

El proceso de autoconfiguración en Alejandra Pizarnik: del lirismo otoñal al carnaval de la prosa

Alba Comas Santamaría

Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2020-2021

Facultad de Filosofía y Letras



Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad

**EL PROCESO DE AUTOCONFIGURACIÓN EN ALEJANDRA PIZARNIK:
DEL LIRISMO OTOÑAL AL CARNAVAL DE LA PROSA**

Alba Comas Santamaria

Tutora: Selena Millares

Curso 2020-2021

*Vivirá entre nosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega,
hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden solo bestezuelas.*

«La extranjera» Gabriela Mistral

ÍNDICE

1. ALEJANDRA PIZARNIK: DINÁMICAS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN LITERARIA	4
1.1. <i>Sobre las posibilidades inagotables de la poesía y los límites de la crítica</i>	4
1.2. <i>Acotación del objeto de estudio: la evolución del sujeto poético pizarnikiano.....</i>	5
1.3. <i>Alejandra Pizarnik: obra y contexto literario</i>	7
1.4. <i>Primer apunte para la investigación: la dualidad del sujeto poético.....</i>	11
1.5. <i>Segundo apunte para la investigación: las prosas y la desestructuración de la subjetividad.....</i>	14
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	19
2.1. <i>La literatura moderna y los procesos de autoconfiguración. El caso de Argentina ...</i>	19
2.2. <i>Comentarios de la crítica acerca del sujeto poético pizarnikiano</i>	23
3. EL DELIRIO COMO RESPUESTA ANTE UNA ESPERANZA FALLIDA.....	26
3.1. <i>El delirio según María Zambrano como base teórica</i>	26
3.2. <i>Delirio y melancolía en La condesa sangrienta.....</i>	28
3.3. <i>La doble cara del delirio: horror y piedad</i>	34
4. LA METAMORFOSIS DEL «PERSONAJE ALEJANDRINO»: UN MONSTRUO AL ESTILO DE MALDOROR	36
4.1. <i>Lautréamont: poeta maldito.....</i>	36
4.2. <i>Maldoror posa para la reina loca</i>	38
5. SEGISMUNDA: LA PERTURBADA ENTRE LILAS	47
5.1. <i>El tránsito hacia el caos semiótico en Los perturbados entre lilas.....</i>	47
5.2. <i>Advenimiento del carnaval: la reina loca.....</i>	49
5.3. <i>Antesala del infierno: el personaje alejandrino</i>	53
5.4. <i>La gran invitada al baile de máscaras</i>	59
6. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES.....	61
6.1. <i>Otros textos para futuros estudios.....</i>	61
6.2. <i>El advenimiento del silencio</i>	62
6.3. <i>Locura y disidencia</i>	64
6.4. <i>Balance y perspectivas de futuro.....</i>	66
7. BIBLIOGRAFÍA CITADA	69
7.1. <i>Bibliografía primaria.....</i>	69
7.2. <i>Bibliografía secundaria</i>	69
7.2.1. <i>Sobre Alejandra Pizarnik</i>	69
7.2.2. <i>Bibliografía literaria y crítica general.....</i>	71

1. ALEJANDRA PIZARNIK: DINÁMICAS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN LITERARIA

1.1. *Sobre las posibilidades inagotables de la poesía y los límites de la crítica*

El ciprés es el árbol por excelencia de los cementerios. En la antigüedad se creía que su forma alargada y puntiaguda guiaba a las almas de los muertos hacia su próximo destino: el cielo. Además, la anatomía idónea de las raíces de este árbol —que crecen verticales hacia abajo— evita que el suelo y las lápidas sufran levantamientos y roturas.

La obra de Alejandra Pizarnik es como un ciprés. Obra de muerte y destinada a ser el cementerio que albergará al personaje poético, se caracteriza por la conciencia del fracaso rotundo al intentar decir lo indecible. Como dicho árbol, su movimiento es puramente vertical, hacia el cielo y hacia la hondura. Con el lirismo de sus primeros poemarios, Pizarnik aspira hacia un absoluto celestial que conjugue lenguaje y realidad; a partir de *Extracción de la piedra de locura* y con la producción de los textos en prosa, su escritura tiende hacia el núcleo ardiente y doloroso del centro de la tierra.

La dualidad propia de la obra de Pizarnik complejiza su análisis total y definitivo. En verdad, ya sabemos desde el inicio que, al hablar de poesía, este tipo de análisis es imposible, puesto que, como bien dice Cernuda (2018: 477), «lo maravilloso de la poesía es la posibilidad inagotable que hay en ella». Leyendo a Pizarnik, una descubre que es ingenuo pensar que en algún momento daremos con la interpretación final del sentido; a veces incluso adviene el sentimiento de que las lecturas continuadas y la voluntad de desciframiento *solamente* rizan el rizo y nos arrastran a un espacio oscuro y laberíntico donde la experiencia poética es absoluta pero donde el ejercicio organizador de la crítica no tiene nada que hacer.

No obstante, hacemos el trabajo. En cierto modo, este estudio recupera el sentimiento fundamental que recorre toda la obra de Pizarnik de que el fracaso es inminente. A los dieciocho años, apenas iniciada su carrera, la poeta escribe en sus diarios:

Lloré porque jamás conoceré el encanto de la comunicación plena. [...] Heme acá. Las cuatro paredes rodean mi alma. Hemos llegado al final de un experimento necesario y fracasado. Acá. Sí. Con la pluma y el llanto que nutre conmovedor la savia de mi escritura. ¡Sola! ¡Gritaré aterrada mi soledad! Gimo. Lloro. ¡Tengo tanto miedo! (2013: 113).

La negatividad fomenta la escritura poética y mantiene viva la esperanza de «buscar un *pasaje*, abrir una brecha, formar un claro en lo oscuro» (Pizarnik, 2015: 207), así como de encontrar en el lenguaje poético «la reconciliación» o, de nuevo en términos de

Cernuda (1971: 155) —esta vez en «Palabras antes de una lectura»—, la armonía superior a los poderes de la comprensión humana que resulta de la unión de los extremos. Al fin, de acuerdo con la idea spinoziana de que el deseo es la esencia misma del hombre, parece que el consuelo se encuentra perpetuamente en la propia búsqueda de consuelo. La plenitud está en la espera y el suspenso, y la culminación es, por tanto, la muerte. Por ello, si bien este trabajo parte de la conciencia de que explicar la poesía de manera horizontal es un proyecto destinado al fracaso, también acoge con entusiasmo la idea del viaje, del trayecto paciente y fascinante que sobrevive gracias a la esperanza. Esperanza que también abrazaba Pizarnik al intentar alcanzar —del mismo modo que según ella hicieron autores como Cortázar o Michaux— «el infinito en un grano de arena» (Pizarnik, 2015: 200, 207).

1.2. Acotación del objeto de estudio: la evolución del sujeto poético pizarnikiano

Hace poco más de un año terminé el grado en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra con el trabajo *El despertar de Alejandra. La <jaula> en Pizarnik: morada y prisión del personaje alejandrino*. Con la voluntad de continuar el estudio acerca de la autorrepresentación en Alejandra Pizarnik —y apoyada por la Beca para el Fomento de la Investigación en Estudios de Máster y Doctorado de la UAM— decidí dedicar la investigación final del Máster en Literaturas Hispánicas también al sujeto poético pizarnikiano. Considero que el tema es pertinente especialmente por dos motivos: en primer lugar, porque ayuda a dilucidar varios aspectos de la evolución de la obra de Pizarnik que han sido en su gran mayoría abandonados por la crítica —hablo, sobre todo, de los textos en prosa de la etapa final— y, en segundo lugar, porque inicia un camino hacia la desmitificación de <Alejandra, la poeta maldita> para asentar, en su lugar, las bases necesarias para el reconocimiento académico y crítico que la poeta merece¹.

¹ Con esto me refiero a la facilidad con la que la crítica cae en el lugar común de referirse a Pizarnik como la *mujer maldita* con una biografía supuestamente más fascinante que la propia obra, así como la peligrosa tendencia de considerar su suicidio verdaderamente como la culminación del *fatum* literario. Ciertamente, Pizarnik fue una *poeta maldita* por cuanto sus referentes principales fueron los malditos —más que los románticos o los surrealistas— «porque en ellos el problema de procurar expresar por medio de la convención del lenguaje una trascendencia siempre colinda con la frustración y el fracaso» (Depetris, 2004: 106) y porque «se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del <poeta maldito>» (Piña, 2012: 17). No obstante, de acuerdo con Piña, para el crítico no es posible, con seriedad, afirmar o negar el suicidio de Pizarnik y, por tanto, no es serio estudiar la obra con la base de la biografía marcada por la locura y el suicidio. Para el especialista, todo esto no sirve.

Demasiadas veces, al estudiar la obra de Pizarnik y su confección del sujeto poético, la crítica adopta un tono edulcorado que tiende hacia la mitificación de la persona y hacia la morbosidad inexcusable al intentar unir la vida —marcada por la enfermedad mental— y la poesía². El atractivo del sujeto textual bautizado por la propia poeta como «personaje alejandrino» es innegable: este personaje maldito trascendió los límites del texto, invadió el espacio de la vida real³ y deslumbró a la crítica, que olvidó durante un tiempo la obra de Pizarnik para simplemente destinarla al saco de las escritoras que «la institución [...] presentó como «casos» y, si las incluyó en su canon, fue usando sus biografías «defectuosas» para explicar el sentido de sus obras y colocarlas en un espacio institucional excéntrico. *Rarezas* que difuminaron la potencia disidente de sus escrituras» (Mattalia, 2003: 147).

Este fenómeno no es ni mucho menos raro. Ya Artaud habla sobre la manía de la sociedad de encasillar al poeta disidente en la cárcel de la locura para banalizar e infantilizar sus aportaciones. En este sentido, resulta relevante la cita del propio poeta con la que Pizarnik encabeza su «El verbo encarnado»:

Moi je reproche aux hommes de ce temps, de m'avoir fait naître par les plus ignobles manœuvres magiques dans un monde dont je ne voulais pas, et de vouloir par des manœuvres magiques similaires m'empêcher d'y faire un trou pour le quitter. *J'ai besoin de poésie pour vivre, et je veux en avoir autour de moi. Et je n'admets pas que le poète que je suis aie été enfermé dans un asile d'aliénés parce qu'il voulait réaliser au naturel sa poésie* (Artaud cit. en Pizarnik, 2015: 269).

