esas líneas de fuga descritas por Deleuze y Guattari, que escapan de las codificaciones y sobre-codificaciones de un sistema, a punta de derrames y flujos oblicuos e inasibles (Deleuze y Guattari, 2002: 220). Entender la melancolía como una línea de fuga implica asociarla

a la dificultad de la libertad y el vuelo (de ahí el emblema del cisne en el asfalto) cada vez que esta escapa a los imperativos normativos, ordenadores del lenguaje.

Pero sabemos que en la escritura de Pizarnik hay una imperiosa necesidad de huir de las convenciones gramaticales que conduce, finalmente, a la experiencia del fracaso. El poema busca decir más que las palabras pero solo cuenta con ellas para expresar su límite: tal aporía del lenguaje es propia de muchos poetas contemporáneos, aquellos que -desafiando la presunción de Adorno- escriben después de Auschwitz. Palabras en el borde, orillas inalcanzables del otro lado, vacíos de la significación y silencios ininterrumpidos acercan la dicción de Pizarnik a la de Paul Celan, probablemente el poeta que más asumió la derrota del lenguaje en la posguerra europea. Como si Artaud hubiese seguido viviendo en la segunda mitad del siglo veinte.

Examinemos, para concluir, la entrada del diario del día 11 de abril de 1961. Allí la autora da fe del acoso que siente ante presencias urbanas, que exasperan su ímpetu verbal, acallándolo. Imposibilidad de expresión, de definir lo indefinible, de huir, de realizar lo irrealizable:

... los bellos delirios que me acosan en la calle, me hacen desesperar del lenguaje y me dan deseos de buscar otra manera de expresión. Tal vez sería conveniente tener un magnetófono, pero tampoco, pues su instalación, la conciencia de su existencia me produciría una extraña tensión. En resumen, no hay arte para mis contenidos espirituales que son excepcionalmente artísticos. Esta imposibilidad de definición me obliga a vagar entre cosas provisionarias, a no saber sino mediatizar las cosas más urgentes, a irme, a pesar de todo, lejos de la poesía y de la palabra escrita, lejos del amor y sus terribles caminos. Pero cómo hacer real mi monólogo obsesionante, cómo transmutar en lenguaje este deseo de ser. (Pizarnik, 2010a: 200)

Cómo buscar una imagen más clara de lo melancólico que ese “vagar entre cosas provisionarias”, es decir, moverse entre delirios, obsesiones, deseos que no llegan a concretarse. Belleza de lo imposible que reposa sobre una estética de lo precario, de un

Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

sujeto en fuga: de ahí el estilo pizarnikiano que crea una nueva melancolía tautológica, rebelde y voluptuosa.

CAPÍTULO 6. EN BUSCA DEL SUJETO DE LA MELANCOLÍA

En este capítulo que da cierre a la Tesis abordaremos el estudio del sujeto que encarna, padece y crea la melancolía pizarnikiana. En primer lugar, haremos algunas precisiones teóricas con respecto a la distinción entre sujeto biográfico o empírico, hablante o yo poético, y “ficción o personaje de autor”. Luego, examinaremos los elementos que confluyen en el mito propio que se forjó Pizarnik y, a continuación, rastreamos la creación de múltiples personas-personajes a partir de la consideración de *El libro de Monelle* (1894) de Marcel Schwob, otro antecedente de la melancolía pizarnikiana que aquí proponemos. Asimismo, en un cuarto apartado ofreceremos una lectura temática de las cartas que Alejandra le envió a León Ostrov, publicadas en 2012, que constituyen el último hito en la serie de rescates y ediciones de textos desconocidos de la autora. Por último, revisaremos la disgregación final del sujeto pizarnikiano a la luz de la iconografía y el imaginario en torno al tópico de “El Triunfo de la Muerte”. En la paradoja final que representa la disolución de un Yo hiperbólico buscaremos enunciar, finalmente, las conclusiones de este capítulo.

1. Avatares de la primera persona: la “ficción de autor” pizarnikiana

En una extraña misiva sin sobre y sin fecha, que según Andrea Ostrov (2012) podría tratarse de una carta entregada personalmente por Alejandra a su psicoanalista (pues al parecer esta fue redactada cuando la poeta se encontraba en pleno tratamiento en Buenos Aires), Pizarnik escribe: “he mirado al mar, lo alabé a pesar de todo, me enfrenté con el sol, y participé seriamente en el sueño de las arenas. He preguntado a mi

sangre si mi vida tiene posibilidades. Y se me ha dicho que sí. Y la palabra libertad tiene sentido. Esto es lo que sentí entre las rocas, junto al mar” (Pizarnik, 2012: 35). No nos encontramos aquí ante un individuo que cree hablar con las cosas y los elementos en estado de alucinación, sino ante un sujeto que mantiene un diálogo imaginario con ellos. La hablante se dirige al mar y, a la hora de imaginar su respuesta, se convierte por un instante en él.

Otra entrada a la cuestión de la fractura del Yo en la obra de Pizarnik se encuentra en el poema en prosa “Extracción de la piedra de locura”. En este, la hablante utiliza la primera, la segunda y la tercera persona gramatical, creando una tensión sintáctica que produce un monólogo multiforme y complejo:

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas [...] La que soñó, la que fue soñada. Paisajes prodigiosos para la infancia más fiel. A falta de eso –que no es mucho-, la voz que injuria tiene razón. (Pizarnik, 2010b: 247, 252)

Por otra parte, ya nos hemos referido suficientemente a la profusión de máscaras y muñecas que funcionan como dobles de la voz que enuncia los poemas y pluralizan al yo que habla. Este se disemina en las letras, se oculta y fragmenta en los disfraces verbales que crea. Cuando el rostro se rompe en infinitas máscaras, la mirada también se fragmenta, así como la voz, que entonces teme al abismo de lo indiferenciado.

La Máscara, ese móvil recurrente en la poética pizarnikiana, es igualmente la devastación de la poeta y el reflejo de su incapacidad creciente de nombrar la realidad. Solo encuentra en los nombres los reflejos de cosas violentamente nombradas, que sacan los dientes y amenazan a la poeta, quien entonces retrocede herida. Ahora solo clama al aire por una curación, como lo atestigua el poema en prosa titulado “Continuidad”:

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío – dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame – dije. (Pizarnik, 2010b: 235)

Continuidad de la mascarada múltiple, en la que el sujeto-Pizarnik se pierde como en un río de letras, de versos y de estrofas, de citas y de admiraciones, de pasajes y de desilusiones. La figura de la máscara acompaña la figura del río del tiempo, allá donde el espacio se desvanece a través de ambivalencias difusas. Se trata de la disolución de una consciencia fisurada, donde las metáforas también se multiplican entre presencias que destruyen la concentración de un discurso que todavía anhela decir yo. El poema “Contemplación”, ejemplar para ilustrar esta ambivalencia encarnada, plantea la máscara como un contenedor, como un recipiente del relámpago que poco a poco destruye la conciencia:

Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía. *Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar.* Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia. (Pizarnik, 2010b: 217)

La máscara implica también la sensación de una pérdida (la pérdida de sí) y produce una mediación que denota una orfandad: el desarraigo del lenguaje que se introduce en una espera interminable. La palabra “yo” extravía su referente, no hay nadie que hable en el lugar del sujeto. Adviene el drama de la comunicación, donde los roles pragmáticos pasan a ser superficies lisas, sonidos que no apresan un significado. Así lo comprobamos en el siguiente poema, perteneciente a los *Textos de Sombra*:

¿Quién es yo?

¿Solamente un reclamo de huérfana?

Por más que hable no encuentro silencio.

Yo, que sólo conozco la noche de la orfandad.

Espera que no cesa,

Pequeña casa de la esperanza.

(Pizarnik, 2010a: 430)

Estos ejemplos parten de discursividades muy diversas –carta personal, poema en prosa, poema en verso- y presentan recursos de distinta índole –imágenes visuales, prosopopeyas, metáforas, paradojas-, pero tienen en común que escenifican diferentes modos de la dispersión o multiplicación del Yo pizarnikiano. Entre el abatimiento del Yo melancólico del que hablaba Freud y la melancolía decible que practican los artistas, según Kristeva, se hallan los resortes del Yo de Alejandra. Un *Yo que es otras*, al que se accede, por la vía de Rimbaud, a través de un lento, largo y excitante desarreglo de todos los sentidos.

Antes de sumergirnos en el estudio de los avatares del sujeto de la melancolía pizarnikiana (*sujeto* que es *objeto* pues permanece *sujetado* por el mal de Saturno), debemos hacer algunas precisiones teóricas. Ante todo, no debemos cansarnos de repetir que no se trata aquí de tomar en cuenta al *sujeto biográfico*, o sea, a la autora empírica en tanto persona real que firma la obra. Identificar al *hablante poético* o Yo lírico con la instancia anterior equivaldría a retrotraerse a la crítica biográfica cultivada por el Romanticismo, que veía en la creación un espejo o una expresión espontánea del sentimiento del poeta. Contra esta interpretación mimética e ingenua se comprenden, desde luego, los llamados a “la Muerte del Autor” nacidos en el marco del Estructuralismo a partir de los famosos textos de Roland Barthes y Michel Foucault de los años sesenta.

Ahora bien, si el hablante poético es una categoría intratextual, una *voz* que se podría asimilar a la del narrador de un relato, ¿esto significa que no existe ningún tipo de vínculo entre el o la poeta de carne y hueso y el sujeto que asume la enunciación en los textos? Y si miramos más de cerca a este último, aun nos preguntamos: ¿acaso se trata

de un sujeto cohesionado cuya unidad garantiza una sola lectura posible del corpus que habita? ¿Es posible hablar de un Yo poético coherente que atraviesa toda la obra de un poeta?

Evidentemente, estamos ante una cuestión muy compleja, que podría ser tema de otra larga investigación. Nos basta decir que el debate acerca de la supuesta ficcionalidad (o no-ficcionalidad) del discurso poético sigue abierto. Como sintetiza María Lucía Puppo (2008), Gérard Genette, Käte Hamburger y Karlheinz Stierle excluyen la lírica del ámbito de la ficción, en tanto que el carácter ficcional del discurso poético ha sido defendido por Félix Martínez Bonati, Barbara Herrnstein Smith, Susana Reisz de Rivarola, Sultana Wahnón y José María Pozuelo Yvancos, entre otros autores. La mayoría de los críticos coinciden en afirmar que el “pacto lírico” implica una suspensión concreta de las facultades comunicativas del discurso ordinario (Calles Moreno, 1997) y posee un carácter transgenérico y transhistórico (Capano, 1999).

Si la categoría de autor ya no resulta figura de autoridad ni garante de la legitimidad literaria, hoy parece más acertado hablar de la “ficción de autor” que cada escritor forja para sí. Tal es la tesis que desarrolla Julio Premat en *Héroes sin atributos* (2009). Según Premat, en muchos casos los propios escritores configuran en torno de sí mismos “una invención de personajes de autor que, asumiendo la relatividad contemporánea, completan la ficción literaria, sirviéndole de marco y de marca frente a una inestabilidad y a una incertidumbre estructurales” (Premat, 2009: 28). Por su parte, Laura Scarano prefiere hablar de “autoficción poética” como categoría que se asienta en el “incesante vaivén” de un sujeto bifronte o doble, que aúna –a veces conflictivamente– el “autor retórico y el “autor empírico” (Scarano, 2016: 1246).

Al reflexionar sobre estas cuestiones, Jorge Monteleone (2016) propone una tríada conceptual integrada por un *sujeto imaginario* (construido en el poema), un *sujeto autorial* (el autor empírico y la persona jurídica, equivalente a la “Función Autor” de Foucault) y un *sujeto social-simbólico* (que actúa sobre el espacio público). Es obvio que estas tres esferas interactúan entre sí y se despliegan a partir del *sujeto imaginario*

que se crea mediante el texto poético, marcando “el orden lingüístico con sus huellas corporales” (Monteleone, 2004: 258).

Si adherimos a estas propuestas, la *(auto)ficción del o la poeta* se derivaría de un conjunto de datos que, desde el interior o en torno a los textos (en lecturas, entrevistas, apariciones mediáticas, etc.), trascienden la intimidad enunciativa del Yo o hablante lírico y proyectan una determinada figura pública. Hablar de la *ficción de poeta* forjada por Alejandra Pizarnik implicaría, entonces, tomar en consideración al *sujeto imaginario* configurado como la eterna niña que deambula detrás de sus textos, así como también a la bohemia que recorría París en compañía de amigos célebres, la que vestía de manera estrafalaria en los recitales, la noctámbula que llamaba a sus amigos en sus largos insomnios... De ese modo, *el personaje Alejandra Pizarnik* es al mismo tiempo máscara de la poesía, modulación profunda de la persona poética –recordemos que el término *persona* originalmente quería decir *máscara*- y figura pública del campo literario. Como resultado de todas estas operaciones, la *ficción de poeta* pizarnikiana configura una rica mitología propia, que analizaremos en el siguiente apartado.

2. Una mitología propia

A lo largo de su vida, a través de una poética que une la inocencia con visiones de fatalidad y deceso, Pizarnik construyó, a su propia escala, una clase especial de mitología; es decir, un conjunto de símbolos y narraciones donde la génesis del universo anuncia también su apocalipsis. En este camino hizo surgir seres y objetos tanto fantásticos como decadentes, sublimes como grotescos.

Según la psicocrítica planteada por Charles Mauron, las *metáforas obsesivas* de un autor derivan en la conformación de su *mito personal*. Concepción Pérez Rojas (2003) propone leer desde esta perspectiva la obra de Alejandra Pizarnik. Presentamos una cita que explica sus planteos:

Del paraíso perdido habla la mayoría de los mitos cosmogónicos y relatos de los orígenes, ya provengan éstos del lado del arte, la religión o la ciencia -que no otra cosa fue en sus albores que filosofía-. Sin embargo, se trataría de un referente que, amén de quedar inscrito en el subconsciente colectivo, ha terminado por convertirse en emblema de una disposición psicológica (consciente) para buena parte de los creadores, que de él ha hecho símbolo y tema. [...] Pizarnik no sólo transita el camino del desgarramiento y de la búsqueda que es común a la mayoría de los artistas; y ni siquiera el de la desazón, que orillan los locos. La poeta argentina mira al través del tiempo (mítico, histórico, biográfico) para detenerse en el origen y tematizar la unidad y la ruptura. Las referencias, de un lado, a un espacio y un tiempo primordiales (esos que hubieron de contener el paraíso, antes de la caída) y, de otro, al nacimiento, a la infancia, son constantes a lo largo y ancho de su obra; incluso, muchos de los símbolos que a tal efecto emplea terminan por convertirse en *leitmotifs* de paso obligado y continuo. (Pérez Rojas, 2003: 393, 395)

Los castillos, las princesas, los vergeles y los lagos llenos de flores, las enredaderas y las lilas, las lunas llenas y los lobos hambrientos, las aves enjauladas, los cofres con hojas secas, los senderos que conducen a ninguna parte: todos ellos son símbolos que componen el cosmos pizarnikiano, una mitología que es a su vez una *poiesis*; una poética que es a su vez la narración de un Génesis y de un Apocalipsis mental. Se trata también, para el judeocristianismo, de los prados de Adán y Eva, encargados de custodiar el paraíso. La primera pareja humana falló. La vigilancia del árbol de la ciencia y la vida no les impidió morder la voluptuosa manzana. Al hacerlo, su naturaleza siempre rebelde e inquieta se desenmascaró. El Paraíso Perdido imprime en el ser rebelde el sello inconfundible de la melancolía, el *pathos* del descolocamiento y de la herida, el sentimiento de abandono y escisión de sí. Prosigue Pérez Rojas:

El dios despoja al individuo del estado original de bienaventuranza para exigir de él la expiación, la reparación de la culpa; para hacerle pagar, en fin, la existencia al precio de la vida. Tras la caída, el espacio y el tiempo del origen quedarán proyectados

en la memoria colectiva como reminiscencia de un paraíso perdido tan necesario como imposible de reparar. (Pérez Rojas, 2003: 394)

Alejandra Pizarnik buscó el jardín, el bosque, el agua, como un comienzo de los recomienzos, como el hilo mágico para cerrar una apertura que la desborda, pero la rasgadura no tiene cierre, así como tampoco existe alguna posibilidad de redención ante el hecho mismo y terrible de nacer. No hay reparación ni expiación que liberen de la culpa.

A manera de un recuerdo de infancia, los esbozos del jardín y del castillo perseveran borrosamente, deformes, pero vuelven en cada sueño para crear un fantasma de esperanza que acabará, una y otra vez, por desaparecer. Todo paraíso prometido se fuga, incumple su promesa, y es en el incumplimiento donde se crea para Pizarnik una nueva conciencia de sí: demasiado temprana o por naturaleza tarde, jamás en su sitio, jamás en punto. No habrá modo de sincronizarse con nada, al modo del conejo blanco de Carroll que siempre va, repetimos, demasiado tarde. Los agujeros en el césped del entendimiento se abren por doquier, y entre profundidades sin fondo, el sujeto-personaje Pizarnik no acaba de caer y caer una y otra vez, para volver a empezar.

La caída será otro tópico recurrente de la poética pizarnikiana, allá donde el yo perdido no cesa de manifestar ambigüedad e incertidumbre. La poética cae rítmicamente, a medida que los versos se fragmentan y pulverizan... En su caída, la hablante sueña con jardines, con vientos sagrados, tejedores de sinos fatales y placenteros:

LA CAÍDA

Música jamás oída,
Amada en antiguas fiestas.
¿Ya nunca volveré a abrazar
al que vendrá después del final?

Pero esta inocente necesidad de viajar
entre plegarias y aullidos.
Yo no sé. No sé sino el rostro
de cien ojos de piedra
que llora junto al silencio
y que me espera.

Jardín recorrido en lágrimas,
habitantes que besé
cuando mi muerte aún no había nacido.
En el viento sagrado
tejían mi destino.

(Pizarnik, 2010b: 81)

La hablante poética habita, como los personajes de Carroll, el mundo de las paradojas: la caída es también una elevación, la muerte ocurre antes de nacer. El viento teje y a la vez destruye, así como los jardines, atiborrados de lágrimas, son simultáneamente el Edén y los ramajes que bordean y yacen peligrosamente en el Aqueronte. La mitología de Alejandra Pizarnik recurre al imaginario occidental de la infancia y la melancolía tanto como a la diafanidad poética o prescriptiva de la Torá. Los ecos de la Biblia Hebrea se harán más profundos al regreso de París, cuando Alejandra se inclinará a escuchar las palabras de su querido padre y entenderá que ser judía es portar un “secreto” (Kamenszain, 2007: 76).

3. Marcel Schwob o la senda de lo múltiple

El mito o la *autoficción de poeta* de Alejandra Pizarnik no constituye un sujeto coherente u homogéneo. Se define, por el contrario, a través de una serie de personajes

que funcionan como avatares del sujeto o máscaras, disfraces o impostaciones de la hablante poética. Nos hemos referido en más de una oportunidad al estudio señero de César Aira que llamaba la atención sobre estas personas-personajes, a fines de los años noventa. A lo largo de los distintos volúmenes de poesía, la hablante poética pizarnikiana se llamará a sí misma o se identificará con “la sonámbula” (2010b: 97), “la hermosa autómatas” (97), “la niña extraviada” (176), “la muñequita de papel” (214), “la princesa en la torre más alta” (167), “la joven muerta entre cirios” (167), “la huérfana” (349). Podemos entender que se trata de muchos personajes que habitan uno solo, o bien de un solo personaje que se despliega o se disgrega en muchos. Asociamos esta pluralidad de mujeres con el procedimiento utilizado por Marcel Schwob en *El libro de Monelle* (1895), donde deambulan personajes femeninos siempre desplazados, descolocados, noctámbulos, nictálopes e infantiles.

Le Livre de Monelle ha sido reconocido como un antecedente de *Nadja* (1925) de André Breton (Goude mare, 2000, De Cózar, 2007, Sorel, 2007). Conocemos el impacto que la novela surrealista tuvo en Alejandra por la prosa bellísima que le dedicó. Como este tema ha sido más frecuentado por la crítica, nos concentraremos en los rasgos que comparten los personajes pizarnikianos con los de Schwob.

Monelle es una niña de la noche, habitante de las neblinas, pequeña comerciante sexual y tímida protectora de los desamparados. Como una chiquilla, vaticina al modo en que lo hace la hablante de Pizarnik. Dice Alejandra: “visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rojas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije” (2010b: 209). Y antes apuntaba Monelle con severidad y ternura idénticas, acentuando su fragmentación piadosa:

Yo he salido de la noche, y volveré a la noche [...] Tengo piedad de ti, tengo piedad de ti, amado mío. Sin embargo, volveré a la noche; porque es necesario que me pierdas, antes de que me encuentres. Y si me encuentras, volveré a escaparme de ti. Porque yo soy la que está sola. Porque estoy sola, me darás el nombre de Monelle. Pero soñarás que tengo todos los otros nombres. Y soy ésta y aquella, y la que no tiene nombre. Y te llevaré junto a mis hermanas, que son yo misma, y las verás atormentadas

de egoísmo y de voluptuosidad y de crueldad y de orgullo y de paciencia y de piedad, sin haberse encontrado aún a sí mismas; y las verás irse a buscar a lo lejos; y tú mismo me encontrarás y yo misma me encontraré; y tú me perderás y yo me perderé. Porque yo soy la que se pierde apenas se encuentra. (Schwob, 2008: 27, 28)

Monelle, como Alejandra, es un nombre que se dice de muchas formas: “la egoísta” (2008: 43), “la voluptuosa” (51), “la perversa” (57), “la decepcionada” (65), “la salvaje” (73), “la predestinada” (85), “la soñadora” (91), “la insensible” (105), “la sacrificada” (111). Estas niñas andan también por un jardín adoquinado y hostil; una región que es un extraño bosque: París. Es justamente en esa ciudad donde el personaje de Alejandra tocará fondo en sus alucinaciones, con miedo extremo a la inmersión definitiva en sus fantasías, en sus otras yo, en sus profundidades siempre azarosas. “Me iré y no sabré volver” (Pizarnik, 2012: 37). Viaje a bordo de sí misma, sin retorno, en la soledad absoluta del yo ambulante.

La identidad con Monelle se acentúa en el dolor y la enfermedad de la conciencia estragada, en la “memoria pulverizada” (37). Monelle y sus hermanas son muchas y son la misma, como Alejandra y su cortejo de muñecas y sombras. Schwob refiere los encuentros poéticos dándose entre consignas nocturnas, tal como consejos de ultratumba. Como la hablante de Pizarnik, Monelle habla de la destrucción -de sí, de todo derredor- para hacer sitio al alma, un alma plural e indistinguible. Todo poema está hecho de ruinas y es preciso, entonces, ser también una destructora de moldes: “el deseo mismo de lo nuevo no es más que la apetencia del alma que desea formarse. Y las almas rechazan las formas antiguas lo mismo que las serpientes sus antiguas pieles [...] Construye tú mismo tu casa y quémala tú mismo” (Schwob, 2008: 30).

Habita en Monelle, como en las personas de Alejandra, un rechazo hacia toda permanencia, hacia todo lo que busque mantenerse equilibrado. Ambas ejecutan un movimiento fluctuante y trémulo entre la aparición y la pérdida, entre la destrucción y el crimen como agente de creación. Habrá que considerar toda cosa incierta como viviente y toda cosa segura como putrefacta, asegura Monelle, pues lo que permanece se petrifica en estolidez improductiva. Surgimiento y pérdida se corresponden, se trenzan y

desfiguran las contradicciones, y crean versos silenciosos e inasibles. De ese modo, las protagonistas femeninas de Schwob y Pizarnik aparecen impulsadas por esas dos fuerzas transgresoras que estudió Georges Bataille: el erotismo y el gasto.

En Monelle y en el sujeto pizarnikiano coinciden creadora y criminal: creación y crimen ya no pueden separarse, y no porque destruir sea un acto de mera reacción, sino porque se trata de un llamado de reconstrucción incesante. Incluso y sobre todo después de largos y aparentes letargos, brotará en Pizarnik el impulso por la creación como emergencia contra la muerte, la cual, no obstante, triunfará de manera insigne:

Mañana o pasado retornaré a mi nebulosa mental y arrastraré un solo libro durante meses, en los que no escribiré una sola línea. No obstante necesito leer, lo necesito para sobrevivir; estoy absolutamente convencida de necesitar alimentos poéticos para mi poesía. Lo que se llama técnica poética, -si bien no existe- pero hay algo diferente que llaman con este nombre equívoco. Yo lo necesito. Necesito hacer bellas mis fantasías, mis visiones. De lo contrario no podré vivir. Tengo que transformar, tengo que hacer visiones iluminadas de mis miserias y de mis imposibilidades. (Pizarnik, 2012: 47)

La escritura como acto de lectura y fagocitación: acopio y reescritura denominamos, por nuestra parte, a los procedimientos que aquella involucra. “Necesito hacer bellas mis fantasías”, “hacer visiones iluminadas”, escribe en una carta Alejandra. Entre el deseo de lo bello y el miedo a la oscuridad está el núcleo de su poética, ese descalabro melancólico que posterga para siempre el acceso del sujeto a lo real... Los términos antagónicos que elegimos para el título de esta Tesis, *los placeres y las noches*, buscan dar cuenta de esa escisión primaria y elemental, anterior a todo recurso conciente: en lugar de acercar esa belleza anhelada, las imágenes y el discurso de Alejandra irán cubriéndose de telarañas, de abandono, de fragmentos, estallidos del yo, dobles siniestros, malas palabras, insultos... La inercia que mueve esa destrucción del sujeto la llamamos pasión de abolición, con Deleuze y Guattari, terror de “tocar fondo en mi demencia” (37), la nombró la poeta en otra misiva a su primer psicoanalista. Angustia ante la desconexión inminente con el mundo exterior; ruptura insalvable que

convertirá los jardines y las lilas en floras y faunas de pesadillas musicales. El placer nocturno de la melancolía que llora con la mueca de una risa sacrílega.³³

4. “Melancólica a perpetuidad”: una lectura de las Cartas a León Ostrov

En el Capítulo 3 de esta Tesis, “ESCENOGRAFÍAS DE LA MELANCOLÍA PIZARNIKIANA”, incluimos un apartado que ofrece un sintético recorrido por los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Allí fue posible rastrear distintas dimensiones melancólicas de la poética y la construcción de la figura de autor, como es el caso de la identificación con Leopardi, el mitema del alejamiento de las personas para confinarse en la soledad de la escritura, la vergüenza de exhibir el propio dolor como un cuchillo humeante de sangre.

En una especie de paralelo con aquel cuarto apartado del tercer capítulo, ahora queremos ofrecer una lectura de las cartas que Alejandra Pizarnik intercambió con su psicoanalista, León Ostrov.³⁴ Se trata de un material invaluable, cuyo contenido sintetiza muy bien Silvina Frieria:

³³ No quisiéramos que este abordaje de la subjetividad en la obra de Pizarnik, que principalmente ha tenido en cuenta la dimensión imaginaria y la mitología obsesiva de los poemas, condujera a la impresión de un sujeto escindido de lo social, sumergido en la letra y ausente del compromiso con la vida. La melancolía no implica una evasión cobarde ni anula una mirada crítica de los acontecimientos políticos y sociales. En este sentido, nos parece relevante la hipótesis de Miguel Dalmaroni (1996) que advierte, en la repetición insistente del pronombre de la primera persona del singular que lleva a cabo la poesía de Alejandra, una puesta en escena dramática y problemática de la noción de identidad. De ese modo la autora argentina estaría rebelándose frente a la norma lingüística como ley y control de sentido, proclamando una libertad anárquica y proliferante. La compleja noción de identidad en la poesía de Pizarnik se vincula también con la aversión al idioma castellano (en el cual no encontraba modelos literarios con quienes identificarse) y a la nacionalidad argentina (como lo prueban, también, algunos pasajes de los *Diarios* de los años sesenta). Insistimos en recordar que tras su regreso al país, luego de la estancia francesa, Alejandra comienza a sentirse “extranjera y judía” en su propia tierra (Kamenszain, 2007: 73).

³⁴ La edición (Córdoba, Eduvim, 2012) estuvo a cargo de Andrea Ostrov, hija del afamado psicoanalista, doctora e investigadora en Letras. El volumen comprende veintiún cartas de la poeta y solo cinco de las respuestas de Ostrov, que actualmente integran el Archivo Pizarnik de la Universidad de Princeton. La

El epistolario de Pizarnik a Ostrov constituye el minucioso relato de las peripecias vitales de la poeta durante su estadía en París: la descripción de sus sucesivas viviendas; de su bohemia y desordenada cotidianidad; su trabajo rutinario en la revista Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura; la referencia a nuevas amistades literarias; la reflexión sobre el sufrimiento que le ocasionaron algunas de sus antiguas relaciones; la conciencia de sus amores imposibles y del difícil vínculo con su familia. (Friera, 2012: 12)

Las cartas permiten reconstruir sucesos anecdóticos y circunstancias sociales, así como nos permiten asomarnos a las terribles horas de soledad y tribulación que vivió la poeta en sus años parisinos. Relato de aventuras cotidianas e intercambio de reflexiones sobre la escritura son dos caras de una correspondencia que da cuenta, entre otras cosas, del encuentro con Simone de Beauvoir, la conversación con Marguerite Duras, la llegada de Olga Orozco, la amistad con Juarroz y el vínculo al mismo tiempo distante y cercano con Octavio Paz.

Andrea Ostrov define la publicación del *corpus* epistolar como “un acto de justicia” hacia Pizarnik y su padre, quienes se escribieron ininterrumpidamente por un lapso considerable de tiempo. Desde la primera carta, con fecha del 4 de junio de 1960, hasta la última, firmada el 10 de octubre de 1965 (por la autora recién llegada a Buenos Aires), el lector testimonia la consumación de una debacle. En efecto, de la misiva inicial a la última es posible reconocer una serie de tópicos vinculados con un *crescendo melancólico*, cuyas etapas iremos desgranando, brevemente, a continuación.



Alejandra Pizarnik con Olga Orozco en París (1962)

I. *Falta de autorreconocimiento* (cartas N° 1, 3)

En las cartas se mencionan esfuerzos desconocidos de escritura, rupturas de esbozos de cartas y también de cartas terminadas; se repite la conclusión de que no era *eso* lo que se quería decir: imposibilidad de saber en definitiva qué es lo que se quiere comunicar, cómo y exactamente a quién. El destinatario no es solamente Ostrov, es también Alejandra: “Hace tanto tiempo que no hablo –y para mí hablar es hablar de mí” (Pizarnik, 2012: 37). Hablar no se limita al ejercicio de comunicarse presencialmente con las personas circundantes, sino también, por medio de la escritura, hacerlo con los seres distantes, transatlánticos. El mutismo alejandrino pertenece a este mismo conjunto de tópicos, así como su terror a la demencia y la multiplicación de los estados alucinatorios.

En estas cartas Alejandra (su personaje, su yo público) muestra el asombro de estar viva, su inmensa capacidad de temer, de habitar en estancias abandonadas, acompañada únicamente por ruidos informes e irreconocibles. Se da también, como eje central, la presencia del remordimiento y la culpa: “¡Oh perdón por esta monotonía,

perdón por esta carta espantosa, perdón por haberlo conocido, y por haber nacido!” (Pizarnik, 2012: 34). La culpa no es en absoluto, aquí, un exceso de autorreconocimiento, sino todo lo contrario: es porque hay ausencia de una noción asible del yo (signo melancólico por excelencia), que este se pluraliza y viaja a una tierra desconocida, donde el desconcierto genera la imposibilidad de comunicarse y la culpa por ello. (Rivera Soriano, 2014)

II. *La pregunta por el ¿cómo vivir? y la música de los ángeles* (cartas N° 1, 4)

La prosa pizarnikiana revela el asalto de la evidencia de una enfermedad, de una herida. Entonces la búsqueda de refugio, de afirmación vital y de creación de sentido se orienta al arte pictórico. Se trata del arte como profunda medicina, como oxígeno para el alma, como respiración ante el agobio cada vez más acentuado del propio cuerpo, que se vivencia como cárcel espacio-temporal:

 Mi felicidad más grande es mirar cuadros: lo he descubierto. Sólo con ellos pierdo consciencia del tiempo y del espacio y entro en un estado casi de éxtasis. Me enamoré de los pintores flamencos y alemanes (particularmente Memling por sus ángeles), de Paolo Uccello, de Leonardo (La virgen, el niño y Sta. Ana –¡por supuesto! - que me arrastró a una larga y absurda interpretación sexual, aunque en verdad no hay qué interpretar pues todo está allí). Y naturalmente Klee, Kandinsky, Miró y Chagall. (Pizarnik, 2012: 42, 43)

La poeta se aleja del análisis que hizo Freud de Leonardo da Vinci, pues prefiere contemplar y dejarse arrastrar por los difuminados que presenta el cuadro, las gamas del color, de la luz y de las figuras. Se da, en esta lógica de la sensación, una necesidad de Alejandra por comunicarse, sí, pero con los elementos, con presencias no humanas, con formas y sonidos, con paisajes y hábitats desapacibles. La poeta le pregunta a Ostrov: “¿No puede hacer algo para que el viento se tranquilice? ¿Por qué no les dice a los árboles que soy inocente? ¿Y al mar que no ruja? ¿Y a la noche que no construya complots contra mi miedo?” (Pizarnik, 2012: 34).

Estos hábitats deseables los encuentra también en los ángeles de Hans Memling que, en correspondencia con *El infierno musical* y los extraordinarios seres que pueblan el universo del Bosco, son todos músicos. No es de sorprender que fascinen a Pizarnik estos seres alados provistos de instrumentos que compaginan lo sagrado con lo profano. Lucifer es el ángel que cayó, para componer un infierno que Pizarnik conoce o ahora está empezando a conocer cabalmente. Acaso en los *Ángeles músicos* (1480) de Memling la poeta argentina vislumbraba una restauración del ángel caído, su nueva elevación entre tinieblas. Se trata de un ángel femenino, feminizado o andrógino, que se multiplica en muchas figuras y personalidades:



Hans Memling (1435/40-1494)

Ángeles músicos (1480)

Óleo sobre tabla

Yo es otras: con la fórmula rimbauldiana se resume la exterioridad y la alteridad, elevadas al infinito, que caracterizan al sujeto de la poesía moderna y, de modo paradigmático, al sujeto pizarnikiano. La multiplicidad de lo innombrable asoma de los gestos angelicales que manipulan laúdes, arpas y cítaras, en una orquesta por lo demás muy humana. La repetición como signo, tal como fue estudiada por Deleuze (2002), opera aquí para mostrar otra faceta iconográfica de la melancolía pizarnikiana. En este sentido, la visión se suma al averno perturbador del Bosco o al equilibrio esotérico del ángel solitario del grabado de Dürero.