Asimismo, Ana Nuño, en el prólogo a la *Prosa completa*, habla sobre la frecuencia de esta práctica y señala muy acertadamente cómo esta actitud acarrea también dinámicas machistas, por lo que acaba afectando mucho más a las mujeres que a los hombres:

vosotros que entráis en este universo habéis de abandonar los lugares comunes que acompañan el nombre de esta escritora. Son los mismos, por cierto, que lastran la recepción de las obras de otras escritoras: locura y suicidio. En el caso de Pizarnik, la mitificación de su muerte ha acabado produciendo una especie de «relato de la pasión» que la recubre con el velo de un Cristo femenino. Este relato reitera siempre el asunto del *mal de vivre* de la argentina, transponiéndolo en clave de suicidio. Graves son las consecuencias de la patología que consiste en «ligar» de esta manera vida y obra. La melancolía, la soledad y el aislamiento, cuando se ponen de manifiesto en la escritura de una mujer, son rasgos que admiten ser interpretados como la prueba de un desequilibrio

² Carolina Depetris (2004: 18) remarca que uno de los problemas identificables en la producción crítica de la obra de Pizarnik producida a partir de su muerte en 1972 es «la excesiva imbricación de la biografía de Pizarnik en su obra, problema que analiza con detalle Cristina Piña al estudiar la conformación del mito «Pizarnik poeta maldita», y que se evidencia en trabajos de corte encomiástico que abusan de referencias laudatorias a Pizarnik».

³ Sylvia Molloy escribe sobre el rol que Pizarnik decidió representar en público y analiza la *performance* del personaje literario —la figura de autora— en su artículo «Figuración de Alejandra» (2014).

psíquico de tal naturaleza, que puede conducir a su autora al suicidio o la locura. Si es varón el escritor, en cambio, y su obra o vida o ambas manifiestan parecida contextura —la lista es larga, de Hölderlin y Rimbaud a Kafka y Beckett—, ésta suele recibirse como una confirmación del talante visionario del hacedor. De más está decir que las desviaciones o sencillamente hábitos de un escritor son argumentos folletinescos, no criterios de lectura de una obra literaria (Nuño, 2015: 7).

También en este sentido, César Aira critica el modo en que parte de la crítica se ha acercado a la figura de Pizarnik y escribe una biografía literaria de la poeta con la intención de «reconstruir el proceso creativo de una poesía y una vida que la leyenda y la inconsistencia crítica han ido oscureciendo» en casi todo lo que se ha escrito sobre ella (cit. en Capdevila, 2018: s.p.), ya sean evocaciones testimoniales, ensayos críticos o aproximaciones biográficas; la mayor parte de estos textos están escritos en un estilo convencionalmente poético y plagados de clichés y estereotipos.

Con todo, es cierto que desde hace unos años la crítica —en parte movida por los estudios sensibles con las problemáticas del género— ha abierto nuevas vías de estudio que valoran desde otra postura la obra de Pizarnik y reconocen su calidad única y ajena a la fascinación que, por otro lado, pueda despertar su biografía. Por lo demás una no puede olvidar que el sujeto poético que sigue vivo tras la muerte de Pizarnik ha sido confeccionado en los textos literarios y, consecuentemente, es una producción consciente y acurada de la poeta, y que, por tanto solo puede ser abordado como *persona* en su acepción original, esto es, como «máscara» o sujeto ficcional.

1.3. Alejandra Pizarnik: obra y contexto literario

No considero necesario, para la tarea que nos ocupa, presentar la biografía completa de Alejandra Pizarnik. Sobre la particular, el lector puede consultar *Alejandra Pizarnik* (2001) de César Aira, o bien, *Alejandra Pizarnik. Una biografía* (2005) de Cristina Piña; además, aquellos aspectos de la vida de la poeta relevantes para el estudio en cuestión irán siendo señalados en el cuerpo del trabajo. En cambio, creo que es oportuno contextualizar a la autora en el panorama literario de su tiempo y lugar, así como exponer el recorrido de su obra para que queden claras las distintas etapas diferenciables. Ciertamente, la delimitación de etapas literarias en la obra de un autor puede ser criticada por artificiosa o arbitraria; para este trabajo resulta útil una división concreta de la obra pizarnikiana que no es, ni mucho menos, la única ni la definitiva.

Alejandra Pizarnik vive entre 1936 y 1972. Lo cierto es que siempre fue una escritora independiente, a pesar de llenar sus páginas de influencias de múltiples autores

y movimientos concretos. Por ello, Venti (2007: s.p.) apunta que no existe un consenso por parte de la crítica a la hora de adscribirla a un movimiento determinado dentro de su generación.

Los inicios de su carrera literaria se dan en Argentina en la década de 1950. Los proyectos literarios del momento beben de la sensibilidad nueva propulsada por los escritores de los años veinte, como eran Olga Orozco, Enrique Molina o Alberto Girri, y se dividen en cuatro corrientes principales: la neorromántica, caracterizada por el tono melancólico, la nostalgia de la infancia y el lirismo existencial —y a la que podemos vincular la obra de juventud de Pizarnik⁴—; la surrealista, con unas características que también encontraremos en la obra de la poeta, como son el trabajo sobre el lenguaje, la creencia en un vínculo real entre vida y poesía y cierta idealización de la función y la imagen del poeta; y otras dos corrientes —la nacionalista y la del realismo romántico— que no pueden vincularse en absoluto con Pizarnik, puesto que destacan por el compromiso social y el tono político, ambos aspectos ausentes en el proyecto de la poeta porteña, que se muestra durante toda su carrera ajena al ambiente político convulso de Argentina.

En 1954, gracias a Juan Jacobo Bajarlía, Pizarnik es introducida en el panorama literario de Buenos Aires y consigue publicar sus poemas en algunas revistas, entre ellas *Poesía Buenos Aires*. En 1955, publica bajo el nombre de Flora Alejandra Pizarnik *La tierra más ajena*, su primer libro de poemas y del que después renegará. El segundo poemario, *La última inocencia*, sale publicado en 1956 y, en 1958, publica *Las aventuras perdidas*. Son todos poemarios con una elevada tonalidad lírica y donde se constituyen algunos de los motivos centrales de la obra de Pizarnik, como son la noche, la muerte, el silencio, el miedo, las sombras, el desdoblamiento o la claustrofobia.

Entre 1960 y 1964, Pizarnik reside en París. Allí conoce a escritores e intelectuales de la talla de Julio Cortázar, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues, Italo Calvino, Georges Bataille y Simone de Beauvoir, entre muchos otros. También en la capital francesa publica *Árbol de Diana* (1962) con un prólogo de Octavio Paz y se dedica a escribir fructíferamente poemarios como *Los trabajos y las noches* (1965) o ensayos como *La condesa sangrienta*, publicado por primera vez en 1965.

⁴ Sin embargo, Venti (2007: s.p.) apunta que esta corriente ya estaba en decadencia a mediados y finales de los 50 y que seguramente la obra de juventud de Pizarnik estuvo influenciada más bien por los románticos alemanes y por Rimbaud.

De vuelta a Buenos Aires, empieza la que será la última etapa de su vida y de su obra —de 1966 a 1972— descrita por Venti (2007: s.p.) como el «fin de partida». La poeta sigue con la búsqueda del lenguaje «que la salve» y comienza a escribir textos con un tono y una forma distintos. Destacan los poemarios *Extracción de la piedra de locura* (1969), *Nombres y figuras* (1969) y *El infierno musical* (1971). Por añadidura, Pizarnik escribe a partir de 1969 algunos textos en prosa que, en su gran mayoría, no publicará en vida, como *Los perturbados entre lilas* (1969) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971). La edición póstuma *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), editada por Ana Becció y Olga Orozco, sacó a la luz por primera vez algunas de las producciones en prosa de Pizarnik.

Los textos en prosa —con claras influencias de Sade, Bataille, Artaud y Sarduy— se desvinculan del tono romántico de los primeros poemarios. Por el contrario, destacan por el tono violento, la escritura experimental, el humor, la obscenidad o la temática sexual y transgresora, entre otros. La diferencia entre estos textos y los poemas de los inicios es abismal y son muchas las veces en las que la crítica ha abandonado el estudio de las prosas con la excusa de que estas carecen de «calidad literaria» y de que son, en verdad, un síntoma de la locura de la poeta. Carolina Depetris (2004: 112-113) lo explica en detalle:

La lectura habitual que se hace de ellos es que son un indicio patente del progresivo desequilibrio psíquico de Pizarnik que culmina en 1972 con el fracaso del ejercicio poético y con su presunto suicidio. Esta lectura encuentra un contundente apoyo biográficamente: en 1968 Pizarnik gana la beca Guggenheim para ir a Nueva York, viaja en 1969 pero Estados Unidos literalmente la espanta y huye a París para reparar el «horror desmesurado» de su experiencia norteamericana en la contención parisina que había sentido en su estancia previa (1960-1964); pero París tampoco es lo que era y retorna a Buenos Aires donde, en 1970, es internada en un hospital psiquiátrico a raíz de un intento de suicidio, motivo que ha apuntalado la hipótesis de que su muerte en 1972 no se debiera a una sobredosis accidental de barbitúricos a los que Pizarnik era adicta. Sin embargo, hay indicios de que *Los poseídos* y *La bucanera*, sumados a otros textos de menor extensión [...] no fueron el mero anuncio de una fatalidad. En efecto, Pizarnik publica muchos de estos textos en diversas revistas y anuncia en numerosas cartas que su escritura responde a una búsqueda poética diferente [...] Si antes Pizarnik controlaba y cuidaba la producción de sus propios textos, a partir de ahora son los textos los que se van construyendo a sí mismos. Esta será la nota fundamental de esta nueva dirección poética que encara Pizarnik en los últimos años de su producción literaria.

Igualmente, María Negroni identifica esta «zona apenas transitable» que son los textos en prosa para la crítica: se trata de textos «hostiles» y difícilmente descifrables que, junto con «cierta pereza crítica y, sobre todo, la abrupta discrepancia tonal que exilia a estos

textos del resto de la obra, no sorprende que, salvo excepciones, la tendencia haya sido ignorarlos» (Negroni, 2003: 14). Negroni inicia y termina su estudio de los textos de sombra —*El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*— con una llamada a recuperar estas producciones relegadas injustamente al olvido.

Pizarnik finaliza su carrera separada del contexto literario argentino, que en los años 70 se caracteriza por creer que la poesía es un arma sociopolítica. No obstante, no podemos ignorar el hecho de que el estilo transgresor y desvirtuador del lenguaje de la etapa final ubica a Pizarnik como una autora inevitablemente disidente. En términos de Federica Rocco (2018: 167), en la totalidad de la obra de Pizarnik se manifiestan la idea de un relato salvífico, la revisión de las formas de la literatura y la oposición a la moral burguesa; la poeta acaba forzando su escritura para encontrar una prosa a través de la cual expresar su sexualidad libre y antidogmática. Por su parte, Javier Izquierdo Reyes (2015-2016: 34) considera que «el progresivo desnudamiento de lo sexual en la obra de la autora argentina revela [...] una representación del sistema sexo-género muy alejada de sus cauces hegemónicos» y que los últimos textos sitúan a la autora como un «clarísimo precedente de las posiciones <queer> posteriores»⁵.

Así las cosas, considero que podemos establecer, de acuerdo con Patricia Venti, una división de la obra de Pizarnik en dos etapas: 1) de mediados de los 50 a mediados de los 60, donde los poemas se caracterizan por las influencias románticas y simbolistas y por el exacerbado lirismo existencial, y 2) de finales de los 60 a principios de los 70, donde destaca la Pizarnik «prosista» y transgresora en la búsqueda de un nuevo discurso.

Por último, hay que tener en cuenta que las ediciones actuales de la obra de Pizarnik están todavía inconclusas y que, por lo tanto, no facilitan un estudio exhaustivo y completo de la totalidad de la obra. Si bien hace relativamente poco que Lumen ha publicado la *Prosa completa* (2015) y la *Poesía completa* (2016), así como también los *Diarios* (2013) y la *Nueva correspondencia* (2017), lo cierto es que hay una parte de la obra de Pizarnik que sigue inédita y ofrece todavía muchos caminos por explorar. Carolina Depetris (2004: 19, nota 8) dice a este respecto que «la existencia de una *Obra completa* de Pizarnik es, por supuesto, inexacta. Tal conclusión no existe porque muchos

⁵ En este sentido —y esto lo veremos a lo largo del trabajo— resulta interesante descubrir cómo Pizarnik elabora una obra y una figura de autora disidentes, sobre todo durante la época tardía, en la que se aleja del carácter conservador y autodestructivo del «personaje alejandrino» de la etapa lírica. El apolitismo de Pizarnik no impide la emergencia de un discurso revolucionario. En parte, la teoría de Julia Kristeva puede explicar este fenómeno, puesto que afirma que la revolución siempre es íntima porque pasa por una primera puesta en cuestión del propio sujeto.

textos están perdidos o inéditos». Gran parte del material inédito se encuentra en la Universidad de Princeton y en la Biblioteca Nacional de Maestro gracias a varias donaciones —entre ellas, por ejemplo, la de Ana Becció—: allí residen los cuadernos que constituyen su *Palais du Vocabulaire*, varios poemas y textos en prosa, fragmentos de los diarios... Como bien apuntaba Piña hace nueve años, el hecho de que en treinta años se haya casi duplicado el «corpus Pizarnik» hace necesario resignificar las opiniones vertidas sobre la obra de la poeta argentina (Piña, 2012: 13). Esta tarea sigue siendo necesaria porque la obra de Pizarnik todavía presenta muchas lagunas e imprecisiones. En este sentido, Piña también aporta ciertas consideraciones acerca de las ediciones incompletas y censuradas de los *Diarios* en su artículo «Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik» (2017), donde critica la edición de Ana Becció por haber intervenido y manipulado de modo arbitrario e injustificado los textos diarísticos de Pizarnik para conseguir una figura de autora particular.

1.4. Primer apunte para la investigación: la dualidad del sujeto poético

El presente estudio se centra en los escritos en prosa de la segunda etapa con la intención de contribuir a los estudios literarios acerca de estos textos menospreciados por una parte de la crítica. Concretamente, analizo uno de los aspectos más relevantes de la poesía de Pizarnik: el proceso de autorrepresentación y la modelación de un sujeto textual que será de principio a fin el gran protagonista de la obra de la poeta. Como expongo más adelante, el «personaje alejandrino» es hartamente conocido por la crítica y son cuantiosos los estudios acerca de este. No obstante, al igual que la obra que lo acoge, este sujeto es mutante y evoluciona.

Después de leer y recopilar la bibliografía acerca de la autorrepresentación en Pizarnik, rápidamente descubrimos que la única faceta del personaje estudiada en profundidad es la de la poesía de la primera etapa, mientras que las particularidades del personaje modelado durante la última etapa todavía permanecen —como los propios textos en prosa— en un espacio opaco. Así, con este trabajo pretendo dar cuenta de la evolución del personaje alejandrino que sigue a la propia evolución de la obra literaria: el paso del verso a la prosa conlleva la maduración del sujeto protagonista de los textos, que pasa de ser la célebre personalidad triste, decadente y nihilista a la «reina loca» que pervierte el orden del lenguaje en un intento de afirmación rotunda y subversiva hacia la vida y la poesía.

En las páginas que siguen busco explicar que, si bien el personaje alejandrino ha acaparado durante mucho tiempo la atención de la crítica, lo cierto es que hay otra vertiente de la figura pizarnikiana —la «reina loca» o «mujer loba»— que se impone en los últimos años de escritura y traza una personalidad igualmente relevante para la comprensión total del proyecto literario de Pizarnik. Mientras que el primer personaje teje un discurso neorromántico marcado por un tono triste, quejoso y existencial, el segundo descubre en el lenguaje neobarroco la posibilidad de una transgresión absoluta que exprese la oposición definitiva a la moral burguesa.

Ciertamente, los rasgos de uno y de otro se enredan en una figura compleja y, al final, algunos de los rasgos del primero sobreviven en el segundo, que pese a su voluntad afirmativa y renovadora, se entrega al silencio y la muerte. Con todo, el desenlace del personaje poético no hubiese sido posible sin la última etapa de quebrantamiento del sistema de la lengua, sin ese paso del lenguaje concebido como opción simbólica al «aquellarre semiótico», en palabras de María Negroni. La autoconfiguración en Pizarnik pasa del lirismo al barroco, del sufrimiento al crimen (Negroni, 2003: 13), y en el proceso de autorrepresentación el lenguaje deviene la casa en constante construcción y demolición del sujeto que se sabe a la vez víctima y criminal.

En efecto, no partimos desde cero al postular la dualidad del sujeto textual pizarnikiano o, como bien dice Piña (2012: 84), «la doble imagen de sí que Alejandra Pizarnik apostó tener hasta su último libro publicado». La propia poeta, en una carta a Ivonne Bordelois, explica la configuración en sus textos tardíos del nuevo personaje, «cuyo emblema es la negación de los rasgos alejandrinos» (Pizarnik, 2017: 127). En cierto modo, estamos ante el desdoblamiento romántico del sujeto en una parte diurna secretamente dominada por la parte nocturna (Dobry, 2004: 35); sin duda, la parte diurna es la que se muestra en los primeros poemas, donde la voz protagonista está marcada por la contención y la voluntad de perfección, mientras que la última faceta del sujeto es la que emerge en la noche desmesurada y delirante de las prosas.

Por un lado, Susana Chávez-Silverman distingue dos tipos de voces en la autoconfiguración de la poeta argentina: en primer lugar, la que denomina «la voz pizarnikiana por excelencia» —la voz autorizada, podríamos decir— y a la que caracteriza como lírica, sombría, hierática y asexual; en segundo lugar, la voz transgresora, humorística e hipersexualizada de la prosa (Chávez-Silverman, 2006: 90). Así, en la segunda etapa literaria, Pizarnik establece una distinción entre el «personaje alejandrino» y la voz del humor, el exceso sexual, el horror y la desesperación. La

estudiosa asocia al personaje alejandrino la carga negativa de figuras como las muñecas, las niñas pequeñas, las autómatas, Alicia, la sonámbula, los pájaros o los animales heridos, y de estados como la inmovilidad, la impotencia, la sed, la asexualidad o la fragmentación del yo. Por el contrario, la última figuración es vinculada a la carga positiva de personajes caracterizados por la desmesura y la monstruosidad como son la mujer loba, las mujeres de rojo, la condesa sangrienta o Hilda la polígrafa (Chávez-Silverman, 2006: 91). Igualmente, es relevante el hecho de que cada personaje emerge en una forma literaria concreta: el personaje alejandrino pertenece al verso, mientras que la segunda figura, a la prosa. Según Chávez-Silverman (2006: 99), el estilo modesto y contenido de la poesía se opone al estilo enorme y seguro de la prosa; en el lirismo primero la voz predominante es la correctora, la censora, la perfeccionista, mientras que en la prosa domina la voz desbordante y rebelde⁶. Pizarnik descubre también la diferencia entre ambos estilos e insiste en la lucha que se da dentro de sí entre la contención de la poesía lírica y la dispersión de las prosas:

Esteticismo que finalizará en el silencio. Salvo que acepte los poemas veloces, internos, venidos de lejos sin tratar de detenerlos, sin matarlos, sin cosificarlos... No tener para quien escribir desemboca en dos formas poéticas: la del exorcismo, inteligible o no, y la detenida, asfixiante, esteticista que consiste en un pequeño poema mil veces corregido... Mi forma auténtica es el automatismo afectivo. Solo me podrá ayudar lo que escriba rápidamente puesto que el conflicto es la inmovilidad, el muro. Y no se abate un muro construyendo a su lado otro muro. Quiero abrirme (Pizarnik, 2013: 652).

Por su parte, Carolina Depetris centra su estudio *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* en la dualidad que fundamenta la obra de la poeta argentina. Según Depetris (2004: 24), el dilema en que Pizarnik se debate responde a una relación conflictiva ente identidad y alteridad o, lo que es equivalente, «lo Mismo» y «lo Otro». Lo Mismo es presencia, certeza y realidad, en tanto que lo Otro es ausencia, duda e irrealidad y sus formas: locura, fantasía, sueño. Lo Mismo surge en la «poética del temor» —retórica, unidad, exactitud, corrección, brevedad— y lo Otro, en la «poética del deseo» —acento propio, fragmentación, ambigüedad, dispersión, descontrol léxico

⁶ Cristina Piña también identifica las diferencias entre la poesía como espacio para la voz autorizada y la prosa como espacio para la voz criminal. Dice al respecto: «en la praxis poética de la escritora se planteó desde muy temprano una dicotomía entre el lenguaje poético estilizado y «sobrescrito» de sus poemas «de libro» o «públicos», y otro contrario, en tanto incorporaba todo —o gran parte de— lo que aquel negaba [...] Pero que lo mantuvo oculto, «privado», en una actitud de autocensura que, personalmente, vinculo con su propia imagen de lo que consideraba acorde con el «personaje» poético creado. Este, a su vez, se correspondía, por un lado, con la primera [...] la que entiende a la poesía como una instancia absoluta de realización; por otro [...] con lo sancionado por el grupo de escritores a quienes tenía en alta estima y que, como lo señalo en mi biografía, rechazaron luego como «porquerías» sus textos transgresores» (Piña, 2012: 81).

(Depetris, 2004: 49)—. Los espacios que simbolizan estas dos poéticas son, según Depetris, dos motivos esenciales en la obra de Pizarnik: el jardín y el bosque. Mientras que en el jardín hay luz y se muestra lo bello, en el bosque es de noche y emerge lo sublime. La palabra que se dice en el jardín tiende atemorizada hacia la pureza y la brevedad «para identificar la verdad con lo que es, y lo que es con lo que hay y se ve» (Depetris, 2004: 55). En cambio, la palabra que se dice en el bosque expresa el advenimiento del Caos y la ausencia de ley⁷.