III. *El aullido como defensa* (cartas N° 2, 6, 7)

Conocido es que el arribo de la producción poética, ya sea de manera espontánea o no, libera temporalmente a Alejandra Pizarnik de su propio infierno melódico. Ante la desesperación y la desesperanza de los días que pasan y se agotan sin que nada suceda, súbitamente aparece una llegada reveladora, la visita de un verso, que asalta a la autora. Es entonces cuando su vida cobra momentáneamente sentido: “Hoy, como no hice nada, me angustié y de pronto se vino todo: hice o se hicieron cinco poemas, absolutamente incomprensibles y no muy malos. Alegría entonces. Bienvenidos. Al diablo todo, mientras lleguen los poemas” (Pizarnik, 2012: 52). No obstante, esta alegría es pasajera, pues el ángel de la poesía va y vuelve caprichosamente, y cuando se va, cuando cae, deja a su títere, a su muñeca, en el desamparo de la discordia del yo.

La autora, otra vez vacía, atestigua estar segura de que la vida es invivible, de que estamos todos muertos en vida, al modo de *zombies* errantes. En la extrema soledad, Pizarnik se ve más arrojada al mundo que las mudas piedras de las orillas del mar, las cuales, cuando menos, son acariciadas por este. Su lucha por superar la angustia infantil, la torpeza, la interioridad temerosa, el mutismo mental, se refleja en *la comodidad de la negación*, pues para ella la dificultad radica en combatir al enemigo invisible, ya se trate del mundo, de la vida social, de la familia, de la escritura misma, de la soledad. Entonces, por obra de un tortuoso escapismo, crea nuevos modos de pronunciarse: expresarse como un animal, hacer de sí misma una bestia, una fiera que desaparece en el bosque en lugar de buscar comida. De ese modo, la poeta y su obra dan un paso más en el camino de la melancolía:

He meditado en mi manía de negar la vida, en ese pesimismo mezquino del que quiero salir. No hay duda: *lo difícil* es aceptar la vida. De allí mis aullidos, mis horribles defensas para execrarla. Pero es sólo por comodidad. [...] Yo no sé hablar como todos. Mis palabras suenan extrañas y vienen de lejos, de donde no es, de los encuentros con nadie. ¿Qué artículos de consumo fabricar con mi lenguaje de melancólica a perpetuidad? (Pizarnik, 2012: 35, 53)

Renace, pues, el libertinaje culpable, la embriaguez vacía, el comer angustiante, la taquicardia y la impotencia del ángel sin alas. Negación de la vida que se expresa en aullidos, en gruñidos, en gemidos de sexualidad vacía, en actividades indeseadas. Surgen los trabajos casuales y la consecuente renuncia a ellos, por no saber hablar, por no querer hacerlo, por querer aullar. La incompatibilidad con el deber o las rutinas cotidianas define, de ese modo, el ser de quien posee un “lenguaje de melancólica” ... no transitorio, sino “a perpetuidad”.

IV. *Fascinación por la duplicidad y terror de la multiplicación de sí* (cartas N° 5, 8, 9, 10)

Hemos explorado en el tercer capítulo la imagen del doble en Alejandra Pizarnik y sus diversas connotaciones; nos topamos ahora con una confrontación: esta figura del desdoblamiento, de la duplicidad, resulta un tópico apasionante para la poeta, que lo persigue desde el cuento de Hoffmann y la lectura de “*Das Unheimliche*” de Freud. Sin embargo, esta figura deja de ser una búsqueda para convertirse en un padecimiento una vez que el doble se multiplica: donde ya no se es dos, sino incontables presencias, la angustia de lo inasible emerge como una serie de infinitas fisuras en la razón. El sujeto biográfico que revelan las cartas de Pizarnik se teme porque se sabe muchas, y de ahí su temblor apasionado: “En fin, tengo mucho miedo y no obstante estoy maravillada, fascinada por lo extraño y lo inextricable de todo lo que soy, de todas las que soy y las que me hacen y deshacen” (Pizarnik, 2012: 70).

El miedo a la disociación de la conciencia es un temor psicológico que se propaga al temor al mundo social, a sus innumerables relaciones, a su ruido, a su caos masivo y enajenado. Alejandra mira con horror la realidad cotidiana de los asalariados: “me asusta caminar por la Gare St. Lazare, cuando descendo del autobús, y confundirme y entrar en la masa anónima de oficinistas y seres que van como si les hubieran dado cuerda, rostros muertos, ojos mudos” (Pizarnik, 2012: 65). La multiplicación de las alucinaciones, lo vimos al iniciar el presente capítulo, es en un

plano más profundo el terror de afrontar lo inafrontable, lo que no tiene nombre o tiene mil de ellos, y por ende se cuele por todos los poros del cuerpo para destrozarlo.

Dos imágenes que resultan de un desdoblamiento, en cambio, apaciguan a la poeta, le dan serenidad. Se trata de la contemplación del propio rostro desdoblado en el agua o en las pupilas del ser deseado. Así, esta *otra* no es una presencia hostil, sino un anhelo, una afirmación, una felicidad sensorial. Al modo de un fugaz vistazo, contemplarse a sí misma por fuera de sí -tal como lo hace Nerval en sus quimeras-, da alegría a la contempladora, despertándola a otro mundo, a una segunda vida que habita también en los sueños, en los parques y en la escritura.

Apunta Alejandra desde París, en la carta fechada el 7 de septiembre de 1960:

Perdón por el exceso de pronombres en primera personas



Ha salido en plural: la semana pasada tuve, al fin, una experiencia nervaliana: salgo de mi pieza, llego al parque, miro mi enorme ventana y ¿a quién vi, en un centésimo de segundo? A mí. Me asusté y me sentí feliz. La experiencia del doble me fascinó siempre. Es curioso, pero no me acusé de esquizofrenia. Mejor dicho, me sentí agradecida. (Pizarnik, 2012: 53)

Una duplicación momentánea concibe un universo y un yo desdoblado cuya bisagra es tan frágil que ya no se sabe cuál es el reflejo del otro, si se trata de uno o si se trata de dos. Tal resonancia proporciona la sensación de un apoyo más que de un vacío, de un puente más que de un abismo. Quizás sin saberlo, la poeta calca el relato que hace Freud en su texto sobre lo siniestro. Así vive ella su diálogo con los elementos y las geografías, con la ciudad de París y la ciudad de Buenos Aires. En el doble, la sensación de ausencia se crea como pasaje, como tránsito o puente corredizo de la imaginación. En tal estado de tránsito, escribe a su psicoanalista: “El cielo fue blanco este mes, fue una ausencia, fue mi amor este cielo: era una tregua, un puente entre dos mundos” (Pizarnik, 2012: 61).

Se trata también del puente entre la llamada cordura y la llamada locura, entre la esperanza y la desesperanza, entre, como veremos enseguida, el orden y el desorden, la calma transitiva y la desesperación creciente; la vida, en fin, y su lado oscuro contemplado desde la muerte. La melancolía remite a ese temor a desaparecer en la profusión de visiones y sensaciones, así como a ese placer moroso en la duplicidad angustiante y evanescente.

V. Impaciencia, exasperación, humor y torpeza (cartas N° 10, 12, 13)

Las cartas revelan, de manera acuciante, la sensación de un vaivén, de una psique pendular y zigzagueante. En París, Pizarnik descubre estratos de su ser antes desconocidos; sacudidas estrambóticas y placeres mundanos, temblores sensibles y goces espirituales. Caídas y levantamientos, en una soledad novedosa que le reveló aspectos de su identidad bifurcada y en pérdida ascendente: “Mi vida aquí viene y va, es la corriente de siempre, esperanza y desesperanza. Ganas de morir y de vivir. A veces el orden, a veces me devora el caos. Creo que actualmente es lo segundo. Tal vez le escribo por eso” (Pizarnik, 2012: 69).

Buena parte de la escritura se convierte en la consecuencia de dos estados anímicos: impaciencia y exasperación. A estos acompaña la sensación de apremio continuo, de tensión, de apretar y soltar la cuerda que confronta la fuerza de otro, que la sostiene del extremo opuesto y tira con brío y brusquedad de niño jugando. Pizarnik no se identifica con ninguno de los dos contendientes que empuja para su lado: es los dos, ciertamente, pero también, y sobre todo, ella es la cuerda, estirada y en peligro constante de ruptura. Si se cae uno de los jugadores antes de que la cuerda falle, peor para ella. Perderá de todos modos. Pero aquí perder es también vencer, pues no hay nota musical que caiga si no es para dejar un eco que será escuchado y transformado por nuevas voces. Pizarnik quiere hablarle a la posteridad, y de ahí que, mitad con humor, mitad con honda seriedad, diga a León Ostrov que numera las cartas para sus futuros biógrafos (Pizarnik, 2012: 43).

Tal relación de tensión e intensidad severa se apacigua por intervalos mediante el remedio mayor, el elíxir buscado, la salvación prometida que, en su momento, también la abandonará. Se trata del humor: buscar escribir quitando el peso de la gravedad a las nociones de significado profundo; hacer sonreír las letras, reír con ellas, y así, perderse o alivianar un poco el peso de su existencia, que en París rebota de cuarto en cuarto y de empleo en empleo. Vivir en una especie de *gag*, de situación burlesca que inviste incluso hasta sus acciones cotidianas. La poeta reirá así de su torpeza, de su poca destreza ante los asuntos de la vida práctica, activa y ejecutiva. Encontrará en el humor un pasajero consuelo, apoyo y sustento para afrontar y sobrepasar por un tiempo tales recaídas en su propia severidad, en su propia culpabilidad. Entre la sonrisa y la tristeza, la poeta manifiesta sus ambivalencias:

Tensión a toda hora. La cuestión de siempre: destrucción o creación, sí y no. Me repito la frase aquella que leí hace mucho: ‘Le seul remède contre la folie c’est l’innocence des faits’. Felizmente no ha muerto el humor y no deja de divertirme mi vida cotidiana en la que mi torpeza actúa y transforma todo en un viejo film de Chaplin. Así es como me resistí durante muchos meses a lavarme la ropa (me compraba cosas nuevas) lo que me impidió suicidarme porque qué poeta se dejaría manosear sus valijas de muerto si hay en ellas ropa no lavada. (Pizarnik, 2012: 73)

“*Le seul remède contre la folie c’est l’innocence des faits*”:³⁵ el único remedio contra la locura es la inocencia de los hechos, y es esta inocencia, este candor, esta ingenuidad de un hecho dado “porque sí”, la que otorga al humor su carácter inesperado, capaz de sorprender y romper (o al menos agrietar) el muro de la monotonía devastadora.

Como secretaria de la revista *Cuadernos* -trabajo que logró conseguir por contactos pasajeros-, Pizarnik topa con la alegría de ganarse la vida por sus propios medios, pero también con la desazón de enfrentarse día a día con la rutina y el deber. Ante este dilema entre trabajar con un horario pautado o dar rienda suelta a su libertad

³⁵ La frase, correctamente citada por Alejandra, pertenece a una carta de Jacques Rivière a Antonin Artaud fechada el 25 de marzo de 1924. Por nuestra parte, analizamos la pérdida de la inocencia como un rasgo heredado de Rimbaud en el apartado 5 del Capítulo anterior.

para crear, pensar o perder el tiempo, Ostrov le propone, con seriedad paternal: “Arregle sus cosas, acepte que en esta breve vida –es inevitable- tenemos que dormir y trabajar a veces en cosas que no nos interesan del todo” (en Pizarnik, 2012: 59). Pero la obediencia a este consejo pronto desaparecerá como ella desaparecerá del trabajo asalariado.

La escritura llama a la puerta nocturna de Alejandra con intensidad, con alegría, pero también con mucho dolor de los músculos. Al solaz vuelve siempre la angustia, al relajamiento la contracción nerviosa, al aire el humo, a la fertilidad la sequía y finalmente, a la sequía el alcohol. Como otra hermana de Monelle, la ambivalente poesía visita y abandona a Pizarnik en un campo a la vez de juego y de lucha, de fulgores y de hundimientos. El miedo y la seguridad se abrazan sin cesar: una vez el uno aprieta más fuerte que la otra, hasta que será aquel quien apriete solamente. El temor acentúa la culpa de la poeta: culpa de existir, de hacer sufrir a quienes la rodean, de no escribir lo suficiente, de no escribir lo suficientemente bien para sus expectativas, de caer y levantarse cada vez más cansada, de recaer y cada vez querer menos renacer.

Se aproxima la fecha en la que Pizarnik empieza a reconocer, en su universo, que quizás nadie puede ayudar a nadie; que ella, en su singularidad, se aleja con velocidad creciente de cualquier clase de salvación, de aprendizaje orientado a la curación de sí. Dirá no necesitar maestros, sino castigos, ejecutores de penas más que de recompensas. Si la escritura es el único mundo posible, este promete y raras veces cumple; se reproduce como un bosque nocturno y crece azarosamente, engendrando monstruos y quimeras a veces gratificantes, a veces terroríficos, tortuosos y criminales. Estos monstruos son sus propios escritos, sus propios diarios, sus propios poemas. Pero por otro lado, cómo no quererlos, buscarlos y cuidarlos:

Mis últimos poemas son lo mejor que hice. (Y qué hice). Pero no me contentan. Confieso tener miedo. Sé que soy poeta y que haré poemas verdaderos, importantes, insustituibles, me preparo, me dirijo, me consumo y me destruyo. Es mi fin. Y no obstante corro peligro. Tal vez si me encerraran y me torturaran y me obligaran mediante horribles suplicios a escribir dos poemas maravillosos por día, los haría. Estoy segura de ello. Tal vez yo no busco un maestro, busco un verdugo. (Pizarnik, 2012: 73, 74)

El sol negro de la melancolía vuelve a aparecer cuando la poeta se abandona a las letras, perdiéndose en ellas, dejándose consumir por sus propias creaciones, cada vez más autónomas. En el fragmento citado asombra la claridad y certeza con que Alejandra se define como poeta, incluso como una excelente poeta, capaz de escribir “dos poemas maravillosos por día”. Pero pronto será el don de la escritura lo que la consumirá, y la poesía devendrá su verdugo anhelado. Luchará contra el sol, temerá el verano, pues reconoce en este a un intruso, a una fuerza destructiva capaz de agredirla corporalmente. Los días proporcionan menor placer a la inteligencia y a la sensibilidad, mientras que las noches y el frío brindan progresivamente un entorno acogedor y salvífico. “Leve melancolía de ver la llegada del verano. Hay algo que expulsa, como una violación de parte del sol” (Pizarnik, 2012: 75).

El humor, indefectiblemente, se hace humor negro, y los trabajos, ejercicios nocturnos de fría elucubración. La primavera, el verano, el otoño y el invierno dejan de ser estaciones temporales para convertirse en afecciones y umbrales del cuerpo y de las letras. Pizarnik le teme al verano, mientras que el invierno la maltrata tanto como la hace escribir. En carta a Ostrov, lo invita a París, incluyendo también a sus hijos para que estos jueguen con la nieve. Esta corrosión, blanca e invernal, mortuoria y a la vez liberadora, se la presentará al analista con gracia, con humor de bilis saturnina:

Ahora que llegó Pablo, ¿por qué no se vienen a París? [...] También les divertirá el frío y la nieve (la semana pasada murieron 17 ancianos. *De frío*, según los diarios. Este dato es para Andrea, cuyo humor negro presiento –y comparto). Y ahora lo dejo, para no seguir la ruta de los 17 ancianos. Supongo que para leer esta carta tendrá que hervirla previamente como hago yo ahora con mis dedos. (Pizarnik, 2012: 89, 90)

Esta contradicción, por obra de la cual el sol es terrorífico pero el invierno también es causa de dolor, acentúa la condición siempre incómoda, extranjera, descolocada de una mujer-niña que busca sin poder encontrar, que avanza errabunda hacia ninguna parte conocida. El mundo del sol, de los trabajos y los días, se desvanece y desintegra convirtiéndose en un universo hostil de la agresividad humana. Pero

también la noche, con sus placeres, excesos, compañías y soledades corrosivas se vuelve un universo peligroso y asesino para la poeta.

La obscuridad, el encierro, la opción por el cuarto pequeño y sucio, por la ropa sin lavar, por los escasos recursos económicos después de renunciar a cada trabajo y sentir la culpa mayor de aún saberse mantenida por su madre, pronto dejan de ser quimeras idealizadas para convertirse en realidades taladrantes e hirientes. En algún momento Alejandra llegará a anhelar, por fin, el mundo de las personas prácticas, que funcionan socialmente: “Pero ya estoy cansada de tanto surrealismo trasnochado, suciedad, desorden, y añoro notablemente el mundo de las sábanas limpias y los cajones y los horarios” (Pizarnik, 2012: 76). Este humor hacia sí misma pronto dejará de existir, y entonces la sonrisa se transformará, como veremos a continuación, en una mueca y en un silencio.

VI. *La asfixia poética* (cartas N° 11, 15)

Me pregunto quién me da fuerzas, quién me hunde en el silencio fantasma de las palabras

A. P.

Diarios

En las cartas se configura un “personaje Pizarnik” que cae, por momentos, en el mutismo y la inacción. La gran bombardera del lenguaje, como lo fue a su vez Rimbaud, siente que se le acaban las fuerzas, las armas, la capacidad de atacar fértilmente los muros de la palabra para poder extraer, de las demoliciones, trozos de nuevos morfemas, un nuevo ritmo poético... Pero no. La poeta se siente exprimida, fatigada, sin respiración. ¿Cómo se ve reflejado este ahogo? En el aislamiento, en la espera, en el advenimiento de la nada.