A este respecto, por último, me parece un acierto la ilustración que aparece en la portada de *El testigo lúcido* de María Negroni —publicado por la editorial Beatriz Viterbo en 2003—. En ella, aparece lo que podría ser el sarcófago de la dama de hierro medio abierto: por un lado, vemos a la mujer con una sonrisa hierática y cubierta con telas y, por otro lado, el vacío de la caja y los pinchos laterales que sirven para la tortura. La doble cara de la obra de Pizarnik —y del sujeto textual protagonista— se revela en este objeto: luz y oscuridad, presencia y ausencia, quietud y caída. Por lo demás, la caja medio abierta invita al ojo a mirar simultáneamente hacia afuera y hacia dentro, como hace la poeta al escribir desde su confinamiento perpetuo (*donde estoy yo*) acerca de la distancia que la separa del mundo exterior (*donde están los otros*); ilustran lo dicho estos versos del poema «La jaula»: «afuera hay sol / yo me visto de cenizas» (Pizarnik, 2016: 73).

1.5. Segundo apunte para la investigación: las prosas y la desestructuración de la subjetividad

Hay un momento en la obra de Pizarnik en que se manifiesta un cambio. No se trata de un cambio radical, sino más bien del advenimiento paulatino del nuevo lenguaje —el que dará a luz al nuevo sujeto textual— que brota en los últimos poemarios de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, y en la gran mayoría de los textos en prosa, como *La condesa sangrienta*, *Los perturbados entre lilas* o *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

Es difícil situar el momento del cambio. Según Depetris (2004: 158) es a partir de 1968, con *Extracción de la piedra de locura*, cuando el quehacer poético se dirige hacia la disonancia de lo Otro y cuando la voluntad de fusionar los contrarios y alcanzar la

⁷ Además de las citadas, Depetris hace referencia a otras manifestaciones de la dualidad subjetiva. Algunos otros ejemplos son: los dos lugares en tensión desde los que hablan las dos voces: la vida y la muerte; la oposición entre el trabajo (y la seriedad) y el deseo (y el humor o el juego), y, finalmente, el enfrentamiento entre dos formas del cuerpo: el cuerpo contenido, puro y cerrado —donde se recuperan el control y las certezas— y el cuerpo violento y abierto —donde el cuerpo aguarda una estrecha relación con la muerte—.

comunicación absoluta ya no pasa por el desalojo de la diferencia y la alteridad, sino por el acercamiento a ellas. Igualmente, Piña considera que *Extracción de la piedra de locura* marca un hito en la producción poética de Pizarnik, puesto que en él se inicia el «vertiginoso proceso de dispersión del lenguaje poético» (Piña, 2012: 77). Por su parte, Negroni (2003: 76) afirma que es con el texto de *La condesa sangrienta* (1965) que tiene lugar «el comienzo de una corrupción lingüística que cifra su esperanza, justamente, en el abandono de todo intento de convertirse en resurrección literaria». Sea como fuere, está claro que las pruebas de la transformación aparecen en los textos de la segunda mitad de la década de 1960 y que el nuevo estilo alcanza su apogeo en los últimos textos en prosa.

Bajo las influencias del barroco clásico, el modernismo dariano y el neobarroco latinoamericano, así como las de escritores como Lautréamont, Artaud y Bataille, el nuevo lenguaje se caracteriza por ser carnavalesco, festivo, violento y obscuro. Negroni (2003: 13) apunta que la obra de Pizarnik pasa del lenguaje concebido como opción simbólica a la destrucción de cualquier evidencia de referencialidad; en otras palabras, los últimos textos se caracterizan por la explosión semiótica, por ir «hacia la ruina»⁸. Las últimas prosas atacan a la lengua y la destruyen, tensando el lenguaje hasta su límite para que abandone su labor clásica. De esta suerte, la obra de Pizarnik deviene sombría y ajena y, de acuerdo con Bataille, «culpable» porque reta las normas de la moral convencional y derriba los muros para penetrar en zonas prohibidas. En este sentido, la complicidad con el mal latente en los últimos textos se positiviza, precisamente porque en ellos la poeta aspira a la libertad y al derrocamiento de las ataduras que habían convertido al personaje alejandrino en una víctima dada a la queja, el masoquismo y la negación de sí misma.

Los textos en prosa son altamente deseados por la poeta o, lo que es más, son una necesidad. Pizarnik comenta en sus diarios la voluntad de «escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada en donde guarecer[se]» (Pizarnik, 2013: 1082). Sin embargo, el proyecto de la poeta fracasa y al entregarse al nuevo estilo descubre que este le hace daño; al parecer, la escritora somatiza la violencia latente en sus propios textos, como describe en esta entrada de los diarios:

Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebató fuera de mí —a diferencia, por ex., de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo, ninguno de los poemas por reescribir me

⁸ No obstante, ya hemos remarcado el hecho de que el cambio no termina de ser radical y que Pizarnik nunca se aleja «del *tempo* musical de la melancolía ni del telón de fondo de la noche romántica» (Negroni, 2003: 31), dos factores que sustentan la totalidad de su obra.

enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua (Pizarnik, 2016: 952).

Es interesante descubrir que este sentimiento no es único de la poeta argentina y que se manifiesta también en los escritos íntimos de la escritora Sylvia Plath⁹:

Es evidente que comenzar a escribir prosa me sume en un estado similar al de los dos primeros meses de histeria al comienzo de las clases el otoño pasado. Un resentimiento enfermizo y exacerbado contra todo, pero especialmente contra mí misma. Por las noches me paso horas echada sin pegar ojo y despierto exhausta y con la sensación de tener los nervios a flor de piel. Tengo que convertirme en mi propio médico (Plath, 2016: 317).

Indudablemente, el sujeto textual encarna el sufrimiento de la poeta. Por ello, las últimas producciones literarias parecen ser la antesala de la muerte del personaje, la última voluntad desesperada de alcanzar el absoluto justo antes de caer en el silencio rotundo. Piña (2012: 65) señala que los primeros poemarios son vistos por la poeta como instancia absoluta de realización del sujeto, mientras que las prosas son concebidas como el espacio para la destrucción y la muerte de quien a ellas se entrega. En los últimos textos, el sujeto textual asume progresivamente la palabra obscena, lo que conduce a una total desestructuración de la subjetividad lírica (Piña, 2012: 74). En definitiva, la relación entre subjetividad y palabra ajena —u obscena— es fundamental para trazar la trayectoria del personaje poético pizarnikiano, puesto que lenguaje y sujeto textual van siempre de la mano y no es posible concebir por separado la evolución y el desfondamiento de cada uno.

1.6. Objetivos y estructura del trabajo

Estas primeras páginas han servido como una introducción general al objeto de estudio de este trabajo. En ellas hemos abordado ciertos aspectos que deben servir como punto de partida: la presentación y contextualización de la obra de Alejandra Pizarnik, así como la evolución de esta, que nos lleva al tema concreto del trabajo: la mutación del sujeto textual del «personaje alejandrino» a la «reina loca»; la dualidad de este sujeto y lo que la crítica ha desarrollado acerca de dicha dualidad, y, al fin, el camino hacia la desestructuración de la subjetividad que se da en los textos en prosa, hecho que deviene un paso fundamental para comprender el destino final de la obra de Pizarnik, es decir, el silencio.

⁹ La comparación es a todas luces pertinente. Para un estudio comparativo de las obras de ambas escritoras, puede consultarse el reciente artículo de Inés Ferrero Candenas: «Las diosas saben crear: Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath» (2021).

Con este trabajo pretendo recorrer desde una nueva perspectiva uno de los temas fundamentales que la crítica aborda con relación a la obra de Pizarnik: la autorrepresentación, así como abrir nuevas sendas de investigación que arrojen algo de luz sobre los múltiples espacios sombríos que permanecen en las reflexiones acerca de la obra total de la poeta argentina —sobre todo con respecto a los textos en prosa de la última etapa—. Concretamente, creo que los objetivos principales de este estudio pueden definirse en los tres puntos que siguen:

- 1) Aportar un nuevo estudio al corpus crítico sobre la obra de Alejandra Pizarnik que participe de la voluntad de tratar a la poeta con la seriedad que merece dentro del ámbito académico, abandonando los lugares comunes que abordan el tema desde una perspectiva patológica y fascinada por las imbricaciones de la biografía en la obra.
- 2) Ofrecer un acercamiento a la obra desde una postura sensible con los estudios de género, que es el camino único y necesario para las instituciones académicas del presente. No podemos olvidar que, como aclara Edgardo Dobry, la obra de Pizarnik se ha visto claramente afectada por los discursos patriarcales que patologizan la obra y relegan a la autora al cuarto de mujeres artistas menospreciadas por *estar locas*. El supuesto suicidio de la poeta vuelca sobre su obra un *pathos* destructivo que abre las puertas a una lectura que tiende más bien al diagnóstico; así, la crítica «pone la muerte en origen, como hecho fundante, y deriva toda la escritura de este gesto fatal» (Dobry, 2004: 10).
- 3) Reflexionar acerca de los procesos literarios de la autorrepresentación y la autoficción y sobre cómo la poesía sirve para la introspección, la purgación de los demonios interiores y el despliegue de un yo alternativo que recupere los miedos y las ambiciones —ya sean vitales o poéticos— de la escritora.

El trabajo consta de seis apartados. El primero (*Alejandra Pizarnik: dinámicas de la autorrepresentación literaria*) termina con este punto y pretende ser una introducción teórica y esquemática que sirva como punto de partida para el análisis. A continuación, sigue el apartado *Marco teórico y estado de la cuestión*, en el que ofrezco un breve recorrido por el fenómeno de la autorrepresentación en la literatura moderna y, concretamente, en Argentina, sostenido por la obra de Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009). Este apartado sirve para ver que la

creación de un sujeto poético que sirva como figura de autor(a) no es un fenómeno único de Pizarnik y, además, para introducir una perspectiva totalmente olvidada por Premat: la perspectiva de género que analice las particularidades de la autorrepresentación en las escritoras. También en este capítulo resumo los comentarios principales de la crítica acerca del personaje alejandrino para justificar el tema del trabajo, puesto que la crítica, en su mayor parte, ha olvidado la aparición de un nuevo sujeto completamente distinto al personaje alejandrino en las últimas producciones literarias de Pizarnik.

El cuerpo del trabajo lo constituyen los puntos 3, 4 y 5. En el punto tercero (*El delirio como respuesta ante una esperanza fallida*) analizo el texto de *La condesa sangrienta* bajo la noción del «delirio» de María Zambrano. En este capítulo se explica cómo el ensayo *La condesa sangrienta* da a luz el personaje de la «reina loca», el objeto de estudio de este trabajo. Posteriormente, el cuarto punto (*La metamorfosis del personaje alejandrino: un monstruo al estilo de Maldoror*) es un acercamiento a la obra de Lautréamont *Los cantos de Maldoror*; en él, explico de qué modo Maldoror sirve a Pizarnik como modelo para la confección del sujeto pizarnikiano. Finalmente, en el punto número cinco (*Segismunda: la perturbada en lilas*) analizo la única pieza teatral de Pizarnik, *Los perturbados entre lilas*, para ilustrar cómo Segismunda es el personaje que mejor representa la doble cara del sujeto poético en Pizarnik, que, pese a la metamorfosis hacia la reina loca, nunca deja de ser el personaje alejandrino de los primeros poemas líricos.