Y es en efecto la nada lo que comienza a encarar Alejandra Pizarnik en la correspondencia de principios de los años sesenta. Podemos apreciar allí un atisbo del largo recorrido del sinsabor que la escritora habría de sufrir en los siguientes once años de su vida. La creencia en la magia, en el carácter inquebrantable de los espejos, en la posibilidad de poseer el fuego poético y no ser poseída destructivamente por él, se disipa como también lo hace todo ánimo de expresión verbal. Vidente de la ruptura, afirma:

Una noche se romperán los espejos, arderán las que fui y cuando despierte seré la heredera de mi cadáver. Estoy tan cansada de mis antiguos temores y terrores que no me atrevo a comunicarlos ni a decirlos [...] Y, además, además no hay nada. Veo a la gente de siempre: Paz, Eichelbaum, algunos jóvenes pintores, y una psicoanalista: Marianne Strauss, que trata de enseñarme (con escaso provecho) a relajarme. Esto último me ha llevado a pensar en el psicoanálisis, en la posibilidad o imposibilidad de que un ser ayude a otro. Yo creo que hay algo muy complejo y difícil y terrible en la gente como yo: los que no quieren curarse y demandan ayuda: ayúdame pues no quiero que me ayuden. Actualmente todo me es difícil e inextricable. Siento que me transportaron de la selva a la ciudad. De los dioses implacables (pero dioses al fin pues yo los hacía) a los hombres, los prójimos, los de aquí. Resultado: ni sueño ni realidad. (Pizarnik, 2012: 71, 72)

La convicción de que imposible que alguien pueda hacer algo por alguien, y peor aún, de que alguien pueda hacer algo *por ella*, se consolida enérgicamente. Así, la sensación de abandono prosigue: nadie existe, solo fantasmas entre fantasmas. La niña-poeta se preguntará cómo quererse, cómo resguardarse sin lastimarse. Comienzan nuevos intentos por hablar, por salir, por jugar, si no con las voces, entonces con las miradas.

En una carta a León Ostrov fechada el 3 de octubre de 1961, Alejandra se refiere a circunstancias concretas protagonizadas por miradas, atracciones sexuales y juegos poéticos. Perpetuando este giro hacia el silencio, dará a *la mirada* atributos más importantes y severos que los de la voz, incluso que los de la piel. Esto, evidentemente, generará en la mujer cada vez más frágil e insegura nuevas confusiones y callejones mentales sin salida, nuevos entrecruzamientos y espacios soñados e imposibles.

Las mariposas se hacen mariposas negras, los ojos, agentes persecutorios y opresivos, pues no se tratará ya de dos ojos pertenecientes a una sola persona, sino de todas las miradas en una mirada, de todas las mujeres en una faz, de todos los momentos en un preciso momento. Se trata de la irrupción del caos en su propio cosmos, que hace que una mujer sea el efecto de varias, y que un rostro conocido revele ser una multitud silenciosa, capturada en unas facciones femeninas pasajeras y fugaces (efecto de lo múltiple que repasamos en el tópico n° 4).

El erotismo y la anarquía del delirio se abrazan con pasión intermitente, y cuando combinan sus efectos, logran que las coordenadas espaciales y temporales de la poeta se trastornen nuevamente. Pizarnik siente entonces que solo habita el universo de las inexistencias, el de la melancolía, allí donde todo asidero por tocar o abrazar se desfigura y desvanece como un inmenso interrogante:

He visto rostros maravillosos, he jugado el terrible juego de las miradas sin desenlace (yo en un café y una mujer misteriosa que se acerca y se sienta en la mesa de al lado y no hace más que mirarme; esto duraba horas; levantarme y sentir que me sigue, pero mirarla de nuevo y ver que no es la de recién sino otra, una nueva, et c'est toujours la seule, -ou c'est le seul moment. No es que yo exija nada, pero me pregunto si hay derecho de jugar de esta manera para nada, si hay derecho a jugar de esta manera con algo tan serio como la mirada). He vuelto confusa a causa de esto y veo que en el plano erótico sigo inmersa en un mundo de fantasmas y de inexistencias, que no hay que tocar o abrazar. (Pizarnik, 2012: 79)

“Me pregunto si hay derecho a jugar de esta manera”: el interrogante de la poeta recuerda la desazón de Gustav von Aschenbach, el protagonista de *La muerte en Venecia*. Paradigma del artista, el personaje ideado por Thomas Mann exclamaba conmovido ante el gesto del joven Tadrio: “No se debe sonreír así a nadie” (Mann, 1982: 68). Alejandra Pizarnik encarna de igual modo el rol de observadora de la belleza, criatura consumida por el deseo que no se atreve a pasar de la fantasía al acto. Cada vez más inmersa en el mundo de las inexistencias, en un viaje de ida solamente, el personaje construido por Pizarnik ya no sabrá volver al territorio de las palabras y las cosas, asfixiándose en su propio caos plural, laberíntico, mutante y multiforme.

VII. *Caída en la contemplación y el desprecio* (cartas N° 14, 16, 17)

Una vez que las inexistencias circundan, ya no solo en la vida cotidiana, sino también en el único puerto que se creía seguro, a saber, la poesía, entonces, ¿qué hacer? Alejandra se hunde en el vacío inmenso de lo impalpable, de lo inmaterial, de lo ininteligible. Nada se comprende, pero todo se siente, como el dedo que penetra y se ensaña con una herida abierta y palpitante. Entonces la sensación hacia el mundo de la gente, de los vivos, de la materia, se hace grotesca, generadora tanto de miedo como de asco.

Las contemplaciones se multiplican, así como los pensamientos y las consideraciones fatigantes. Escribir se transforma en una gran dubitación, solamente secundada por la certeza del desprecio: desprecio de lo que llamará la idiotez de las personas que no son como ella, y que la hacen sentir lúcida y abandonada, incomunicada y sin vida. Lucidez en el desprecio y desprecio de su lucidez, en la cual ya no cree tampoco. Alejandra se contempla día a día, como una flor que se marchita para nunca renacer. Los placeres y las noches de la poética melancólica sustraen la savia personal de la poeta, liberando un residuo, una coraza de piel sin vida:

He mirado tanto y pensado y observado tanto estos días. Pero tal vez lo escriba, tal vez un cuento, una crónica sobre mi descubrimiento de lo idiota que puede ser la gente, que es. Y no obstante estoy triste por ello, por darme cuenta, yo sí y ellos no. Si sabiendo lo que sé no escribo poemas hermosos... En fin, conflictos de alguien sin vida personal. (Pizarnik, 2012: 78)

En estas páginas, como bien ha mostrado Andrea Ostrov (2012), Alejandra Pizarnik testimonia para sí, y para unos futuros lectores, incontables detalles que componen la construcción y destrucción de un relato viviente; también de lo que se ha vivido y de lo que se espera vivir. No solo están presentes las cavilaciones, goces, angustias, depresiones, éxtasis y expectativas a la hora de escribir, sino también, en un plano más situacional, el testimonio de vivencias de calles, de cafés, de bares y de

piezas, donde momentos, individuos, trayectos, seres y paisajes dan vida y muerte a cada día y cada noche.

La experiencia es tanto biográfica como bibliográfica, pues los papeles se hacen carne, a veces doliente, a veces gozosa, en las diversas encarnaciones de un pensamiento arremolinado y vertiginoso. En las anteriores líneas se desvelan muchas de las esperanzas y de los vacíos, de las certezas y de las incertidumbres de la autora. Esta serie de cartas compone una tonalidad especial del alma, un ahondamiento que penetra por debajo de la piel. Se trata de una escritura asaltada por una luz incandescente que se prende y se apaga, como si una niña jugara caprichosamente con el interruptor. La oscilación entre la luz y la oscuridad, el hallazgo verbal y la sordidez expresada, acaban por crear espacio-tiempos titilantes y cegadores.

Como una infante con frío y con gigantes expectativas, Pizarnik, en un tono de inocencia natural, confiesa querer la fama y la acogida de quienes la rodean. Luego el tono cambia, y como una adicta autoconsciente de su enfermedad, compara los malestares de la abstinencia con su deseo de regresar a Buenos Aires. Los sentimientos contradictorios se debaten en medio de preguntas sin respuesta:

Tengo ganas de publicar mucho, de ser tan famosa que por ello me den una pieza con agua y calefacción, porque el invierno es cruel y mi piecita inenarrable y mi tarea en la revista más fatigosa que nunca. Cuanto a volver hago vagos proyectos, pero no tengo muchos deseos: quisiera ir por unos meses solamente lo cual no es posible por razones financieras. La nostalgia de la “madre” patria decrece notablemente y tal vez por eso me siento mal, como el que interrumpe bruscamente una droga, el que se desintoxica de una manera brutal. ¿Cómo vivir sin nostalgia, cómo vivir sin angustias, sin sufrir? Pero estoy lejos de preguntar esto de una manera absoluta. (Pizarnik, 2012: 81)

El desprecio hacia los demás termina convirtiéndose en desprecio hacia sí misma. En París cada vez le será más difícil escribir, encontrar el acceso, el agujero mágico que conduce al estado que Alejandra tildará de “casi místico”. Entre el miedo y la angustia, a veces logrará refugiarse en sus visiones para consumir orgías nocturnas

entre versos, citas y autores. La evasión de la vida adulta se hará cada vez más real, más triste, más asfixiante.

VIII. Falta de comienzo y de fin (cartas N° 18, 19)

A la pregunta reincidente del ¿cómo vivir?, ¿cómo salir entera de la experiencia de la destrucción, de la autodestrucción?, el personaje Pizarnik responde buscando retazos de pegamento espiritual para unir su alma diseminada. Todavía lejos de aceptar completamente el naufragio en la noche de lo indiferenciado, la poeta buscará nuevos pivotes en el océano de su propio caos interno.

En un intento más por darle un mentís a su convicción de que nadie puede hacer nada por nadie, y más aún, de que nadie puede hacer nada por ella, Pizarnik encuentra una psiquiatra francesa, en quien deposita su nueva esperanza. Pero pronto las inseguridades retornan como olas. “Estoy, pues, convulsa, contraída, temerosa, con toda la extensión de mi sentimiento de abandonada frente a mí, recreando viejos horrores y no sabiendo, como siempre, qué hacer con tanta confusión. En verdad no espero nada, ni siquiera resultados maravillosos [...] Tampoco yo me ayudo. Vieja cuestión: ¿puede alguien ayudarme?” (Pizarnik, 2012: 85).

El temor a envejecer reaparece cada vez con más fuerza en esta serie de incertidumbres y temores: miedo al tiempo, al desgano, al retorno a Buenos Aires, a la pérdida del humor y del amor. Cansada de jugar al “personaje alejandrino” (86), pierde una a una sus máscaras. Entonces busca a la Dra. Lauret, y en ella, sorpresivamente, se reencuentra con Gérard de Nerval. Veamos: en carta a Ostrov fechada el 21 de septiembre de 1962, Pizarnik confiesa a su pretérito psicoanalista que ha buscado a una mujer que realiza psicoterapias de conversación. Sin muchas aspiraciones, ambas

emprendieron el tratamiento, y la doctora consideró adecuado llevarla con ella a un viaje a Saint-Tropez. Una vez allá, ocurrió para la poeta la “temida transferencia”:³⁶

En St. Tropez *caí* en la temida transferencia, así porque sí, porque un gesto, una mirada, una manera especial que tuvo de mirar unas pequeñas flores recién nacidas. Inútil decirle mi estado “místico” de ahora, mi infierno, mi ausencia, mi sufrimiento, mi fragilidad. Tan segura y endurecida que me creía después de estos dos años de soledad parisina... Nada de eso, ahora. Ahora ya no estoy sola sino perseguida por la imagen de ella (“et c’est toujours la même, et c’est le seul instant”. Si tiene a mano el soneto *Artémis* de Nerval léalo en mi honor, la primera estrofa le dirá más que esta carta). (Pizarnik, 2012: 87)

Si seguimos la pista de Alejandra, observamos que el primer cuarteto del soneto de Nerval propone juegos y desplazamientos metonímicos en donde varias presencias son la misma, coincidiendo en un instante, un momento en la eternidad sin principio ni fin, allí donde el amor originario y el último se confunden:

ARTEMIS

La Treizième revient... C’est encore la première;
Et c’est toujours la seule, — ou c’est le seul moment:
Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?...³⁷

(Gérard de Nerval [1854]/1977: 358)

³⁶ Transferencia: “Designa, en psicoanálisis, el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos y sujetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad [...] La palabra transferencia no pertenece exclusivamente al vocabulario psicoanalítico. En efecto, posee un sentido muy general, parecido al de transporte, pero que implica un desplazamiento de valores, de derechos, de entidades, más que un desplazamiento material de objetos. En psicología, se utiliza en varias acepciones: transferencia sensorial (traducción de una percepción de un campo sensorial a otro); transferencia de sentimientos; y, sobre todo, en la psicología experimental moderna, transferencia de aprendizaje y de hábitos. Esta transferencia de aprendizaje se denomina, en ocasiones, positiva, y se contraponen a una transferencia llamada negativa, que designa la interferencia negativa de un primer aprendizaje sobre un segundo aprendizaje” (Laplanche y Pontalis, 2004: 339).

³⁷ “La décimo tercera regresa... y aún es la primera; / y siempre la única, — o es el único instante / pues eres tú la Reina, ¡Oh tú! ¿la primera o la última? / ¿Eres tú, Rey, el único o el último amante? ”. (Gérard de Nerval, *Artemis*. Traducción: María Teresa Mas Ivars, 2002: 274).

Alejandra se contempla a sí misma, gracias al progreso en las sesiones de psicoanálisis, y contempla también a su nueva psicoanalista. Por otra parte, se proyecta en la vida desdichada y extrema de Nerval, así como en su modo plural de concebir a Artemisa. La diosa griega de la caza y musa de la luna resulta, para el poeta romántico, emblema de una feminidad multiforme que encarna por igual a la santa y la prostituta. En tanto arquetipo del amor recibido y ofrecido, la “décimo tercera mujer” no tiene nombre propio, está sola y se confunde con otros amantes. La androginia una vez más acude a la cita con la pulsión melancólica de Pizarnik, condenada a ser el ojo que mira sin tregua.

IX. La anarquía de la imaginación (cartas N° 18, 19, 20)

El personaje alimentado –consciente e inconscientemente– por Alejandra en su escritura intuye, en 1962, su estado de trance. En París, como en buena parte del mundo, la política es efervescente en medio de las consecuencias de posguerra: el orbe dividido en Oriente y Occidente, Comunismo y Capitalismo, la Guerra Fría palpitando, ideologías de izquierdas y derechas, Yugoslavia erigiéndose como república de temer, la Unión Soviética y Estados Unidos creando una balanza de dos inmensos platos que desequilibran la estabilidad del globo. Torbellinos sociales, económicos y geopolíticos, en fin, sacudiendo en distinto grado todos los rincones del planeta.

Todo eso parece importarle poco a Pizarnik, quien experimenta portentosas guerras civiles e intestinas en el interior de su ser. Es entonces cuando afirma: “Al diablo las ideologías. No estoy dispuesta a morirme de hambre en homenaje a los intelectuales de izquierda” (Pizarnik, 2012: 85). Sin adherir a ningún fundamentalismo, la poeta solo busca la anarquía de la imaginación, para lo cual necesita soldados que combatan a su lado. Los encontrará. En un desconsolador testimonio a Ostrov, asegura haber hallado un alma casi gemela, un joven poeta que llegó a entusiasmarla y llenarla nuevamente de fuerzas de vida. Se trataba de Jorge Gaitán Durán (1924-1962), un ensayista y poeta colombiano que visitó París por aquel entonces. El escritor dirigía la revista *Mito*, considerada por Pizarnik la mejor en Latinoamérica (Pizarnik, 2012: 79). Allí iba a

publicar los *Diarios* de ella, además de compartir una serie de proyectos con la argentina.

El entusiasmo duró poco, pues si bien efectivamente algunos pasajes de los diarios se publicaron en *Mito*, su director murió súbitamente por un funesto destino del azar. Devenida nuevamente sombra entre sombras, en un luto personal e intelectual, escribe Alejandra a su psicoanalista:

No sé si le dije que el director de *Mito*, (donde publiqué mi diario), Jorge Gaitán Durán, ha muerto en el accidente del avión Boeing que se estrelló en América Central. Nos habíamos hecho amigos –tal vez más que amigos. Tenía 35 años, era muy bello e hicimos antes de su partida, planes maravillosos y *posibles* que me hubieran sacado de mi miseria. Su muerte me afectó enormemente. (Pizarnik, 2012: 88)

Antes de su fallecimiento, Gaitán Durán había construido una obra muy afín a las sensaciones internas del yo pizarnikiano. La afinidad electiva entre ambos poetas se advierte ya en los títulos de algunas piezas del colombiano (“Insistencia en la Tristeza”, “Asombro”, “Amantes”, “Si mañana despierto”, “Sé que estoy vivo”, “Momentos Nocturnos”). De *Poesía escogida*, volumen publicado en 1963 para el primer aniversario de su muerte, citamos estas líneas cercanas al sentir pizarnikiano de ese momento:

Todo viene de límpidas raíces insondables
Hundidas en la muerte como vivos diamantes.
Los bellos solitarios en mis criptas profundas
Levantán majestuosos sus estatuas desnudas.
Permanecen inmóviles, habitando mi vida,
Llenos de una solemne claridad infinita.

(Gaitán Durán, 1963: 23)

Las raíces sin fin del desasosiego, paralelas a diamantes que brillan tanto como impiden ver, encontraron posiblemente eco en una Alejandra que se experimentaba sola y joven, entre criptas y estatuas sin ropa, en la noche inmóvil. Cuanto más se reconoce en sus versos, en sus conversaciones, en su universo, más encuentra Pizarnik en Gaitán

Durán un espejo que, como todo a su alrededor, no tardará en quebrarse, en estallar en una multiplicidad de fragmentos. Vendrá luego un retorno al vacío, a la sensación deshabitada.