En el punto sexto (*Últimas consideraciones*) propongo nuevas vías de análisis en relación con este estudio y reflexiono acerca de algunos temas que permiten concluir, en la medida de lo posible, con el trabajo.

2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. *La literatura moderna y los procesos de autoconfiguración. El caso de Argentina*

En «Historial de un libro», Cernuda reflexiona sobre la conexión que ha existido entre su vida —«el hombre que sufre»— y su obra —«el poeta que crea» y, en la última página, se excusa por no haber sabido mantener en muchas ocasiones una distancia prudencial entre ambos sujetos. No obstante, el poeta descubre al fin la relación de dependencia que existe entre ambos, puesto que el poeta solo puede existir en el espacio de sus versos¹⁰.

«Alejandra es un personaje hecho de palabras» (Dobry, 2004: 40). Ciertamente, Pizarnik construye a través de su obra una identidad, un sujeto textual que la acompaña durante toda su trayectoria literaria. La poesía deviene el espacio para lidiar con un yo ideal y para proyectarse en diversos personajes; igualmente en los textos autobiográficos, esto es, en los *Diarios*, la poeta se configura bajo una máscara y se obsesiona por encontrar su «propio personaje», es decir, la autorrepresentación del yo (Venti, 2008: 55). Pizarnik se entrega conscientemente a la función autoconfigurativa de la poesía y escribe reflexiones como «toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme» (Pizarnik, 2016: 285), o bien, «escribir equivale a una configuración del propio ser: el poeta conoce acerca de sí a medida que se va nombrando, y hasta se informa sobre sus sentimientos profundos cuando los expresa mediante palabras» (Pizarnik, 2015: 238). En cierto modo, al tomar la obra de la argentina el lector sabe que está también ante un sujeto y rememora aquellos versos de Whitman que dicen «Camarada, este no es un libro, / Quien toca este libro, toca a un hombre» (Whitman, 2006: 1036).

A lo largo de toda la obra, la tarea poética no es entendida como una actividad exterior al sujeto, sino como una práctica que pone en juego la estructura de la subjetividad que va delineándose y fundándose en la escritura (Piña, 2012: 63). Pizarnik construye un personaje poético complejo y mutante al estilo de Whitman, Vallejo o Neruda. Lejos de la univocidad y la estabilidad identitarias, el personaje cambia constantemente y se contempla en varios espejos que devuelven al mismo tiempo reflejos distintos. En palabras de Molloy (2014: s.p.), las figuras pizarnikianas «no constituyen

¹⁰ Cito textualmente: «Al decir eso comprendo que yo mismo doy una de las objeciones más serias que pueden hacerse a mi trabajo: la de que no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea. Y en México ha aparecido ahora la edición tercera de *La Realidad y el Deseo*, en 1958, año en que escribo estas páginas, suscitadas por dicha publicación, para considerar, en la perspectiva del tiempo, mi trabajo. Para ver no tanto cómo hice mis poemas, sino, como decía Goethe, cómo me hicieron ellos a mí» (Cernuda, 2018: 510).

una autofiguración única [y] no hay *una* autofiguración privilegiada de Pizarnik sino muchas, dispersas, móviles». Así pues, la pluralidad de sujetos moldeados en su obra convierte al yo en una realidad abierta al cambio y en un maniquí dado a la metamorfosis.

Hay que mencionar, además, lo chocante que resulta la completa ausencia de referencias externas en la obra de Pizarnik, donde lo que verdaderamente predominan son los paisajes mentales, el mundo interior y las visiones oníricas (Dobry, 2004: 33). La poeta habla alejada de la comunidad, desde el confinamiento y la soledad de su cuarto. En este sentido, Norah Catelli (2007: 179) apunta que los *Diarios* —y toda la obra pizarnikiana, agrego— se caracterizan por el silencio total respecto a lo público y la expansión generosa respecto de lo privado. Los ojos de la escritora se vuelven hacia dentro y el escenario poético deviene el reino interior del bosque y la noche: «Poco sé de la noche / pero la noche parece saber de mí, / y más aún, me asiste como si me quisiera, / me cubre la conciencia con sus estrellas» (Pizarnik, 2016: 85)¹¹.

La obra de Pizarnik, por tanto, se adhiere a una de las dinámicas fundamentales de la literatura occidental: la centralidad de la subjetividad y el protagonismo de la individualidad. Se trata de un fenómeno directamente asociado con el Romanticismo, movimiento en el que la problematización del sujeto ocupó un lugar primordial. En el siglo XVIII, los elementos intimistas y personales emergen en las producciones poéticas y surge una de las cuestiones que todavía hoy arrastramos: ¿hasta qué punto se imbrican la biografía y la obra de un autor?¹² Piña (2012: 188) explica cómo, posteriormente, poetas románticos como Fichte, Schelling y Novalis sacralizan la palabra poética y la consideran el eco de una voz-otra que deja entrever cómo al hacer poesía en lo íntimo de la

¹¹ La relación que se establece entre la poeta y la noche nos remite de nuevo a unos versos de Whitman de *Los durmientes*, donde el poeta encuentra amparo en la oscuridad de la noche, más que en la luz diurna. Como Whitman en estos versos, Pizarnik se reconcilia con la noche:

Yo también paso en la noche,
me aparto un momento de ti, ¡oh, Noche!, pero vuelvo a ti y te amo.
¿Por qué he de temer confiarme a ti?
No temo, he nacido bien de ti,
amo el día raudo y variado, pero no abandono a aquella en
cuyo regazo he dormido tanto tiempo,
no sé cómo he nacido de ti y no sé adónde me voy contigo,
pero sé que he nacido bien y que me iré bien.
Me demoraré poco tiempo en la noche, y me levantaré
temprano,
pasaré el día puntualmente, oh, madre mía, y volveré
puntualmente a ti (Whitman, 2006: 899).

¹² La misma Pizarnik reflexiona sobre esta cuestión y considera que, por ejemplo, en el caso de Artaud vida y obra van de la mano: «La vida y la muerte de Artaud son inseparables de su obra *en un grado único en la historia de la literatura*» (Pizarnik, 2015: 272).

subjetividad se manifiesta una instancia superior y trascendente que nada tiene que ver con la cotidianeidad biográfica.

A pesar de la frecuencia de las dinámicas autorreferenciales en la literatura occidental, cabe señalar que este recurso literario tiene una presencia privilegiada en la literatura argentina. Piña (2012: 189) apunta que el panorama poético argentino a partir de 1920 y hasta finales del siglo XX exhibe diferentes problematizaciones de la subjetividad —pone como ejemplos, entre muchos otros, los casos de Oliverio Girondo, Alberto Girri y Olga Orozco—. Por otra parte, Julio Premat escribe un libro fundamental acerca de esta «dinámica literaria típicamente argentina» (Premat, 2009: 14), titulado *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*¹³. Esta obra es fundamental para estudiar el fenómeno de la autorrepresentación y la construcción de figuras de autor por parte de los escritores argentinos. Tras una introducción satisfactoria acerca de la noción de «autor» en la modernidad, Premat analiza los casos de los autores siguientes: Macedonio, Borges, Di Benedetto, Lamborghini, Saer, Piglia y Aira.

Premat busca dar cuenta de la peculiar proyección de sí que estos escritores configuran sobre el escenario literario y social a partir de la escritura. Con este objetivo en mente, sitúa al autor como «espacio conceptual desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos» (Premat, 2009: 21) y traza un recorrido por las reflexiones acerca de este concepto en la modernidad. La figura de autor es la imagen que el escritor proyecta de sí mismo y tiene una existencia literaria y social. Escribir es construir un personaje y darle consistencia; paradójicamente, el autor es a la vez origen y producto del texto (Premat, 2006: 314). A partir del siglo XVIII, se instaura la dinámica de autorrepresentación en el texto, así como la realidad de una relación entre lo biográfico y lo textual. Progresivamente, el autor se vuelve personaje. A mediados del siglo XX emergen los discursos que ponen en duda la supuesta presencia del sujeto biográfico como origen del texto literario: Barthes escribe «Muerte del autor» (1968) y Foucault, «Función autor» y «Poco importa quién habla» (1969). Las consideraciones acerca de la autoría impulsan estudios que revisan las variantes y modulaciones de los formatos autobiográficos e íntimos que, sin duda alguna, prevalecen en la literatura moderna.

¹³ En el artículo anterior al libro «El autor: orientación teórica y bibliográfica», Premat (2006: 316) afirma a modo de conclusión: «Por razones variadas que se podría intentar desarrollar, la autfiguración de autor fue quizás más perceptible, inmediata y vigente en países periféricos, en donde escribir supuso no solo <inventar> una obra sino situarse en un proceso de <invención> de una literatura nacional».

A pesar del estudio exhaustivo de Premat, no pasa desapercibida la ausencia de escritoras en su análisis. Fácilmente, podríamos añadir un capítulo sobre la autoconfiguración en Pizarnik que se mostrara sensible con la perspectiva de género. La autorrepresentación *femenina* es un fenómeno concreto afectado por la marginalidad y la impostura y tratado, por ejemplo, por Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century* (1979) o por Sonia Mattalia en *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina* (2003)¹⁴. El artículo de Sylvia Molloy «Figuración de Alejandra» (2014) da cuenta de la importancia de la figura de autora trazada minuciosamente por Pizarnik, una figura protagonista en la obra y también en el espacio social:

Quiero pensar la *performance* de Pizarnik. Pensarla no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos. Quiero pensar cómo Pizarnik articula una figura con su cuerpo y con su letra, una *figura* que apela, más aún demanda, la mirada del otro porque sin el otro no hay figura, es decir sin el otro no hay yo (Molloy, 2014: s.p.).

Todo esto parece confirmar que Pizarnik elige la poesía como único medio para el sustento del ser y formula un verdadero programa con el que «trasladar la propia sustancia ontológica de lo vital al acto mismo de poetizar» (Piña, 2005: 142). Por ello, ha sido tentador para la crítica formular hipótesis acerca del supuesto suicidio de la autora causado por la imposibilidad de culminar el proyecto poético. Estos pensamientos pueden verse impulsados, además, porque al parecer la entrega definitiva de la poeta a la poesía se da a través de la ofrenda simbólica del propio cuerpo, gracias a la cual la obra poética cobra vida y termina por ser una metáfora corpórea (Venti, 2008: 69):

[...] y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento (Pizarnik, 2016: 255).

¹⁴ Acerca de la impostura en la autorrepresentación femenina, Mattalia escribe: «La experiencia de la catástrofe producida por el lado mortífero del goce femenino, más allá del falo, conduce a muchas mujeres a elaborar semblantes femeninos diversos por medio de los cuales denuncian la inconsistencia del semblante fálico: la dolorosa, la mujer sufriente, la llorona o la maledicente, la humorista mordaz, la cínica se anclan en este proceso formativo de la subjetividad femenina que oscila entre la ilusión y la desilusión de lo simbólico» (Mattalia, 2003: 75). Esto es relevante porque la autorrepresentación en Pizarnik destaca por la multiplicidad de semblantes: el personaje alejandrino es víctima y sufridor, mientras que el personaje de la etapa final es fuerte y disidente; Pizarnik en un evento social es graciosa, obscena y protagonista, en tanto que Pizarnik cuando escribe en su diario es insegura y masoquista, etc.

Esta voluntad de la escritora de entregar el cuerpo propio a la poesía es relevante. El deseo de concebir un cuerpo textual —de hacer, tal como dice en «El deseo de la palabra» (*El infierno musical*, 1971), el cuerpo del poema con su propio cuerpo— genera un acentuado sentimiento de angustia encarnado en el personaje poético, que casi siempre se muestra como un cuerpo sufriente en la soledad y acechado por fantasmas, monstruos y pesadillas. Con el sometimiento al silencio, el cuerpo se desvanece; o, al revés, cuando el cuerpo desaparece, adviene el silencio.

2.2. Comentarios de la crítica acerca del sujeto poético pizarnikiano

La bibliografía acerca de la autorrepresentación en la obra de Pizarnik es abundante. Sin embargo —y sin tener en cuenta los tres estudios citados anteriormente de María Negroni, Carolina Depetris y Susana Chávez-Silverman— los análisis de la figura construida en los últimos textos brillan por su ausencia. Fijémonos, a continuación, en lo que ha dicho la crítica.

César Aira explica la elaboración de un mito personal de la escritora en la conjunción de vida y obra. En su biografía *Alejandra Pizarnik* se refiere varias veces al «personaje alejandrino» y considera que «la clave de su funcionamiento era la juventud, que seguiría siendo su rasgo esencial hasta la muerte, y más allá» (Aira, 2001: 13). La propia Pizarnik afirma en sus *Diarios* la intención de elaborar a través de la literatura «el retrato de la artista adolescente» (Pizarnik, 2013: 210).

En *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Cristina Piña insiste en la importancia del personaje poético diseñado por la argentina. Piña se centra en el mito de la poeta maldita, en las influencias literarias de la escritora —sobre todo, los románticos y los surrealistas—, en la vida social de Pizarnik en Argentina y París, y en el carácter subversivo de su poesía, que deviene un espacio de libertad total donde se espera encontrar la salvación. En cierto modo, Piña cae en los tópicos que fomentan la «leyenda negra» pizarnikiana y escribe una biografía claramente afectada por los motivos recurrentes en la obra literaria. Así, Piña cree que el supuesto suicidio de Pizarnik cumple con su «destino textual» y que «el personaje devora a la mujer de carne y hueso», y escribe la biografía partiendo del hecho de que existe una relación innegable entre la mujer real y el personaje poético fruto de la concepción del poeta y la poesía que tenía Pizarnik, influenciada por autores como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Artaud, que veían la poesía como un acto absoluto que implicaba una verdadera ética vital (Piña, 2005: 17).

Patricia Venti escribe *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, donde reflexiona sobre la autorrepresentación literaria y la autoficción, y analiza el sujeto textual pizarnikiano y las problemáticas de la confusión entre el yo poético y el yo creador. Principalmente, el motivo de análisis del libro es la escritura diarística, que, según Venti (2008: 225), «conforma un triple espacio: late su problema identitario, desarrolla la cuestión del cuerpo y sirve de guía para el proceso de lectura y conocimiento». Algunos de los rasgos fundamentales del personaje alejandrino descritos en el libro son: la confección de una máscara variable que convierte al sujeto textual en un espacio para la pluralidad subjetiva; la fisura que imposibilita la recuperación de la unidad original; la marca de extranjerismo constante, causada por ser judía hija de exiliados y por su sexualidad fuera de la norma; las tendencias masoquistas, y, al fin, una personalidad torturada que desarrolla un miedo atroz a la locura y la muerte. Con relación a la figura de autora, dice Venti (2008: 148):

Toda aparición pública conlleva la construcción ficcional de un personaje. Pizarnik configuró el suyo a partir de los modelos literarios que admiraba y lo bautizó con el nombre de *personaje alejandrino*: una especie de poeta maldita que recorría la noche porteña sin parar, haciendo chistes, juegos de palabras y pronunciando obscenidades con voz ronca.

En el artículo «Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito», María José Bruña Navarro también se centra en los textos autobiográficos —diarios, cartas, entrevistas— para explicar cómo Pizarnik contribuye activamente a forjar su mito personal. El texto parte de la hipótesis de que la autora se sabe «producto cultural» y juega con las expectativas del público y el mercado. Así, Pizarnik configura una personalidad trágica y controvertida que la separa, la excluye, la margina y, al mismo tiempo, la *distingue*: «infancia desdichada, excepcionalidad, desequilibrio mental, pero también desarraigo y bohemia son herramientas de las que hace uso la creadora para configurar su personaje en clave disidente» (Bruña Bragado, 2012: 64)¹⁵.

Todavía cabe señalar los múltiples artículos que analizan las dinámicas de la construcción de una identidad poética en Pizarnik. La crítica analiza los motivos simbólicos recurrentes para la confección de la subjetividad poética, como la dualidad, el espejo, la sed, la casa y las muñecas (Bagué Quílez, 2012); señala la disidencia del

¹⁵ La autora del artículo explica que el escritor o la escritora «idea con frecuencia un <personaje> o <sujeto>, una categoría que constituye un constructo o artefacto, con múltiples prismas, máscaras o disfraces que le permite ingresar sin conflicto en el polivalente espacio cultural-mercantil, le da la posibilidad de conseguir una aceptación en el círculo intelectual o artístico, aunque sea desde la periferia o desde lo excéntrico o no canónico, desde el reverso marginal o transgresor» (Bruña Bragado, 2012: 59).

personaje, que diluye los límites sexuales y genéricos para descubrirse en un espacio-otro desde donde reclamar el deseo, la ausencia y la muerte (Calafell Sala, 2007); defiende la posibilidad de que haya ficción en poesía y pretende anular la asimilación de obra y vida para centrarse en la *literariedad* del texto (Escobar Negri, 2015; Kavčič, 2017); adopta discursos de género —como las teorías de Luce Irigaray y Julia Kristeva— para exponer las posibilidades con que cuentan las mujeres en el sistema patriarcal para reconstruirse y encontrar nuevas formas de devenir sujetos autónomos (García Oramas, 2009), e incluso utiliza nuevos métodos tecnológicos —«un software que permite detectar la frecuencia de palabras, metáforas o giros sintácticos típicos de un dado autor o texto» (Cancellieri, 2011: 211)— para investigar sobre la fragmentación que sufre el yo lírico pizarnikiano, «que a nivel lingüístico se da bien en el uso de pronombres, bien en el empleo de nombres y metáforas detrás de las que se esconde el sujeto poético» (Cancellieri, 2011: 212).

Esta breve recopilación de los estudios acerca de la autorrepresentación en Pizarnik da cuenta de las dinámicas generales de la crítica, que, si bien abre algunas vías para estudiar la evolución total del personaje poético, se centra principalmente en el célebre personaje alejandrino por ser, sin duda, el gran protagonista de la obra de la poeta. Este sujeto es moldeado en los *Diarios* y en todos los poemarios de la primera etapa. Se trata del personaje que se queja en «El despertar» (*Las aventuras perdidas*, 1958) porque se sabe dentro de una jaula, joven y viejo a la vez, tiene miedo, se entrega a la muerte y es pesimista ante todo. O bien, el sujeto nostálgico de «Tiempo» (*Las aventuras perdidas*, 1958), que vive gracias a la forma contenida y el lirismo pulcro de los primeros poemas y se entrega a algunos de los motivos esenciales para la confección del personaje desamparado, como son el miedo, la otra orilla y el pájaro:

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume
a pájaro acariciado (Pizarnik, 2016: 76).

3. EL DELIRIO COMO RESPUESTA ANTE UNA ESPERANZA FALLIDA

3.1. *El delirio según María Zambrano como base teórica*

La obra lírica de Alejandra Pizarnik se sustenta sobre una única esperanza: encontrar la salvación en el lenguaje, esto es, que el lenguaje se fusione con la realidad y se convierta en el cobijo definitivo contra la angustia vital. En *El infierno musical* (1971) la poeta porteña reconoce haberse entregado a esta ilusión:

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Solo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar (Pizarnik, 2016: 265).

Pizarnik busca «trasladar la propia sustancia ontológica de lo vital al acto mismo de poetizar» (Martín, 2007: 72). Sin embargo, en el proceso de esta búsqueda, la poeta toma conciencia del fracaso inevitable de su proyecto y se entrega a un lenguaje desbordante, transgresor y soez que constituye la obra de sombra pizarnikiana¹⁶: es el lenguaje de la prosa. Comienza, así, la «fiesta delirante» del «lenguaje sin límites» (Pizarnik, 2016: 251) que modela, por lo demás, al personaje poético protagonista en los últimos textos en prosa. Frente al sujeto dócil y triste de la lírica, el yo poético de los textos en prosa se impone y afirma desde la locura.

María Zambrano dice que el delirio es el estado mental que adviene al sujeto tras la comprobación de una esperanza fallida. El individuo comienza a delirar cuando toma conciencia del choque entre sus propias ilusiones y su verdadero destino, así como de la disonancia entre la realidad experiencial y la externa (Caballero, 2008: 98). El delirio —que etimológicamente remite al acto de salirse del camino y traspasar el límite— es una suerte de locura que, según Zambrano, habría que resignificar: lejos de ser una perturbación que deba ser reconducida, el delirio permite la liberación del sujeto presionado por los parámetros de la razón occidental y es un estado deseable, puesto que «delirar es despertar y encontrarse la vida, toda la vida, que no cabe en la conciencia despierta» (Zambrano, 1996: 166).

¹⁶ Dice María Negroni a este respecto: «la poesía [...] fracasa y entonces el lenguaje inaugura la noche marginal de su infortunio, lo obscuro desgarrar el discurso melancólico —como una herida— y el *opus nigrum* se desboca hacia el carnaval de muecas, los movimientos abruptos, desolados del barroco» (Negroni, 2003: 31).

En el ámbito del pensamiento y la poesía, el delirio abre las puertas a cuestionar la razón impuesta por la tradición lógica occidental; Zambrano cree en la potencialidad creadora del lenguaje para rescatar la parte sustancial del ser que ha permanecido oculta para la cultura occidental (Elío Mendizábal, 2015: 88). En este sentido, la filósofa malagueña propone la «razón poética» como nueva vía para reflexionar superando las limitaciones de la racionalidad cartesiana. Este nuevo método asume la poesía como medio de expresión y parte de la nueva perspectiva del sujeto delirante, que se llena de piedad y consigue asumir todo lo incoherente, doloroso e incompleto de la vida. Al unir razón y poesía, puede alcanzarse «la realidad liminar en la que conviven lo deforme y lo esférico, lo enfermo y lo vigoroso, lo monstruoso y lo apolíneo» (Ordóñez Roig, 2018: 74). Así pues, en la razón poética se asume el delirio como elemento fundamental de la reflexión para explicar facetas de la vida que el pensamiento tradicional ignora y acercarse a la otredad con piedad y amor.