En cuanto a la Dra. Lauret, por otra parte, su figura también se desvanece. Las visitas merman o se hacen cada vez más discontinuas. Afirma -en su nueva desazón- Alejandra: “En fin, si es posible susurrar plegarias, si hay a quién pedir, yo ruego que esta sea mi última ‘transferencia’, mi último amor fantasma, mi última imposibilidad. De lo contrario me transformaré en fuente, como decía Malte” (Pizarnik, 2012: 88). Creemos advertir aquí una alusión a *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), la única novela del poeta Rainer Maria Rilke.³⁸ En este relato que asume la forma de diario, el narrador describe los atormentados días que pasó en París, a comienzos del siglo recién pasado. Un pasaje muy significativo de la novela se centra en la alabanza de las mujeres que se consumieron amando. Entre ellas se recuerda a Byblis, cuyo mito señala que, luego de su muerte, reapareció como fuente. La cadena de asociaciones en torno al dinamismo fluyente del agua remite, otra vez, al mar sedoso y oscuro de la melancolía.

X. *Sentido del sinsentido y sinsentido del sentido* (cartas N° 20, 21)

La sensación de pérdida, de abatimiento irremediable, de incomunicación total, se hace cada vez más manifiesta. En la búsqueda de algunos restos de humor, que pudiesen cuando menos alivianar, aligerar las líneas de pesadez y decaimiento de sus cartas, Alejandra escribe a Ostrov burlándose de los mensajeros de la muerte, y parodia la resurrección de Sigmund Freud. Todo para llegar nuevamente a su imposibilidad rotunda de ser ayudada, a la ruptura total de comunicación con el mundo:

Si los de lo oculto se decidieran de una vez a trabajar (tas de fainéants!) y comenzaran con algunos pequeños milagros como hacer, por ejemplo, que el Dr. Sigmund Freud resucitara en una ciudad llamada, curiosamente, Buenos Aires; y si el

³⁸ El título de la novela también es traducido como *Los apuntes de Malte....*

sabio y poeta tuviera interés en mi persona, es seguro de que no podría hacer nada por mí jamás habido talento oral. (Pizarnik, 2012: 91)

Curiosamente, en un acto de búsqueda de apego y afecto, la poeta empieza a tutear a su antiguo psicoanalista. Una vez de vuelta a la Argentina, continúan las misivas, y el tono hacia Ostrov se torna extraño, tan cercano como distante. ¿A qué se debe este cambio de dicción? Quizás el regreso trasatlántico despertó en Alejandra los sentimientos ominosos de un infantilismo que necesita protección, comprensión, resguardo y, sobre todo, seguridad. La vuelta a Buenos Aires la enfrentó, en cambio, con la extrañeza de la tierra natal.

Pizarnik retorna a Argentina en el año 1964. Desconectada de todo y de todos, menos de su familia, encuentra en Ostrov un puente con el pasado, un tránsito que la conduce nuevamente a París. Un regreso, en fin, hacia el tiempo en el que aún creía en la frescura de sus poemas, así como en todo un círculo de afectos y amistades intelectuales.

En carta fechada el 21 de noviembre de 1966, despachada desde la capital porteña, la autora le escribe a Ostrov acerca de sus nuevos proyectos imaginarios: poemas en prosa, creaciones de nuevos ritmos y asombrosos presentimientos de que algo nuevo está por venir. Alejandra retorna a uno de los personajes infantiles por excelencia, la Alicia de Carroll. Su vuelta la conduce otra vez, como una adicta reincidente, hacia el problema del doble. Después de expresar sus nuevas expectativas, se dirige a Ostrov en los siguientes términos:

[...] Todo esto, porque te interesan tan bondadosamente mis poemas, creo que ahora comprendes el brusco cambio de extensión, de significaciones, de estructuras, etc., si bien será más comprensible a medida que corrija y publique los que siguen a éste, un tanto más hermosos y más terribles, como es de esperar. Con todo, el último –muy extraño– describe a la pequeña Alice de L. Carroll tomando el té con Mme. Lamort. Entonces, es cierto que la muerte es una iniciación en el verdadero país de la infancia. (Pizarnik, 2012: 91, 92)

Cuando buscamos el “extraño” texto en cuestión, advertimos que en él Alicia no aparece propiamente hablando (o lo hace, pero con el nombre de Mme. Lamort,

veremos, en una versión más del desdoblamiento pizarnikiano). El relato pizarnikiano se apropia del universo de Carroll en el que una lógica del sinsentido se impone sobre la coherencia más silogística de los diálogos de, por ejemplo, la Reina de Corazones o el sombrerero en *A través del espejo*. A lo largo de su prosa, Mme. Lamort se encuentra con Alice/Mme. Lamort, saludando a una pequeña muerte en tranvía en un París que no tiene tranvías.³⁹ La muerte se mira al espejo, allí donde el espejo es también una vitrina que se contempla en la ventana de un tranvía inexistente. Muerte entre muertes, muerta de la muerte; los nombres se hacen memoria y repetición; memoria del sinsentido y retorno de una infancia trastornada, trasnochada y doble. Todo este sinsentido es posible en el país de las maravillas:

- Esa de negro que sonríe desde la pequeña ventana del tranvía se asemeja a Mme. Lamort -dijo.

- No es posible, pues en París no hay tranvías. Además, esa de negro del tranvía en nada se asemeja a Mme. Lamort. Todo lo contrario: es Mme. Lamort quien se asemeja a esa de negro. Resumiendo: no solo no hay tranvías en París, sino que nunca en mi vida he visto a Mme. Lamort, ni siquiera en retrato.

- Usted coincide conmigo -dijo- porque tampoco yo conozco a Mme. Lamort.

- ¿Quién es usted? Deberíamos presentarnos.

-Mme. Lamort -dijo-. ¿Y usted?

- Mme. Lamort.

- Su nombre no deja de recordarme algo -dijo.

- Trate de recordar antes de que llegue el tranvía.

- Pero si acaba de decir que no hay tranvías en París -dijo.

- No los había cuando lo dije, pero nunca se sabe qué va a pasar.

-Entonces esperémoslo puesto que lo estamos esperando -dijo.

(Pizarnik, 2003: 29)

³⁹ *Madame la Mort* es una novela policíaca del escritor belga Stanislas-André Steeman, publicada en 1951. En ella, el detective, Désiré Marco, seductor, alcohólico e insolente, se adentra en atmósferas de oscuridad, incertidumbre y perdición creciente.

El relato, compuesto en 1965, es cercano en el tiempo de la carta a Ostrov, fechada el año siguiente. De él sólo contamos con respuestas del lado de acá, cuando la poeta aún se encontraba *al otro lado del océano*: “Escríbame Alejandra, sin romper las cartas; déjese llevar por lo que espontáneamente le surja”. “Pese a usted, usted es siempre Alejandra”. “¿Qué importa si ‘mañana no escriba o arrastre un libro durante meses?’ Todo eso no es, en Ud. pérdida de tiempo, es ‘trabajo’, elaboración, creación, aunque aparentemente no lo parezca. Ud. es de esos seres que trabajan siempre porque la intimidad no descansa. Y si sus miedos y miserias se convierten, después, en palabras bellas, pues alégrese, porque las palabras bellas sólo surgen cuando algo de adentro, hermoso o terrible, mejor, hermoso y terrible, las impulsa” (Ostrov, L, 2010: 29, 39, 49).

En las palabras generosas de Ostrov advertimos, además de bondad, una gran apreciación del arte de Alejandra. El paternal psicoanalista conoce en profundidad la poética de la autora que buscaba transformar, al modo nervaliano, el dolor en belleza, por más terrible e hiriente que esta fuera. Tiene razón el profesional de la salud: para cualquier poeta, no solo para Alejandra Pizarnik, la experiencia revivida en silencio se convierte en el mejor aprendizaje, pues del laboratorio de la soledad brota la fuente – singular, propia- del ritmo y las palabras. En este sentido, la sabiduría que porta la misiva de Ostrov recuerda al magisterio ejercido por Rainer Maria Rilke en sus famosas *Cartas a un joven poeta*, escritas entre 1903 y 1908. Coincidimos con Silvina Frieria cuando destaca, en su lectura de las cartas, el desarrollo de una “intensa amistad” construida sobre “los cimientos de una intimidad” respetuosa y profunda (Frieria, 2012: 12).

La carta N° 21, enviada también desde Buenos Aires, en noviembre de 1966, es la última que figura en la edición de Andrea Ostrov. Desconocemos lo que ocurrió después, pero sabemos -gracias al testimonio de la propia Andrea- que en los años siguientes continuaron, de manera informal, los encuentros esporádicos entre Alejandra Pizarnik y León Ostrov. La hija del psicoanalista relata la siguiente anécdota al respecto:

La amistad continuó después de su regreso de Europa, en 1964. Y en alguna ocasión, Alejandra asistió a las comidas literarias que mis padres solían ofrecer en casa.

[...] Mis padres me permitían quedarme despierta hasta el momento de sentarse a la mesa. En esa oportunidad, desde mi lugar en la punta del sofá, la vi entrar y atravesar la sala. La imagen permaneció a través de los años: nada de vestidos elegantes sino pullover y pantalones furiosamente rojos. Caminó torpemente y sin hablar para desplomarse en el primer sillón que encontró libre. A tal punto llamó mi atención, que a la mañana siguiente pregunté a mi mamá “quién era esa señora de pantalones colorados”. Recuerdo su respuesta: “¡Alejandra!” (Ostrov, A, 2012: 14)

La entrada poco elegante y silenciosa de la poeta impactó a la pequeña observadora de entonces. El atuendo particular de Alejandra desentonaba con el de las otras mujeres: recordemos que con un vestido del mismo color, rojo, Delmira Agustini escandalizaba a la pacata sociedad montevideana de 1900.

En “Recuerdo de Alejandra”, un texto de 1983, León Ostrov expresa la sospecha de que no siempre pudo analizar los trasfondos insondables de la psique de la poeta. Lo que sí sabe, con certeza, es que ella no cesaba de convertirlo a él en instrumento poético. De ese modo, el médico constata que la inagotable y titánica labor de aproximarse al caos para atisbar sus designios, la tarea ingente de observar sus propias tinieblas para esclarecerlas fallidamente, embelleciéndolas con la palabra justa, fue el sino pizarnikiano por excelencia. El psicoanalista cita una frase de la correspondencia donde se vuelve patente la opción melancólica de Pizarnik: “tengo que hacer visiones iluminadas de mis miserias y de mis imposibilidades...” (Ostrov, 2012: 29).

Ostrov acota con agudeza que siempre confió en Alejandra, por encima de sus caídas, de sus renunciadas, de sus silenciosas angustias. Él sabía que la salvación de la poeta ya estaba asegurada, por encima incluso de la muerte, porque la poesía la habitaba como a una elegida. Antes como antiguo médico y luego como amigo, misiva tras misiva fue testigo de la búsqueda de Pizarnik, que renacía en sus múltiples yos después de cada estremecimiento.

Nuestra lectura temática de las cartas enviadas a Ostrov apuntó a señalar continuidades y quiebres en el sujeto-personaje pizarnikiano, así como en su modo de concebir y crear la poesía. Podemos concluir que la melancolía de Alejandra reveló

nuevas notas en esta correspondencia, puesto que allí se acentuó tanto el drama como el humor y la autoparodia de la niña poeta. El mar de la melancolía trajo nuevamente a Nerval como compañía oscura en medio de la soledad parisina. Frente a este impulso nocturno, dolorosamente placentero, el antiguo psicoanalista reivindicará el valor del trabajo de Alejandra, su capacidad –tantas veces puesta en duda por ella misma- de transformar la vivencia del dolor y el fracaso en una batalla ganada al lenguaje. Pero hemos comprobado, también, que la presencia del sinsentido, el vacío y la muerte iba ganando cada vez más terreno en ese personaje salvaje –fraccionado, multiplicado en tantas otras hipótesis- creado a partir de la peligrosa fusión vida/escritura.

5. El Triunfo de la Muerte

Para los psicoanalistas, ya sea de la línea freudiana o lacaniana, la melancolía es una enfermedad del Yo que representa el triunfo de la pulsión de muerte sobre la libido. Herido en lo más profundo, el melancólico no puede afrontar con energía y optimismo la cotidianeidad del trabajo ni el encuentro con otras personas. En el primer capítulo de esta Tesis hemos tomado en consideración tanto la historia de la interpretación de la patología melancólica como su apropiación por parte de los artistas en la cultura occidental. A esta altura podemos admitir que no es fácil separar una instancia de la otra, es decir, la melancolía como patología clínica de la melancolía como metáfora de una subjetividad que, insatisfecha en el plano de lo real, se vuelca a la imaginación y la creación.

Más difícil aún es separar la instancia de la vida de Alejandra Pizarnik de la de su obra. Si en la poesía y las obras en prosa hay componentes ficcionales que confluyen en la creación de múltiples personajes y máscaras imaginarias del Yo, en los diarios y las cartas persiste –en principio- una voluntad autobiográfica y confesional... pero también hemos comprobado cómo estas dos últimas textualidades contribuyen a la creación de un “personaje Alejandra” o, para decirlo en términos de Premat, de “una

ficción de autora” muy peculiar. Alicia, la niña-terrible, la insomne, la ansiosa, la melancólica empedernida que no logra mantener un trabajo de oficina: ¿no son acaso estas facetas de la personalidad de la autora componentes esenciales de su poética?

En este último apartado queremos focalizar el análisis en la presencia de la muerte (entendida como pulsión, tema, imagen, estilo) que, como se fue anunciando en cada capítulo, termina fagocitando al sujeto pizarnikiano. No es este un desenlace inédito o sorpresivo para un destino melancólico, desde luego.

Claudia Magliano (2005) ha abordado esta cuestión para comprobar que toda la obra de Pizarnik refleja los padecimientos de un yo que muere por múltiples vías: muerte de la piel, de la inspiración, de la esperanza, de la capacidad de luchar. La muerte como negación del ser domina en los textos: “Todo lo que no es pasa a ser en el poema y todo lo que es deja su condición de existencia para ser lo que no es” (Magliano, 2005: 23). Como un Gregorio Samsa poetizado, Alejandra asiste a su propia muerte, que no es otra cosa que la metamorfosis *en y por* el poema. Entonces, como la mariposa negra que sale de la extraña oruga, el poema muestra su nuevo fulgor, su nueva presencia sin rostro definido:

La poesía de Alejandra Pizarnik es una voz múltiple que canta para sí misma. Pero es también el silencio que habla, que “muestra” pero no “demuestra” porque no es ese su objetivo. [...] Lo único que identifica es “...el no poder darle un rostro...”. La ausencia de la forma, de la imagen crea en sí una imagen, una forma. Las cosas poseen dos cualidades: la de ser y la de no ser, es en esta última donde se sustenta la poesía de Alejandra Pizarnik. (Magliano, 2005: 24)

Forma de lo informe, el poema que nace del triunfo de la muerte reposa y toma solaz en el sujeto póstumo. Acaricia el cadáver, regodeándose en él. Como han apuntado agudamente Ayelén Pampín y Ludmila Barbero (2015), la muerte de Alejandra se manifiesta a través de un proceso de corporización y des-corporización, en paralelo a la configuración del ser poético que sobrevive al yo cronológico, mortal y grávido.

Estas autoras advierten, por otra parte, dos procedimientos del lenguaje que se encuentran directamente vinculados a la destrucción del yo poético y a la construcción

de una poética sin yo: uno se corresponde con los desplazamientos lingüísticos asociados al sufrimiento, el dolor, la desesperación, la amenaza y el miedo; otro se relaciona con la reivindicación del lenguaje como espacio de disfrute, goce y placer. En cuanto al primer mecanismo, existen muchos ejemplos a lo largo de los poemas, cartas y diarios. La expresión vinculada al temor y al espanto se muestra en poemas como “Canto” (Pizarnik, 2010b: 54), “Tiempo” (76) o “El miedo” (87), todos pertenecientes a *Las aventuras perdidas*. El procedimiento aquí es el del verso corto, el fragmento breve y seco, la interrogación y la afirmación intercalándose episódicamente. Y en cuanto a una semiótica del placer, que se aprecia en “Puerto adelante” (Pizarnik, 2010b: 32), “Sala de Psicopatología” (411) o “En el pantanillo” (33), el procedimiento es el del verso multiplicado y largo, la construcción de párrafos en abundante prosa, como si el mismo tema convocase un desbordamiento en la expresión.

En el marco de nuestra hipótesis, entendemos el triunfo de la muerte en la escritura como la consecuencia última de la poética melancólica. Será cuestión, entonces, de acercarnos a las distintas tonalidades que asume ese triunfo. Pues bien, una dimensión musical de la muerte la hallamos particularmente en el poema “El ojo de la alegría (un cuadro de Chagall y Schubert)”, con fecha de 1970. En este, una melodía mortuoria se esgrime entre las alegorías y los símbolos del bosque alucinado, en el que aparecen la *menorah* y los violines judíos:

EL OJO DE LA ALEGRÍA (un cuadro de Chagall y Schubert)

La muerte y la muchacha
abrazadas en el bosque
devoran el corazón de la música
en el corazón del sinsentido

una muchacha lleva un candelabro de siete brazos
y baila detrás de los tristes músicos
que tañen violines rotos

en torno a una mujer verde abrazada a un unicornio y a una mujer azul abrazada a un
/ gallo

en lo bajo
y en lo triste
hay casitas
que nadie ve
de madera, húmedas,
hundiéndose como barcos,
¿era esto, pues, el concepto del espacio?
criaturas en erección
y la mujer azul
en el ojo de la alegría enfoca directamente
la taumaturga estación de los amores muertos.