El «delirio» según Zambrano sirve como base para explicar qué sucede en uno de los textos fundamentales de la obra de Pizarnik: *La condesa sangrienta*. Tras la constatación de que la esperanza de encontrar la salvación en el lenguaje es en vano, Pizarnik recibe el abrazo del delirio y se entrega a una nueva forma de expresión para compensar la desilusión. El personaje alejandrino deja de lamentarse y renace bajo la forma de un nuevo sujeto poético encarnado a la perfección en la figura de Erzébet Báthory, la condesa de Csejthe. Según César Aira, *La condesa sangrienta* deviene una «biografía en miniatura» (Aira, 2001: 66), por lo que no es disparatado ver en el personaje de Báthory la metamorfosis del célebre personaje alejandrino de la obra lírica en un nuevo *alter ego* de la autora.

Simultáneamente, el tono poético y el sujeto lírico cambian: cuando la poeta se entrega a la senda delirante, la protagonista del relato deviene una «reina loca» que se ve afectada por la insalvable distancia entre el mundo exterior y el interior: «Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto» (290)¹⁷. En *La condesa sangrienta* se manifiesta

¹⁷ Todas las referencias al texto de *La condesa sangrienta* son extraídas de: Alejandra PIZARNIK (2015). *Prosa completa* (edición de Ana Becció). Barcelona: Lumen, 282-296. Por ello, en este capítulo solo se indican las páginas entre paréntesis.

de una vez por todas la parte nocturna del sujeto romántico¹⁸ y se construye un relato que deviene un «texto límite» (Molloy, 1999: 134).

Así pues, el advenimiento del delirio en Pizarnik se materializa en este texto que poetiza sobre la alteridad, la crueldad y la libertad total de la criatura humana, y que representa, según María Negroni, «el comienzo del fin» (Negroni, 2003: 31), esto es, los inicios de la producción en prosa donde triunfa el lenguaje carnavalesco y explosivo. Las siguientes páginas exploran algunos de los motivos del delirio pizarnikiano expresado en *La condesa sangrienta* sobre las bases de la noción del delirio de María Zambrano.

3.2. *Delirio y melancolía en La condesa sangrienta*

En 1965 se publica *La condesa sangrienta*¹⁹, texto que abrirá una nueva vía de expresión poética para Pizarnik y edificará el escenario idóneo para la transformación del personaje alejandrino a reina de las tinieblas. Se trata de un ensayo poético —dividido en once viñetas en prosa— que Pizarnik elabora a partir de la lectura del texto homónimo de Valentine Penrose²⁰; en él, la poeta argentina reflexiona sobre el personaje de Erzébet Báthory, una condesa húngara del siglo XVI que torturó y asesinó en su castillo a más de seiscientos jóvenes y que, finalmente, fue condenada por ello.

Adscrita a uno de los procedimientos típicos de la posvanguardia latinoamericana —donde la intertextualidad es habitual como réplica a los términos tradicionales de originalidad y autoría— Pizarnik se entrega a un juego textual vampírico con el que extrae toda la sustancia poética del texto de Penrose para que el texto propio viva. Como bien dice Negroni, «todo en el libro de Penrose estimula la idea de la glosa [...] están en él, como en un espejo que antecede a su reflejo, varias figuras y expresiones que recurren en la poesía de Alejandra: «la sonámbula vestida de blanco», «la hermosa alucinada», «la dama de estas ruinas»» (Negroni, 2003: 21).

De igual modo, Sylvia Molloy subraya el «ventrilocuismo» de Pizarnik (Molloy, 1999: 134), basado en un préstamo total entre mujeres: no solo entre Penrose y Pizarnik, sino también entre Báthory y Penrose y, posteriormente, Báthory y Pizarnik, pues —ya

¹⁸ Chávez-Silverman afirma que *La condesa sangrienta* es el texto que mejor representa el género positivizado, la carga sexual, la parte positiva del espectro, las imágenes positivas de la alteridad (Chávez-Silverman, 2006: 92 y 102).

¹⁹ Ana Becció dice en la *Prosa completa* que la primera publicación fue en la revista *Testigo*, año 1, número 1, Buenos Aires, enero-marzo de 1966; en cambio, Sylvia Molloy aclara que la primera versión del texto fue publicada por primera vez en la revista *Diálogos* (México, 1965) (Molloy, 1999: 134 nota 4).

²⁰ Valentine PENROSE (1962). *Erzsébet Bathory, la comtesse sanglante*. París: Mercure de France.

lo hemos apuntado— en la figura de la condesa la poeta encuentra un modelo para el nuevo personaje que surge de las cenizas del fracaso poético. Al fin, el texto de Pizarnik deviene un espacio de colaboración entre individuos —mayormente femeninos— que se entregan a la contemplación lujuriosa del crimen; así, Penrose, Pizarnik, Báthory, las sirvientas de Báthory y las lectoras asisten a la fiesta del mal que se da en la reconditez del castillo.

Para abordar el contenido de *La condesa sangrienta*, Pizarnik adopta un tono que oscila entre la austeridad de la contención y el desgarramiento de la voz de la condesa. Por un lado, en calidad de glosa y ensayo, el texto se presenta en parte como un resumen esquemático: se divide en once apartados encabezados por un título y un epígrafe, y destacan las intervenciones catalogadoras de la autora: «Esta escena me llevó a pensar en la Muerte...» (286), «Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas...» (286), o bien, «El libro que comento en estas notas...» (291). Las distintas viñetas se construyen en la línea del escenario fóbico-fetichístico que, según Juan Bautista Ritvo, es fotográfico, puesto que «posee el terrible dinamismo ahogado de lo estático» (cit. en Negroni, 2003: 49). Todas las partes se constituyen como espacios paralíticos, miniaturas que tienden más hacia el *tableau* que hacia la narración (Negroni, 2003: 103), con un lenguaje pictórico que se desentiende de la razón —del concepto, de la idea— para entregarse a los sentidos y despertar en el lector emociones —en este caso, repulsivas— propias del estímulo visual²¹. Con este fin, Pizarnik sigue la estela de Artaud al decantarse por un «lenguaje material y sólido [...] que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu» (cit. en Moure, 2005: 27). Sirva este fragmento como ejemplo:

Para que la «Virgen» entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. Responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella —en este caso una muchacha—. La autómatas la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos (283).

Hay que mencionar, además, que los retablos son selecciones escuetas de la historia de la condesa; en ellos, lo que se dice funciona como engranaje para que la creación poética se dé también fuera del texto y de la palabra; esto es, lo dicho permite imaginar lo no dicho,

²¹ Clelia Moure propone como intertexto de *La condesa sangrienta* las *Painted plates* de Rimbaud. Dice: «Tal como sucede en *La condesa sangrienta*, las *Painted plates* (literalmente: planchas o láminas pintadas) constituyen verdaderos cuadros, imágenes, escenas para ser vistas. Así, dominan la forma y el color sobre el concepto o la idea» (Moure, 2005: 31).

y en ese espacio creador del silencio brotan todas las escenas posibles. Esteban Prado (2008: s.p.), comparando la escritura de Sade con la de Pizarnik, lo explica del siguiente modo:

La escritura de Sade satura de tal forma la lectura que su abandono provoca alivio y su finalización la posibilidad de olvidar; en cambio, la de Pizarnik, no. En ella, la totalidad no se alcanza, más allá de que la historia se cierre, cada muerte descrita es ejemplo de cientos más que se eliden. La repetición es el principio constructivo de aquella, el silencio de esta. Pero el silencio no produce más silencio y aquí es donde [...] está el corrimiento del velo donde *se suscita lo obscuro*.

Por otro lado, el tono sobrio y gélido de la autora se imbrica con la voz de la condesa y los gritos de las víctimas. Frente a la capacidad ordenadora y explicativa de Pizarnik como lectora e intérprete del texto de Penrose, emerge el lenguaje animal que expresa el delirio de la historia del castillo de Csejthe. El descenso a las tinieblas del castillo hace surgir la violencia brutal de los crímenes, el dolor de las víctimas, la repulsión ante la tortura de los cuerpos y la impasibilidad inquietante de la condesa cuando contempla. El choque entre la voz precisa de la autora y el desorden del escenario del crimen —atravesado por las «imprecaciones soeces y gritos de loba» (286) de la condesa y los «alaridos de las muchachas» (289)— es aterrador.

La voz de Báthory surge de las tinieblas y se impone como soberana y nuevo alter ego de Pizarnik. Así, el sujeto poético encuentra una nueva máscara: la de la «reina loca» que se entrega a un lenguaje balbuceante próximo al grito, el llanto, el gemido o el ladrido. Negroni afirma que el personaje de Erzébet Báthory es, sin duda, «el que inaugura la revuelta pizarnikiana» (Negróni, 2003: 31), puesto que con este texto se inicia la corrupción lingüística —el advenimiento de la palabra obscena, diría Cristina Piña— que toma el camino delirante que niega la referencialidad, el lirismo y las convenciones sociales, literarias y lingüísticas.

Pizarnik descubre en Erzébet Báthory el molde para una nueva configuración de su personaje poético. En este sentido, resulta curioso descubrir en el texto posibles referencias a la metamorfosis del personaje poético: «su vestido blanco ahora es rojo» (285), o, también, «la sangre manaba como un géiser y el vestido rojo de la dama nocturna se volvía rojo» (285). También la dualidad en los tipos de tortura remite a la doble condición del personaje pizarnikiano: las torturas clásicas recuerdan al personaje alejandrino, mientras que las torturas barrocas —«La virgen de hierro», «La muerte por agua» y «La jaula mortal»— anticipan el estilo barroco y desmesurado de las últimas prosas. Las descripciones de la condesa son completas y altamente poéticas, repletas de

metáforas y epítetos que, lejos de servir como simples referentes para la identificación del personaje, enriquecen su retrato: «una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos» (282), o bien, «la espectadora silenciosa» (283), «la sombría dama», «la dama de estas ruinas», «la sonámbula vestida de blanco» (284), «la dama nocturna», «la mujer pálida» (285) y «la hermosa alucinada» (286). Báthory se dedica, junto con sus criadas, a torturar y asesinar a jóvenes vírgenes por dos motivos: primero, el placer sádico fruto de la contemplación del dolor ajeno y, segundo, el deseo de permanecer siempre joven, pues, según la magia negra, los baños de sangre extraída de las muchachas son el remedio definitivo contra el envejecimiento.

La condesa, asesina y torturadora, se convierte —al estilo de Maldoror— en una criatura monstruosa²². También en una reina loca dominada por la «sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz». Como en el delirio «Loca» de Zambrano, donde la protagonista «no se cansaba de pedir agua porque tenía mucha sed, deliraba de sed» (Zambrano, 1989: 269), la sed insaciable de la mujer es causa y síntoma de la locura; por supuesto, no podemos ignorar que los objetos de la sed son distintos: la condesa de Pizarnik ansía como una fiera la tierra, la sangre y el sexo, mientras que la loca de Zambrano, el agua.