(Pizarnik, 2010b: 423)

El poema pone de manifiesto el deseo de Pizarnik de conectarse con la herencia ancestral de su sangre. Una vía es la relación directa que se establece, desde luego, con el universo pictórico de Marc Chagall, en el que un singular surrealismo impregnado de temáticas del Éxodo bíblico implica también, en sinergia estética, al fauvismo y al cubismo parisino. Estas corrientes de vanguardia hacen eco en las obras de Chagall, plagadas de símbolos hebreos, tales como la música de los violines nómadas y la condición trashumante bielorrusa. Se ha señalado que, especialmente durante el auge del poder nazi en Europa, Chagall recurrió a la figura del judío errante como encarnación de la soledad y la melancolía (Massenzio 2014).

Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

1.



2.



3.



1. Marc Chagall (1887- 1985), *El violinista azul*, 1947.

Óleo sobre lienzo de lino

2. Marc Chagall, *Aaron frente al candelabro de siete velas*, 1931.

Aguafuerte

3. Marc Chagall, *Autorretrato*, 1959-1968.

Óleo sobre lienzo de lino



Marc Chagall,

Muchacha a caballo (1929)

Óleo sobre lienzo

Pero también, el poema de Pizarnik entabla una conversación intertextual con la obra *La muerte y la doncella* de Franz Schubert.⁴⁰ Como se sabe, allí se presentan, como tema central, los últimos estertores de una joven a punto de morir. Sus sensaciones, percepciones, intuiciones y expectativas en los instantes previos a la muerte introducen el patetismo característico del romanticismo paneuropeo, gran fuente de inspiración para la prosa y la poesía pizarnikiana.

En el poema, la joven muchacha resulta un símbolo de fecundidad y vitalismo erótico. Su encuentro con la muerte invoca el rapto de Perséfone, hija de Deméter, raptada por Hades, dios del inframundo. Eros como potencia vital y Tánatos como fuerza de la muerte recrean, a través de la doncella y su captor, un baile en el que el erotismo y el acto de morir se confrontan y fusionan apasionadamente. La muerte (*Der Tod* tiene género masculino en alemán) es seductora y sabe conquistar, al punto que la muchacha se rinde a sus brazos, finalmente seducida y enamorada.

“Una mujer verde”, imagen de Ofelia bajo el agua, recrea melancólicamente la temporada en el infierno de los amores que perecen en la poesía. El concepto de espacio se hunde para Pizarnik como la doncella abrazada por la muerte. De ese modo, el texto alude a ese “espacio de desafección” que es propio del sujeto melancólico tomado por la pulsión de muerte. Se trata del momento en el que las palabras abandonan a la poeta y, por lo tanto, la melancolía ya no resulta decible –como quería Kristeva-... Vendrá luego la proximidad del fin, con el estallido del lenguaje y del cuerpo a través de la palabra soez y la falta de pudor, siempre en el naufragio del yo, siempre en la pérdida de la noche y en la sexualidad de la muerte. Es lo que contemplamos en el poema “Solamente las noches”, perteneciente a *Textos de Sombra*, otra posible variación en torno al motivo de *Der Tod und das Mädchen*:

⁴⁰ Esta pieza consiste en un cuarteto para dos violines, un violonchelo y una viola, y fue creada en 1824 por el compositor austríaco como *lied* o tonada lírica de corta duración.

SOLAMENTE LAS NOCHES

A Jean Aristeguieta,

A Árbol de Fuego.

escribiendo
he pedido, he perdido.

en esta noche, en este mundo,
abrazada a vos,
alegría de naufragio.

he querido sacrificar mis días y mis semanas
en las ceremonias del poema.

he implorado tanto
desde el fondo de los fondos
de mi escritura.

Coger y morir no tienen adjetivos

(Pizarnik, 2010b: 427).

En estos versos paralelísticos y anafóricos las palabras parecen hablar por sí mismas a través de la voz disminuida y erosionada que enuncia el texto. La paradoja (“alegría de naufragio”) dicta la pasión por la escritura, que finalmente resulta una tarea fallida. Es triste comprobarlo: las acciones más importantes (“coger y morir”) no se someten al dictamen de las palabras. Frente al deseo y la muerte, poco o nada tiene para hacer la poesía.

El giro retórico del último verso del poema introduce sorpresivamente el vocablo coloquial, que aún resulta vulgar en determinados contextos socioculturales. El imaginario de la muerte y el sexo se funden también en otros textos de la etapa final de Pizarnik. Encontramos allí estertores, falos y vaginas, calaveras y almas ignorantes de que lo son, nombres de escritores desfigurados, presencias de luz, de tierra y de aire que combaten y se aniquilan en un terreno propicio para hacer la guerra a cualquier tipo de unidad estable y apacible. Pizarnik, amante de la pintura flamenca, desdobra a su manera

Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

y a su pesar, *El Triunfo de la Muerte* de Pieter Brueghel el Viejo.⁴¹ Comparte con esta obra el desorden que acaba con las unidades, con las conciencias, con los cuerpos vivos y mortales, para desplegar en un ambiente desértico de enfermedad voluptuosa e incendiaria, la ruptura con toda serenidad del cuerpo y el alma:



Pieter Brueghel (1525-1569)
El Triunfo de la muerte (1562)
Óleo sobre tabla

La escena de Brueghel se compone de múltiples escenas, como sucede en muchas composiciones de Pizarnik. La disociación triunfa por doquier: Tánatos múltiple sonríe y devasta, moviliza y destroza. Como un infierno musical, los cuerpos asolados de la zona inferior derecha de la pintura tocan laúdes, violines y flautas, revelando su correspondencia con el Bosco, otra afinidad del averno pizarnikiano y su poética melancólica. Esta no radica, pues, en un sentimiento personal de tristeza, nostalgia o

⁴¹ Explican los historiadores que esta pintura de Brueghel pretende ilustrar el final de la vida en la tierra. En este apocalipsis tardomedieval convergen las creencias populares y los antecedentes literarios y pictóricos ligados a los tópicos de la *Vanitas* y el *Memento Mori*.

amargura, sino en la desaparición del yo a través de un abanico desordenado de fisuras incandescentes, que se escurren a la aprehensión como el agua entre las manos. Representaciones realistas y elementos fantasmagóricos son acaso dos melodías de un mismo universo caótico y acuciante.

Hemos señalado las afinidades electivas de la poética pizarnikiana con los ángeles caídos y con los infiernos musicales del *Jardín de las delicias*. La proliferación de personajes, escenas y citas define el tono y la estructura de “Sala de Psicopatología”, texto escrito por Alejandra durante su estadía en el Hospital Pirovano, en 1971.⁴² Citamos en esta oportunidad el comienzo del texto:

Después de años en Europa
Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap
St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,
Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,
Santillana del Mar, Marbella,
Segovia, Ávila, Santiago,
y tanto
y tanto
por no hablar de New York y el del West Village con ras-
tros de muchachas estranguladas
-quiero que me estrangule un negro -dijo
-lo que querés es que te viole -dije (¡oh Sigmund! con
vos se acabaron los hombres del mercado matrimonial que frecuenté
en las mejores playas de Europa)
y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada,

⁴² Citamos y analizamos los versos finales de este poema en el Capítulo 2, apartado 4, donde nos referimos a sus frases desbordantes, que instauran la alternancia entre la presencia y la ausencia de la hablante poética.

y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo,
aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18,
persuadiéndome día a día
de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos destino,
-una señora originaria del más oscuro barrio de un pueblo que no
figura en el mapa dice:
-El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo Tengo algo
aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar que mama mía.
Nietzsche: “Esta noche tendré una madre o dejaré de ser”.
Strindberg: “El sol, madre, el sol”.
P. Eluard: “Hay que pegar a la madre mientras es joven”.
Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación
lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido
de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire,
pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha,
después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi
útero
(y como no puede, busco morir y entrar en la pestilente guarida de
la oculta ocultadora cuya función es ocultar)
hablo de la concha y hablo de la muerte,
todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí
orgullo por mi virtuosismo -la mahtma gandhi del lengüeteo, la Ein-
stein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino
entre pelos como de rabinos desaseados -¡oh el goce de la roña!

(Pizarnik, 2010b: 411- 412)

El desenfado, la provocación, el chiste, la hipérbole y el sexo explícito se superponen y entretrejen en un discurso vivaz, lúcido, trágicamente cómico. Si la figura

de la madre trae citas e imágenes mordaces, la evocación del padre será más empática y nostálgica en otro pasaje. Médicos, pacientes, la frase de un salmo y autores amados como Freud y Kafka se dan cita con la enfermedad y el absurdo. La escritura de una Alejandra *muerta-en-vida* nos invita a compartir el devenir de las almas de la sala 18, a participar de las iluminaciones surgidas en su condición naufragada, de su enajenada realidad. Su última faz poética proyecta, como vimos, un paisaje que es simultáneamente ardiente, erótico y putrefacto. Las escenas de la alucinación moribunda no son estáticas. Se encuentran en constante movimiento, como todas las imágenes de los poemas, cartas, ensayos y diarios. La poética de la melancolía mora en el caos, un universo flamenco donde las quimeras se confunden con cadáveres dantescos.

6. La aporía melancólica. Conclusión

En este último capítulo de la tesis hemos examinado la cuestión del sujeto poético en la obra de Alejandra Pizarnik. Puesto que se trata de un tema que ha sido muy trabajado por la crítica, nuestro aporte ha sido centrarnos en las características y las estrategias melancólicas del sujeto pizarnikiano.

En este marco, hemos revisado algunas categorías que se entrecruzan y superponen en la obra de la autora argentina, donde no siempre es fácil escindir el sujeto biográfico de la hablante poética y sus múltiples máscaras o personas-personajes. Para dilucidar la cuestión nos resultaron especialmente productivas las hipótesis de Julio Premat y Jorge Monteleone referidas a la existencia de una “ficción de autor/a” que complementa la obra y proyecta una figura pública de la poeta, así como a la interrelación entre el “sujeto imaginario”, “el sujeto autorial” y “el sujeto social”. Siguiendo estas pistas, analizamos la mitología propia que consolida al personaje-Pizarnik y evaluamos la posible influencia de Marcel Schwob en la serie de protagonistas surrealistas que, además de Alejandra y Monnelle, incluye a la Nadja de Breton. Otras facetas del Yo pizarnikiano surgieron del examen de las Cartas a León

Ostrov, paratextos fundamentales que amplían y enriquecen el corpus de la autora argentina. En esta correspondencia advertimos las enormes tensiones que asumió el binomio vida/literatura en los años parisinos de Alejandra. Frente a la imposibilidad de la vida cotidiana, la escritura aparece como el único lugar y la única tarea posible para la poeta argentina.

Hablar del sujeto de la melancolía nos exigió, finalmente, evocar la dimensión musical y plástica del Triunfo de la Muerte (de la mano de Schubert, Chagall y Brueghel), además de entenderla como avatar final de la persona poética (devenida para siempre Madame La Mort y Sombra). En tanto observadora del espacio literario, Alejandra ingresa en él para protegerse y salvarse, para ocultarse y para ver desde allí el afuera que es el eterno y helado universo (infierno) del mundo. Tal como lo plantea Perez Rojas: “El espacio de la redención, el pasaje al conocimiento y a la comunicabilidad de la experiencia (de la no-experiencia, incluso): tal es el acto de la escritura para Alejandra Pizarnik” (2003: 392, 393).

En ocasiones, la lectura de los textos pizarnikianos nos enfrentó con la idea de que era necesario que el sujeto muriera masacrado en la escritura para que surgieran los poemas como cuerpos vivos. Pero en otros casos, comprobamos que la muerte también surcaba los versos y los fragmentos en prosa, de modo tal que tampoco el lenguaje se preservaba de la aniquilación final. La tendencia a la brevedad, la repetición y la autocita deriva, en la etapa final de escritura, hacia lo obscuro, lo absurdo y lo trágico-cómico.

Estas contradicciones o paradojas han atravesado, en distintos niveles de análisis y bajo múltiples formulaciones, toda nuestra tesis. Muerte del yo en el nacimiento de la escritura y muerte última de las palabras: pasión de abolición, pulsión de muerte abrazada hasta el extremo. El poema da cuenta de su propia imposibilidad como aporía melancólica por excelencia.

CONCLUSIONES FINALES

PLACERES DE LA NOCHE

En las páginas precedentes hemos ofrecido una interpretación de la obra de Alejandra Pizarnik a la luz del concepto de *melancolía*. Esta última es una noción que, si bien fue trabajada en la crítica sobre la poeta argentina, aún no había generado un análisis integral que apuntara a reconocer y sistematizar los rasgos de una *poética melancólica* singular y propia, tal como ha sido el objeto de esta Tesis. Hemos arribado al final de nuestro análisis y, por lo tanto, enunciaremos las conclusiones a las que nos condujo su desarrollo.

1. Un corpus expansivo, o el dinamismo del imaginario pizarnikiano

Me alimento de música y de agua negra

A. P.

Textos de Sombra y otros poemas

Para dar cuenta de la poética de la melancolía pizarnikiana fue necesario, ante todo, tomar una decisión respecto al corpus a analizar. Como ya lo señalábamos en la Introducción, en los últimos años la publicación de nuevas ediciones de poesía, prosa, diarios y cartas de la autora argentina dinamitó la idea de una obra definitivamente conclusa, para fomentar, en cambio, la perspectiva de *un corpus en expansión*, que sigue

descubriéndose y dándose a conocer a los lectores/as. Por otra parte, la confrontación de este material tan diverso y heterogéneo nos revela a los críticos/as la continuidad invisible pero certera –en los temas, el estilo, las preocupaciones vitales- que une la obra poética con los otros escritos. En este sentido, esperamos haber transitado, con esta Tesis, un camino que estudios posteriores deberán seguir recorriendo y profundizando.

En una Primera Parte de la Tesis nos propusimos indagar en el concepto de melancolía bebiendo en diversas fuentes –médicas, filosóficas, artísticas- e intentando respetar un orden cronológico que, en la medida de lo posible, nos permitiera aprehender el espíritu de cada época. En este periplo nos remontamos hasta la Grecia del siglo V a.C., en muchos sentidos la cuna simbólica, junto con el cristianismo, de la cultura occidental. Síntomas, prescripciones, posibles curas, lecturas y anotaciones sobre la melancolía nos hablaban de la historia de las mentalidades así como de los desafíos y dificultades propias de los seres humanos de todos los tiempos. Un hito en este desarrollo bien pudo haber sido la filosofía humanista, que vimos plasmada en el famoso grabado de Durero. A partir de entonces, la melancolía aparecerá íntimamente ligada a la creación artística y al padecimiento de su autor. Tras el apogeo que alcanza en los siglos XVI y XVII, este mal será asociado a la extrema sensibilidad de los poetas románticos y, posteriormente, de los decadentistas. El siglo XX conocerá los horrores de la guerra y los genocidios y, en ese contexto, la melancolía canalizará un tipo de reacciones frente a la alienación de los sujetos, la falta de valores trascendentes y la degradación de los vínculos humanos en las sociedades modernas.

Entre las teorías de la era contemporánea que interpretan la melancolía observamos la fuerte impronta freudiana, que signó el destino de la melancolía como hermana gemela –defectuosa e inacabable- del duelo. El breve repaso por los conceptos y las semblanzas vertidos por Lacan, Deleuze y Guattari, Kristeva y Sontag puso en evidencia la cercanía del mal melancólico con la autoaniquilación, la disolución del Yo y el trabajo de la escritura. Nuevamente, el arte y la literatura se presentaban como los escenarios óptimos para que fluyera el imaginario saturnino.

La Segunda Parte de la Tesis apuntó a rastrear los diversos niveles que conforman la poética de la melancolía pizarnikiana. Un primer acercamiento lo hicimos a través de ciertas “ventanas melancólicas” que nos ofrecía el corpus: la apología perversa que brinda *La condesa sangrienta*; la dimensión esotérica, infantil y caótica que proponen los paratextos de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*; las referencias desgarradas al sufrimiento psíquico que surcan los *Diarios*. Estas primeras escenografías de la melancolía pizarnikiana nos permitieron entrar en materia y comprobar la diversidad imaginaria y discursiva frente a la que estábamos situados.

Dedicamos un extenso capítulo de la Tesis al estudio de las imágenes pizarnikianas, cuestión que ha sido una de las más exploradas por la crítica. Nuestro aporte consistió en plantear algunas bases de la Poética del Imaginario que presentan los textos de Alejandra, distinguiendo *imágenes o símbolos nucleares y accesorios*, así como la peculiar *sintaxis* que los une en el entramado poético. Junto con las metáforas obsesivas del espejo, la infancia y el jardín, hallamos la presencia constante de los soles negros, los cabellos flotantes y el llanto de Ofelia, así como otras muchas imágenes de la tormenta y el naufragio que confirman el rol primordial del agua como materia de la desesperación melancólica. El mayor nihilismo lo hallamos en *Los poseídos entre lilas*, para concluir con la constatación del amor melancólico como un mar que conoce flujos y reflujos, mareas altas y bajas, pero que nunca deja de sacudir los versos y las prosas de Alejandra Pizarnik.

En este nivel de análisis constatamos el carácter paradójico y dinámico del imaginario melancólico. Si el bosque es al mismo tiempo jardín recuperado y jaula, la soledad de la noche en tinieblas resulta el medio propicio para la efervescencia de la creación poética. Entonces, la soledad y el desamparo devienen en una fiesta exuberante y vivaz, el gozo de la oscuridad y sus excesos imaginativos. En este punto radica un sello pizarnikiano inconfundible: la ambivalencia de las imágenes que evocan al mismo tiempo la vida y la muerte, el dolor y el placer.

2. Todos los juegos el juego

Al negro sol del silencio las palabras se doraban

A. P.

En un otoño antiguo

Una segunda etapa de la investigación estuvo consagrada al examen de *los procedimientos de la escritura pizarnikiana*. Para ello fue preciso examinar los recursos que, más allá de las metáforas, convergen en *el estilo o la dicción de la melancolía*.

En este punto indagamos acerca de la alegoría como tropo que difiere de la metáfora y el símbolo por cuanto provee una determinada estructura al poema, fomentando el paralelo entre dos realidades aparentemente desconectadas. Esta técnica nos condujo, desde luego, a la poesía de Charles Baudelaire y de otros dos autores característicos del malditismo poético, Isidore Ducasse/Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud. A partir del rastreo de citas en los diarios y los poemas, pudimos comprobar la influencia de estos tres soles negros en la poética pizarnikiana.

El *spleen* de Baudelaire aporta su sensualidad alegórica (a través de emblemas como el cisne, olores, vértigos, desmayos) a la búsqueda de Alejandra, quien caerá seducida al mismo océano de la “infatigable melancolía”. De Lautréamont la poeta argentina rescatará la comicidad de la tragedia y la risa desencantada, rabiosa, andrógina, en frases tajantes que de pronto recuperan un lirismo que parecía perdido. Finalmente, Pizarnik heredará de Rimbaud el conocimiento oscuro que proviene de la pérdida de la inocencia y la experiencia del infierno como antesala de la escritura. No es de extrañar que el silencio será el corolario de ese estilo que primero se concentró en la brevedad (en los versos pizarnikianos de los años sesenta) para estallar, luego, en una prosa fragmentaria, procaz, desmedida (como pudimos apreciar en los últimos textos, particularmente en los protagonizados por “Sombra”).

Hemos propuesto tres claves para entender el método de escritura pizarnikiana. Una primera estrategia es *el acopio*, que consiste en crear paralelos y yuxtaposiciones de sentido a partir del collage de citas, contextos y personajes. Así, una condesa del siglo XVI es situada en paralelo o como espejo del sujeto poético; paisajes y personajes surrealistas aparecen en un escenario teatral para atravesar el espejo al modo de Alicia; los títulos evocan pinturas flamencas o el recuerdo del titán que devora a sus hijos; los ángeles producen melodías mientras la hablante poética toma el té con sus muñecas. ¿Qué mejor modo de ilustrar el llamado de Lautréamont a una poesía “hecha por todos”?

Una segunda estrategia pizarnikiana que detectamos es la *autorreescritura*, que potencia el reciclaje de sintagmas y frases y su circulación entre los diarios, las cartas y las creaciones de diferentes épocas. Este procedimiento nos habla de una economía sintagmática y de una compulsión, una tendencia a insistir y repetirse que se complementa con el uso y abuso de las metáforas obsesivas ya señaladas.

En tercer lugar, los textos pizarnikianos son de esencia *metatextual* porque constantemente hablan de la poesía y del lenguaje. En este tipo de construcción intervienen la inercia de la escritura, la isotopía de lo innombrable y el extravío del significado. En consecuencia, las palabras se erigirán como constructoras de un universo alternativo que implicará el vaciamiento del sujeto y su disolución en un mundo sombrío y fantasmal, habitado por seres hostiles y amenazantes que, paradójicamente, ofrecerán el único refugio posible.

En *el palimpsesto melancólico de Alejandra Pizarnik* participan de un modo privilegiado las voces de Nerval, los malditos del *fin-de-siècle* y los surrealistas. Nuestro trayecto hermenéutico nos condujo a ponderar, entre ellos, los importantes ecos de Marcel Schwob y Antonin Artaud, dos autores que no suelen reconocerse como hipotextos pizarnikianos. Por otra parte, al sumergirnos en el universo de la melancolía escrita, hallamos o intuimos lecturas previas de Alejandra que nos permiten *ampliar las dimensiones de su biblioteca o enciclopedia de lectora*: Leopardi, Rilke, Mann, Kafka, Steeman surgen como interlocutores con los cuales la poeta conversa, juega o discute en circunstancias puntuales. Finalmente, y acaso contra todo lo previsto, el derrotero crítico

nos llevó a vislumbrar un paralelo entre la obra de Pizarnik y la de Borges. Figuras insoslayables del campo literario argentino del siglo XX, una y otro cultivaron con maestría los artes de la cita y la reescritura, abrevaron en una suerte de universalismo temático y postularon –cada uno a su modo- una estética rupturista más allá del compromiso ideológico y las buenas intenciones.

Al estudiar la complejidad semiótica del discurso pizarnikiano nos topamos con la importancia que cobra *la visualidad* en este sistema poético. Isotopías del espacio, el contraste luz/oscuridad y los colores se entremezclan con la intensidad de una mirada que contempla la rosa hasta pulverizarla. Asimismo, las imágenes de tapa analizadas y las alusiones a pinturas y artistas diseminadas en los textos contribuyen a la riqueza visual de un corpus que invita a la interpretación activa por parte de los lectores/as. Al respecto podemos concluir que nos hemos esforzado por seguir *las huellas melancólicas* que, a partir del gesto de una niña hechicera o el llamado de un agua oscura, nos hablaban de una dimensión secreta que dotaba de unidad semántica la aparente dispersión de los textos.

3. La melancolía como elección y destino

La melodía pulsaba mi corazón y yo lloré la pérdida de mi único bien

A. P.

Extracción de la piedra de locura

El tercer momento de nuestro estudio contempló los diversos *avatares del sujeto* en la poética de la melancolía pizarnikiana. En principio distinguimos tres instancias, la de Alejandra Pizarnik en tanto persona real o sujeto biográfico, la de la hablante poética que asume la enunciación en sus textos publicados, y la de una figura o ficción de poeta

que funciona como puente entre las dos primeras instancias, en la medida en que se trata de una construcción semiótica que se desprende de los textos y proyecta una determinada *imagen de escritora*.

En este marco, hablamos de una *mitología* creada por Alejandra en torno a los personajes de la niña terrible, la curiosa (o sea, Alicia), la princesa sin corona, la huérfana que llora y tantos otros dobles o máscaras que disuelven y multiplican la supuesta unidad del hablante poético. Rastreamos una posible influencia al respecto de *Le livre de Monelle*, de Schwob y, apuntando siempre a identificar las actitudes y preocupaciones del sujeto melancólico, ofrecimos una lectura temática de las Cartas enviadas por Alejandra a León Ostrov. En la galaxia de textos poéticos y epistolares fuimos encontrando, a cada paso, el triunfo de la muerte.

La muerte del yo piarnikiano se manifiesta en la dispersión que implica el “Yo es otras”. Se trata de un yo atomizado, fragmentado y, al mismo tiempo, hiperbólico y disminuido. Imposible no vincular esta pulsión de muerte con la interpretación psicoanalítica de todos los autores y autoras que, después de Freud, se interesaron por el fenómeno de la melancolía. Ahora bien, un segundo rasgo particular de la poética de Pizarnik se relaciona con una especie de ley *sui generis* según la cual *el sujeto debe morir para que nazca la criatura poética*, es decir, el poema.

El sacrificio del yo en pos del surgimiento de la escritura es la manifestación suprema de la melancolía pizarnikiana. Siguiendo esta lógica, la textualidad crece a través de redes de símbolos de un yo escindido que arremeten sin cesar contra los límites de un ser-presente cada vez menos cohesionado: “¡a cada instante mi yo se alimenta de las cenizas de un yo anterior!”, declarará Alejandra en una carta sin fecha (Pizarnik, 2012: 35).

Especialmente a partir de la lectura de los diarios y las cartas, nos referimos *in extenso* a la incapacidad del personaje-Pizarnik para armonizar y lidiar con las tareas y compromisos del mundo real. Pareciera que, pese a manifestarse a veces cariñosa y muy divertida, por momentos la poeta era incapaz de interactuar libremente con el medio exterior. Las rutinas del trabajo de oficina, las necesidades económicas, los protocolos

laborales y las normas sociales apenas rozaban, entonces, el mundo alucinado y poblado de voces de su psiquis. Esta *incompatibilidad entre el mundo y la poesía* desembocará en una autoconciencia desmedida de las palabras, una metatextualidad que absorbe todo lo que existe: “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche”. (2010c: 312). Los vocablos y los poemas serán entonces más potentes, más verdaderos que los seres y acontecimientos de la realidad cotidiana o prosaica. Destrucción del sujeto, primero; destrucción de toda metafísica, después, en un segundo triunfo de la muerte.

Pero sabemos que el imaginario lábil y dinámico de Pizarnik no descansa en fórmulas fijas. Así resulta que *la fe y entrega total al lenguaje* devendrá, en ciertos casos, frustración e imposibilidad, restos de *una isotopía de lo innombrable* cercana al silencio. Hablar para decir que no se puede hablar. Poema que se vuelve insulto, grito, descalabro, vacío. La destrucción del lenguaje consolida el tercer y definitivo triunfo de la muerte.

Éxtasis luminoso, contemplación gozosa de la caída. La paradoja resume el extravío del sujeto pizarnikiano en el mar de la melancolía. A esta fusión de opuestos aludimos, por cierto, mediante el doble sintagma que da título a esta Tesis. *Los placeres y las noches* aparecen como dos polos de un único *trabajo de melancolía* –nos atrevemos a usar esta fórmula, parafraseando el “trabajo de duelo” descrito por Freud.

El Yo de Alejandra Pizarnik se interna por la senda de lo imaginario, lo incierto, lo más temido y oscuro. En la vida y la escritura su apuesta fue la de ir “nada más que hasta el fondo”. Como el barco ebrio de Rimbaud, Alejandra hace coincidir su elección con su destino: navegar adentro hasta dejar atrás las ciudades y las costumbres civilizadas, renunciar a la comodidad para abrazar el abismo sin fin, misterioso como el inconsciente, que la funde en el abrazo, hermoso y terrible, del mar de la melancolía.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de Alejandra Pizarnik

- Pizarnik, Alejandra. *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- _____. *El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1971.
- _____. “La condesa sangrienta”, en *El deseo de la palabra*, Buenos Aires, Aquairius, 1971.
- _____. *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1998.
- _____. *Diarios*, Buenos Aires, Lumen, 2010a.
- _____. *Poesía Completa*, Buenos Aires, Lumen, 2010b.
- _____. *Prosa completa*, Buenos Aires, Lumen, 2010c.
- _____. *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2003.
- _____. *Alejandra Pizarnik, León Ostrov: Cartas*, 2012.

2. Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik y su obra

- Amícola, José. “*La condesa sangrienta* con las ilustraciones de Santiago Caruso”, en *Revista Pilquen*, nº 2, vol. 16, 2013, pp. 1-8.
- Aira, Cesar. *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
- _____. “Las metamorfosis de Alejandra Pizarnik”, en *ABC Cultural*, 2001.
Recuperado de
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/01/06/007.html>
- _____. “La máscara y el poema”, en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 30 de junio de 2001. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/babelia.html>

- Amat, Nuria. “La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig”, en *Nueva Estafeta*, n° 13, 1979, pp. 47- 54.
- Areta, Gema. “La textura de la oscuridad: El castillo frío de Alejandra Pizarnik”, *Poesía hispanoamericana: Ritmos(s)/métrica(s)/ruptura(s)*, Madrid, Verbum, 1999.
- Aristeguieta, Jean. “Alejandra Pizarnik, genio poético (elegía)”, *Árbol de fuego*, 1972.
- Astutti, Adriana. *Infancia y experimentación en la prosa de Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Osvaldo Lamborghini (1940-1985)*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario. 2001.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, Buenos Aires, Almagesto, 1998.
- Becciu, Ana. “Introducción” a los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, Lumen, Buenos Aires, 2010b.
- _____. “Los avatares de su legado”, en *Clarín*, Buenos Aires, 2002. Recuperado de: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00303.htm>
- Benelli, Cristián. “Presencia del imaginario de Hieronymus Bosch como intertexto del universo poético en el infierno musical de Alejandra Pizarnik”, en *Contextos*, n° 27, 2012, pp. 29-45.
- Beneyto, Antonio. “Epílogo”, *Alejandra Pizarnik, El deseo de la palabra*, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- _____. “Alejandra Pizarnik: Ocultándose en el lenguaje”, en *Quimera: Revista de Literatura*, n° 34, 1983, pp. 23-27.
- Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Borinsky, Alicia. “Muñecas reemplazables”, en *Río de la Plata: Culturas*, n° 7, 1988, pp. 41-48.
- _____. “Memoria del vacío: Una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías”, en *Revista Iberoamericana*, n° 66, 2000, pp. 409-412.
- Buenaventura, Sandra, “Los perturbados entre lilas de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik ella misma. Reescritura y autoreescritura por anticipación”, en *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, Milagros Ezquerro y

- Eduardo Ramos-Izquierdo (dir.), Julien Roger (ed.), n°4, Université Paris-Sorbonne, 2010, pp. 1- 11.
- Calabrese, Ana. “Alejandra Pizarnik. Invitada a ir nada más que hasta el fondo”, Buenos Aires, El Porteño, 1983.
- Calafell, Núria. *Sujeto, cuerpo y lenguaje: Los diarios de Alejandra Pizarnik*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- _____. “Los diarios de Alejandra Pizarnik: una escritura en el umbral”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 2, pp. 55-71, 2011.
- Cámara, Isabel. “Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana*, n° 51, 1985, pp. 581-589.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- _____. “Cuarenta años de Alejandra Pizarnik: materia y lectura en los *Diarios*”, en *Alejandra Pizarnik, el lugar donde todo sucede*, Actes du Colloque International Alejandra Pizarnik (1936-1972): bilans et perspectives, Université Paris IV- Sorbonne. París, L’Harmattan, 2012.
- Caulfield, Carlota. “Entre la poesía y la pintura: Elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*”, en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, n° 21, 1992, pp. 3-10.
- Cervera, Vicente. “Las cenizas del reino. El hermoso delirio de Alejandra Pizarnik”, en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol, 7-8, 2010, pp. 112-122.
- Cobo Borda, Juan G. “Alejandra Pizarnik: La pequeña sonámbula”, en *Eco*, n° 151, 1972, pp. XXVI/1.
- Chávez, Susana. “The Discourse of Madness in the Poetry of Alejandra Pizarnik”, en *Monographic Review/Revista Monográfica*, n° 6, 1990, pp. 274-281.
- _____. “The Ex Centric Self: The Poetry of Alejandra Pizarnik”, *Dissertation Abstracts International*, California, University of California, 1992.
- _____. “The Look That Kills: The ‘Unacceptable Beauty’ of Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*”, en *Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University Press, Durham, Carolina del Norte, 1995.

- Chirinos, Eduardo. "La morada del silencio: Presencia y representación de los silencios en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik", en *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, Degree Granting Institution, Rutgers University, New Brunswick, 1998.
- Daza, Paulina. "La poesía es un juego peligroso. Vida, poesía y locura en el infierno musical de Alejandra Pizarnik", en *Acta literaria*, n° 34, 2007, pp. 79-95.
- Dalmaroni, Miguel Ángel. "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik", en *Orbis Tertius*, n° 1, pp. 93-116, 1996.
- Depetris, Carolina. "Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik", en *Estación poesía*, n° 2, pp. 57-61, 2014.
- Di Ció, Mariana. "Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos", en *Revue Recto/Verso*, n°. 2, 2007, pp. 1-8
- _____. "La poética de Alejandra Pizarnik", en *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, n° 473, 1996, pp. 41-51.
- _____. *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincenne, Collection Manuscrits modernes, 2014.
- Dobry, Edgardo. "La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de la locura*", en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 644, 2004, pp. 33-43.
- Dubois, Jean-Marc. *Memoire de creation entre ciel et chair*, Quebec, Université du Quebec, 1991.
- Fernández, Antonio. "Alejandra Pizarnik: Mensajera de la luna", en *Quimera*, n° 123, 1994, pp. 50-51.
- Fontenla, Alejandro. "Prólogo", *Alejandra Pizarnik: Poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Foster, David. "The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik", en *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*, University of Texas press, Austin, n° 3, 1994, pp. 319-47.

- Friera, Silvina. “Un aluvión de fantasmas compartidos”, en *Página 12*, 2012.
Recuperado de
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-26183-2012-0819.html>
- _____. “Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*”, *Structures of Power*. Albany, University of New York Press, 1996.
- Fuentes, Josefa. “El surrealismo en Alejandra Pizarnik”, en *Tonos*, n° 12, 2006, pp. 1-22.
- _____. “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”, en *Tonos*, n° 13, 2007, pp. 13-14.
- Gaitán Durán, Jorge. *Poesía Escogida*, Bogotá, Extensión Cultural Departamental, 1963.
- García Maffla, Jaime. *Morir lleva un nombre corriente*, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1969.
- García, Laura. “Perversión y lesbianismo en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”, en *Torre de Papel*, n° 4, 1994, pp. 5-17.
- _____. “Alejandra Pizarnik and the Inhospitability of Language: The Poet as Hostage”, en *Latin American Literary Review*, n° 24, 1996, pp. 67-93.
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Goldberg, Florinda. *Alejandra Pizarnik. Semblanza*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*, Gaithersburg, Hispamérica, 1994.
- _____. “Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik (Sobre *El viento feroz*)”, en *Reflejos: Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos*, n° 5, 1996, pp. 18-24.
- Gómez Paz, Julieta. “La mujer argentina en la poesía de ayer y de hoy”, *La mujer argentina*, Buenos Aires, Consejo de Mujeres de la República Argentina, 1976.
- Grau, Olga. “Espejo y melancolía, *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik”, en *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*, 2014, pp. 1-12. Revista virtual: www.philosophia.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp->

content/uploads/2014/06/Grau-Olga-Espejo-y-melancolía.-La-Condesa-Sangrienta-de-Alejandra-Pizarnik.pdf

- Haydu, Susana. "Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético", 1992, en www.sololiteratura.com. Recuperado de <https://sololiteratura.com/page/3/>
- Herrera, Ricardo. "Lo negro, lo estéril, lo fragmentario. El legado de Alejandra Pizarnik", *Usos de la imaginación*, Buenos Aires, El Imaginero, 1984.
- Hurtado, Alejandra. *Paradojas y aporías en la poética de Alejandra Pizarnik*. Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de profesional en Estudios Literarios. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. 2009
- Ibáñez, Andrés. "Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, siempre se muere tarde", en *ABC.es*, 2013, pp. 1. Revista virtual.
Recuperado de <http://www.abc.es/cultura/cultural/20131223/abci-cultural-m119-libros-alejandra-201312231129.html>
- Kamenszain, Tamara. "Testimoniar sin lengua. (El caso Alejandra Pizarnik)", en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, 2007, pp. 63-115.
- Korembli, Bernardo. *Todas las que ella era*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991.
- Kuhnheim, Jill. "Unsettling Silence in the Poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik", en *Monographic Review/Revista Monográfica*, n° 6, 1990, pp. 258-273.
- Lagmanovich, David. "La poesía de Alejandra Pizarnik", en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El barroco en América*, Madrid, Cultura Hispánica, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik", en *Revista Iberoamericana*, n° 49, 1983, pp. 867-877.
- Leighton, Marianne. "El jardín vedado: El espacio de la pintura en Alejandra Pizarnik", en *Taller de Letras*, n° 29, 2001, pp. 177-190.
- Mackintosh, Fiona, y Posso, Karl. (edit.), *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*. Tamesis, Nueva York, 2007.
- Magliano, Claudia. "Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo", en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 2005, n° 101, pp. 19-27.

- Malpartida, Juan. "Alejandra Pizarnik", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 5, 1990, pp. 39-41.
- _____. "La hija del insomnio", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 5, 1990, pp. 5-6.
- Martín, Sarah. "El abismo del silencio, la pulsión de muerte: una propuesta de lectura de Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik", en *Lectora*, n° 13, 2007, pp. 69-84.
- Maturo de Sola, Graciela. "Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 73, 1968, pp. 545-553.
- Mizraje, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Molina, Enrique. "La hija del insomnio", *Alejandra Pizarnik, La última inocencia y Las aventuras perdidas*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1976.
- Molina, Virna, y Ardito, Ernesto. *Memoria iluminada*, [documental], Argentina, Canal Encuentro, 2011.
- Muschiatti, Delfina. "Ana Cristina Cesar/Alejandra Pizarnik", en *Travessia*, n° 24, 1992, pp. 105-112.
- Negroni, Maria. *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2003.
- Nuño, Ana. "La palabra obscena", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 5, 1990, pp. 17-38.
- _____. "Esperando a Alejandra – Diarios", en *La Vanguardia digital*, 2003.
Recuperado de
<http://patriciaventi.blogspot.com.co/2008/09/esperando-alejandra.html>
- Orozco, Olga. "Presentación de *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik", *Páginas de Olga Orozco*, Buenos Aires, Celtia, 1984.
- Pampín, Ayelén, y Barbero, Ludmila. "Figuraciones de la corporalidad en Extracción de la piedra de locura de Alejandra Pizarnik", en *Orillas*, n° 4, 2015, pp. 1-15.
- Percia, Marcelo. *Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis*, Córdoba, Alción Editora, 2008.

- Pérez Rojas, Concepción. “A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno”, en: *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n° 26, 2003, pp. 391-414.
- Peri Rossi, Cristina, “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 273, 1973, pp. 584-588.
- Pichón, Marcelo. “Pizarnik, ese caleidoscopio”, en *Panorama*, 1971. Recuperado de <http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/pizarnik/bibliografia/articulos.htm>
- Piña, Cristina. *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1981.
- _____. *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- _____. *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella del mar, 1999.
- _____. *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.
- _____. “Introducción”, *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988.
- Puppo. M. Lucía. *La producción del referente poético en Extracción de la piedra de la locura, de Alejandra Pizarnik*. Tesis de Licenciatura, Universidad Católica Argentina, 1999.
- _____. “Disfraces para una locura poética: acerca de *Extracción de la piedra de la locura*, de Alejandra Pizarnik”, en *Actas del Vº Congreso Nacional de Hispanistas*, vol. III, Córdoba, Comunicarte, 1999, pp. 1405-1414.
- _____. “Caligrafías de la noche. Reseña de Mariana Di Ció, *Une calligraphie des ombres*”, en *Revista Letral*, n° 14, 2015, pp. 183-186.
- Requeni, Antonio. “Recuerdo de Alejandra Pizarnik”, en *Alba de América: Revista Literaria*, número 4, julio, 1986, pp. 205-214.
- Rodríguez Francia. Ana María, “Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Ross Lojo”, en *Letras (Universidad Católica Argentina)*, número 34, julio-diciembre de 1996, pp. 123-139.
- _____. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

- Rivera Soriano, Ángela. *Alejandra Pizarnik: París y la inocencia de los días*. Ponencia en Congreso Internacional: Imágenes de Francia en la literatura latinoamericana. Reims, Université de Reims, 2014.
- Running, Thorpe. "The Poetry of Alejandra Pizarnik", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, n° 14, 1985, pp. 45-55.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Venti, Patricia. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico de Alejandra Pizarnik*. Barcelona, Anthropos, 2009.
- _____. "Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición", en *Espéculo Revista de estudios literarios de la facultad de ciencias de la información Universidad Complutense de Madrid*, Año IX, n° 26, 2004, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>, recuperado: 6 de febrero de 2012.
- _____. "La traducción como contrapunto y fuga en la obra de Alejandra Pizarnik", *XIV Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Mendoza, 26 al 28 de julio, 2007.
- _____. "Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik", en *Espéculo Revista de estudios literarios de la facultad de ciencias de la información Universidad Complutense de Madrid*, Año VIII, n° 23, 2003. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pizarnik.html>
- _____. "Alejandra Pizarnik en el contexto argentino", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>
- Zonana, Víctor. "Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik", en *Signos*, n° 41- 42 (30), 1997, pp. 119-144.

3. Bibliografía sobre la melancolía y el *corpus* melancólico

- Bartra, Roger. *El mito de la melancolía: Literatura y ciencia en Siglo de Oro*. Recuperado de http://www.herrerros.com.ar/melancolia/conceptos_psiquiatria_bartra.html 19 de febrero de 2014.
- Benjamin, Walther. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Bullen, Arthur Henry. "Introduction", *Anatomy of melancholy*, London, G. Bell and sons, 1920.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*, Selección, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- _____. *Anatomía de la melancolía*, Selección, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Carrizo Rueda, Sofía. "Las vacilaciones de Garcilaso. Entre la melancolía y el eros vivificante", en *Actas del X congreso internacional de Hispanistas*, 1992, pp, 389-396.
- Conti, Norberto. *Historia de la depresión: la melancolía desde la antigüedad hasta el siglo XIX*, Buenos Aires, Polemos, 2007.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- Ehrenreich, Barbara. *Una historia de la alegría*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Ferrer, Guillermo. "Experiencia del pasado e imágenes poéticas", en *Investigaciones fenomenológicas*, n° 8, 2011, pp. 169-208.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.
- Galeno, Claudio. *Sobre la localización de las enfermedades (De locis affectis)*. Madrid, Gredos, 1997.
- García Gual, Carlos. "Introducción General", *Tratados Hipocráticos*, Madrid, Gredos, 1983.
- Gay, Peter. *Modernidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Grass, Günter. *Del diario de un caracol*, Madrid, Alfaguara, 2001

- Gurméndez, Carlos. *La melancolía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- Hernández, Domingo. “Memoria y melancolía: Benjamin, de Chirico, Warhol”, en *Revista de filosofía Universidad de Zulia.*, n° 35, 2000, pp. 7-21.
- Hueso, Ana. “*Melancolía*”: *la mujer en el cine de Lars von Trier*. Trabajo de Grado. Universidad CEU Cardenal Herrera, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Valencia, 2014.
- Jackson, Stanley. *Historia de la melancolía y la depresión*, Madrid, Turner, 1989.
- Keats, John. *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1997.
- Lara Catalán, David. *La melancolía en tiempos de la modernidad*. México, Plaza y Valdés editores, 2001.
- Lara, María de. “Introducción Sobre la medicina antigua”, en *Tratados Hipocráticos*, Madrid, Gredos, 1983.
- Laín Entralgo, Pedro. “Edad Media”, en *Historia Universal de la medicina*, vol. III. Barcelona, Salvat, 1976.
- Manguel, Alberto. “Prologo”, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. “El ojo y el Espíritu”, en *Revista de la Cultura de Occidente*. ECO, vol. 9, 1964, pp. 367- 369.
- Minelli, María Alejandra, y Pozzi, Rayén Daiana. “Infancia, imaginario e imaginación poética en textos de María Negroni”, en *III Congreso Internacional cuestiones Críticas*. Rosario, 2013, pp. 1-11.
- Miranda, Marcelo. “Edvard Munch: Enfermedad y genialidad en el gran artista noruego”, en *Revista médica de Chile*, n° 6, vol. 141, 2013, pp. 774-9.
- Montiel, Luis. *Alquimia del dolor: Estudios sobre medicina y literatura*, Tarragona, Publicaciones URV, 2014.
- Muschiatti, Delfina. “Poesía y paisaje: exceso e infinito”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 538, 1995, pp. 81-88.
- Nerval, Gérard de. *Aurèlie o el sueño y la vida*. Barcelona, Maldoror ediciones, 2009.
- Panofsky, Erwin. *La vida y el arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 2005.
- Pellion, Frédérik. *Melancolía y verdad*, Buenos Aires, Mantinal, 2003.

Los placeres y las noches: la poética de la melancolía en la obra de Alejandra Pizarnik

- Pérez, Cristina. *El resurgir de la razón melancólica*, Tesis doctoral, Lógica y filosofía de las ciencias, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
- Pichon-Rivière, Enrique. “Historia de la psicosis maniaco-depresiva”, *Psicoanálisis de la melancolía*. Córdoba, El ateneo, 1948.
- Ritvo, Juan. *Decadentismo y melancolía*, Córdoba, Alción editora, 2006.
- Soler, Roger Mas. “Melancholia de Lars von Trier y el conocimiento del límite”, en *Disturbis*, n° 14, 2013, pp. 1-12.
- Sontag, Susan. *Under the sign of Saturn*. Nueva York, Random House, 1981.
- _____. *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 2003.
- Villaurritia, Xavier. “Prólogo”, *Aurelia o el sueño y la vida*. México, Era, 2010.
- Wolf, Norbert. *Alberto Dürero 1471-1528 genio del renacimiento alemán*, Madrid, Taschen, 2006.

4. Bibliografía general, de teoría y de crítica literaria

- Amícola, José. *Los estudios queer y la literatura del Cono Sur*. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2007.
- Artaud, Antonin, *Ouvres*, Paris, Gallimard, 2004.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- _____. *La poética del espacio*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Balakian, Ana. *El movimiento simbolista*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*, Madrid, Editora nacional, 2002.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, Traducción de Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor Libros, 1982.
- _____. *Le spleen de Paris ou petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1951.
- _____. *Les fleurs du mal: les épaves, bribes, poèmes divers*, Paris, Editions Garner Frères, 1961.
- _____. *El spleen de Paris*, Traducción de José Francés, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

- Béguin, Albert. *Gerard de Nerval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Bogotá, Siglo XXI editores, 1991.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bosi, Alfredo, *Una dialéctica de la colonización*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Breton, André. *Diccionario del surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Renglón, Aires, 1987.
- Calles Moreno, Juan María. *La modalización en el discurso poético*, Tesis doctoral. Universidad de Valencia, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1997. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/140120.pdf>
- Campa, Ricardo. “Alegoría y Simbología”, en *Cuadernos hispanoamericanos. Revista mensual de cultura hispánica*, n° 255 (10), 1971, pp. 543-552.
- Capano, Daniel. *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Narratología, 1999, pp. 145-54.
- Cocteau, Jean. *Les Enfants terribles*, Paris, Grasset, 1967.
- Collot, Michel. *Paysage et poésie*, París, José Corti, 2005.
- Compagnon, Antoine. *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona, Acantilado, 2008.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires, Maucci Hermanos, 1896/1905. Recuperado de <http://www.poderjudicial.gob.ni/centenario-dario/pdf/los-raros.pdf>
- De Cózar, Rafael, y Sorel, Andrés. *Prologo y Epílogo a Mundos Terribles: relatos y crónicas inéditas. Marcel Schwob*, Sevilla, El Olivo Azul, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- Descombes, Vincent. *Lo Mismo y lo Otro*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Duplessis, Ivonne. *El Surrealismo*, Barcelona, Editorial Oikus Tau, 1972.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- _____. *Mitos y sociedades*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- García Rivera, Antonio. “Artificium”, en *Revista Iberoamericana de Estudios Culturales y Análisis Conceptual*, vol. 1, 2010.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

- González Martínez, Enrique. *Preludios, Lirismos, Los Senderos ocultos*, México, Porrúa, 1971.
- Gombrich, Ernest. *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1997.
- Goude mare, Sylvain. *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le Cherche Midi, 2000.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Lacou-Labarthe, Philippe. *La poesía como experiencia*, Madrid, Arena, 2004.
- Lautréamont. *Les chants de Maldoror*, Paris, Club Géant, 1967.
- _____. *Los cantos de Maldoror*, Traducción, selección y prólogo. Luis Manuel Pérez-Boitel, Cuba, Sed de Belleza, 2006.
- Lejeune, Philippe, *On Diary*. University of Hawaii Press, 2009.
- _____. “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos*, n° 29, 1991, pp. 47-61.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011.
- Lukács, Georg. *Estética: la peculiaridad de lo estético*, Barcelona, Grijalbo, 1974.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- Massenzio, Marcello. *Chagall: solitude et mélancolie, 1933-1945*, París, L'echoppe, 2014.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au myth personnel*, Paris, José Corti, 1964.
- Mendizabal, Rufo. “Manual de la lengua griega”, en *Diccionario Griego-Español ilustrado*, Cuarta edición, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1959.
- Minelli, Ma. Alejandra. *Con el aura del margen (La cultura argentina en los años 80/90)*, Córdoba, Alción Editora, 2006.
- Molloy, Sylvia. “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *Revista de la Universidad de México*, n° 29, 1983, pp. 14-18.
- Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*, Rosario, Nube Negra, 2016.
- _____. “Ritmo, sujeto, poema”, en *Revista del CELEHIS*, n° 16, 2004, pp. 249-271.

- Ostrov, Andrea. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*, Córdoba, Alción Editora, 2004.
- _____. *Introducción a Alejandra Pizarnik / León Ostrov. Cartas*, Córdoba, Eduvim, 2012.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *Un más allá erótico: Sade*, Bogotá, Tercer Mundo, 1994.
- Peña Vidal, Jorge. *Imaginación, símbolo y realidad*, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Profesores del colegio de Loyola. *Diccionario Griego-Español ilustrado*, Cuarta edición, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1959.
- Puppo, M. Lucía. *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- _____. *Entre el vértigo y la ruina: poesía contemporánea y experiencia urbana*, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- _____. “Ficción, dicción, lírica y relato en *Solos y solas* de Tamara Kamenszain”, en *Creación y proyección de los discursos narrativos*, Buenos Aires, Centro de Narratología, 2008, pp. 479-486.
- _____. “Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer”, en *I Jornadas interdisciplinarias sobre estudios de género y estudios visuales*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, 2014.
- Rilke, Rainer Maria. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Oviedo, Losada, 2003.
- _____. *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 2005.
- Rimbaud, Arthur, *Las Iluminaciones*, Traducción y notas de Juan Abeleira. Madrid, Hiperión, 1995.
- _____. *Œuvres complètes, Les Illuminations*, Paris, Gallimard, 1963.
- _____. *Une saison en enfer*, Paris, Mercure de France, 1946.

- Ros del Moral, Jesús. “Los poetas ‘malditos’, de lo subjetivo a lo concreto”, en *Anales de filología francesa*, n° 1, 1985, pp. 49-68.
- Santos, Eduardo. “Apuntes sobre la vida y las poesías de Giacomo Leopardi”, en *Thesaurus*, n° 2 y 3, 1988, pp. 237-263.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Psicología Fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A. 1964.
- Scarano, Laura. “Vidas en verso: autoficciones poéticas (Estudio y antología)”, en *UNED Revista Signa* 25, 2016, pp. 1245-1248.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Nueva York, Cliff’s notes, 1984.
- Solares, Blanca. “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LVI, n°. 211, 2011, pp. 13-24.
- Steiner, George. *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- Sucre, Guillermo. “La metáfora del silencio”, en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Tarazona, Ángel. “Los poetas malditos franceses”, en *Rincón de los escritores*, 2011.
Recuperado de
<http://www.larmancialtda.com/opinion/opinion/los-poetas-malditos-franceses>
- Toffanin, Giuseppe. *Historia del humanismo desde el siglo XIII hasta nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1953.
- Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Verlaine, Paul. *Los Poetas malditos*, Quito, Libresa, 1989.
- _____. *Oeuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, 1972.
- Wolf, Norbert. *La pintura del romanticismo*, Colonia, Taschen, 1999.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2008.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.