Pizarnik se cuida de explicar que en el propio nombre de Báthory reside su trágico destino: sus antecedentes destacan por desviarse del *camino recto* (obsesiones sexuales, incesto, asesinatos) y en el escudo familiar sobresale el dibujo de los dientes de un lobo; este último elemento es significativo porque una de las características fundamentales de la condesa es su cercanía a la animalidad: ella misma grita como una «loba» (286) y en la desnudez de sus víctima recupera un «tiempo animal» (286). Por añadidura, las prácticas caníbales de Erzébet Báthory la convierten, en ocasiones, en una bestia poseída por el apetito²³:

[...] ya de recién casada, durante esas crisis cuya fórmula era el secreto de los Báthory, Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en la cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer (289).

²² En su ensayo «De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik», Sylvia Molloy relaciona la monstruosidad del personaje con su lesbianismo: «*La condesa sangrienta* apunta al monstruoso femenino, a la lesbiana nunca del todo vista o, como propone tan perspicazmente Sue-Ellen Case, a la lesbiana «desaparecida»: los vampiros, como es sabido, no se reflejan en los espejos» (Molloy, 1999: 136).

²³ Llegados a este punto, es inevitable hablar de la influencia ejercida por Georges Bataille en la obra de Pizarnik (tema que abordaremos con más detenimiento en el capítulo 5). En *La condesa sangrienta*, la conexión entre erotismo y muerte es total.

El lugar de residencia de la condesa es el castillo de Csejthe. El castillo es la casa gótica por excelencia: en su interior se manifiestan las ansiedades sociales de una época, se anulan los imperativos de la lógica dominante y se rehabilita la locura como vía negativa. Además, el castillo es un escenario habitual en las novelas góticas escritas por mujeres, puesto que en ellas, las protagonistas —que sirven a menudo como vehículos para canalizar la angustia de las autoras— son encerradas, perseguidas o castigadas²⁴. Si bien para Báthory el castillo es una suerte de morada o refugio donde ejercer la violencia, lo cierto es que sus muros también configurarán su cárcel perpetua. De este modo, el propio castillo sirve como metáfora del lenguaje poético en Pizarnik: los pequeños hogares que habían de ser los poemas de la primera etapa se convierten en el castillo helado y oscuro de la prosa final, este que «inaugura, podría decirse, un *opus nigrum*, esa serie de textos de sombra que son, a la obra pizarnikiana, como el castillo gótico a la sociedad burguesa: una pedrada contra toda imagen edificante del ser humano» (Negróni, 2003: 45).

En el «reino subterráneo» del castillo de Csejthe emerge el tan amado por Pizarnik «reino de la noche negra» (Pizarnik, 2015: 167). Los laberintos subterráneos son como las entrañas a las que se refiere Zambrano, sede del padecer inacabable y espacio donde se siente el contacto con la multiplicidad, la diferencia y la alteridad (Sánchez Benítez, 1998: 162). Según Zambrano, en la penumbra de las entrañas reside lo oculto, y el delirio es una vía para penetrar este espacio, para que se dé el descenso a la oscuridad que posteriormente debiera llevarnos a una claridad nueva y completa. En el lugar de encuentro entre la luz y la oscuridad, en los «claros del bosque», se abre el camino hacia una nueva contemplación del mundo desde la piedad y el amor que fusione razón y poesía. Sin embargo, la esperanzadora promesa de Zambrano no se cumple en las tinieblas del castillo de Báthory: allí, el encuentro de la noche con la luz de las antorchas muestra unas escenas atroces donde el mal se presenta bajo miles de formas. Con todo, ciertamente en la línea de Zambrano, las entrañas del castillo son la sede del sufrimiento perpetuo y la residencia de «lo otro».

Erzébet Báthory padece «el mal del siglo XVI: la melancolía» (290). Su condición melancólica la convierte en la dama absorta y narcisista que se contempla eternamente en el «espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma». Como la condesa, el sujeto poético pizarnikiano es egocéntrico y descubre su reflejo en todos los

²⁴ Sirva como ejemplo la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte, donde Bertha, la primera esposa de Mr. Rochester, presuntamente loca, es encerrada en el desván.

personajes de su obra —la niña, la reina, la muñeca, la autómata— hasta el punto de que casi todos ellos pasan por ser alter ego de la autora (Pérez Rojas, 2003: 409). El alma melancólica es una «galería silenciosa de ecos y de espejos» que remiten constantemente al yo; por ello, uno de los rasgos fundamentales del melancólico es el ensimismamiento, la concentración siempre dirigida hacia el interior, hacia las entrañas. El *adentro* es oscuro porque el sol que debería iluminar se ha oscurecido de pronto: «yo vi mi sol oscurecerse» dice Pizarnik (2016: 441), recordando —parece— aquellos versos de «El desdichado» de Nerval donde el poeta cantaba

Yo soy el Tenebroso, —el Viudo—, el Desconsolado,
El Príncipe de Aquitania, el de la Torre abolida:
Muerta está mi única *Estrella*, —y mi constelado laúd
Luce el *Sol negro* de la melancolía (Nerval, 1974: 25)²⁵.

Recordemos que la desconexión entre realidad externa e interna es una característica fundamental del delirio zambraniano, puesto que este implica la ruptura de la conciencia experiencial con el mundo exterior. En el relato de Pizarnik, el choque entre las dos realidades provoca una alteración del *tempo*, «un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado» (290). De repente, la melodía externa y la interna ya no coinciden y el fruto de esta desconexión es un aburrimiento extremo, la imposibilidad de vivir y distraerse en el cauce de la mundanidad.

A su manera, Zambrano también fija su atención en la idea del *tempo* y la música, y descubre en el ritmo de la respiración «la base fisiológica» del delirio, ya que esta es «el inicio de la vida, señal última y primera de la vida» (Zambrano, 1996: 165-166). Para Zambrano, la música interna del delirio es la idónea porque nos acerca a la pureza del nacimiento, del sueño, de los procesos naturales de la vida y nos aleja de la artificialidad de la razón ordenadora y represora. De hecho, en *Delirio y destino* la filósofa afirma que «solo la conciencia no tiene música [...] solo la conciencia no canta, como si contrariamente, una de sus funciones fuese la de acallar las voces que gimen, llaman, delatan: acallar los signos que salen del infierno entreabierto, el eco del remoto paraíso» (Zambrano, 1989: 139).

Los momentos de hastío son superados por la condesa a través de la creación, el éxtasis y la experiencia del horror. En su personaje habitan las dos vertientes de la melancolía: la abulia y la creatividad. En la línea de la filosofía de Bataille, el

²⁵ En su versión original: «Je suis le Ténébreux, — le Veuf, — l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : / Ma seule *Étoile* est morte, — et mon luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*» (Nerval, 1974: 24).

advenimiento del delirio abre un espacio creador donde se dan la fiesta, la exuberancia y el orgasmo que alivian el tedio melancólico. A este respecto, la autora escribe: «Pero hay remedios fugitivos: [...] una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia»; por estas vías del éxtasis, «el ritmo lentísimo del melancólico no solo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes» (291).

3.3. La doble cara del delirio: horror y piedad

Finalmente, la condesa es condenada a prisión perpetua dentro de su propio castillo: «*La prisión subía en torno suyo [...] erigieron cuatro patíbulos en los ángulos del castillo para señalar que allí vivía una condenada a muerte*» (295). Como dice la cita de Sade escogida por Pizarnik como epígrafe del apartado «Medidas severas», la ley es fría e incapaz de comprender las pasiones que impulsan el crimen. Andrea Dworkin, a finales del siglo XX, explicó que la resistencia a las formas de control masculinas conduce «a la violación, la agresión, la indigencia, el aislamiento o el exilio, el confinamiento en una institución mental, la cárcel o la muerte» (cit. en Ordóñez Roig, 2018: 174). En otras palabras, cualquier tipo de transgresión de la norma es castigada por la autoridad: no hay piedad para el criminal, y mucho menos si se trata de una mujer.

Pizarnik escribe que Báthory «Nunca comprendió por qué la condenaron» (295). Podemos decir, entonces, que la condesa goza del acto criminal en sí, sin ubicar en él la concreción de la transgresión. Es la autora quien recupera la historia como delirio y descubre en ella la liberación del personaje y su condición rebelde. Tanto Penrose como Pizarnik elaboran textos con un efecto similar al de la tragedia griega: muestran las situaciones más brutales del género humano y son el exorcismo piadoso que reintegra al culpable a la condición humana, haciendo entrar «lo otro» en la unidad estable y rescatando las entrañas más oscuras de la vida (Sánchez Benítez, 1998: 168). Para Zambrano, delirio y liberación van de la mano; el estado delirante impulsa la creación, la poesía, el reconocimiento del otro y, finalmente, la piedad. En efecto, la razón poética es una razón delirante que permite abordar aquellos recovecos de la vida abandonados por el pensamiento occidental.

Vale decir que el relato de Pizarnik es piadoso porque recupera la historia de una mujer criminal condenada severamente por la autoridad del rey. La poeta abandona la postura frívola del juez y escribe un texto altamente poético que comprende las pasiones más profundas de la condesa. Ahora bien, dice Pizarnik, al fin: «Entonces, ninguna

compasión ni emoción ni admiración por ella. Solo un quedar en suspenso en el exceso del horror» (295-296). En *La condesa sangrienta* se escenifica «la voluptuosidad a partir de un desequilibrio pasional que lleva a explotar las delicias de los cuerpos y que tiene a la violencia y a la crueldad como sellos de un rito que tiende hacia el exceso» (Candia-Cáceres, 2015: 12); en la línea de Lautréamont, Artaud y Bataille, Pizarnik descubre en la libertad total del personaje la belleza del mal y sigue la senda del delirio como vía de expresión de tal fascinación. Su lenguaje delirante es, en cierto modo, estéril: perdida toda esperanza de encontrar la salvación en la poesía, Pizarnik escribe y no tiende hacia nada más que no sea la expresión poética total y finita. Al contrario de Zambrano, que descubre en el delirio resultante de las crisis una nueva esperanza a la que aferrarse para conducir el pensamiento y la sociedad hacia destinos mejores, Pizarnik recibe el delirio como la morada definitiva donde entregarse a la muerte.

4. LA METAMORFOSIS DEL «PERSONAJE ALEJANDRINO»: UN MONSTRUO AL ESTILO DE MALDOROR

El nuevo sujeto pizarnikiano —caracterizado por la perversidad, el sadismo, la desmesura y la monstruosidad— encuentra un claro referente en el célebre personaje de Lautréamont: Maldoror. Como él, el *yo* en Pizarnik se lanza a la carrera del mal para «nutrir al minotauro de sus perversos instintos» (Lautréamont, 1988: 292); en cierto modo, Pizarnik es Teseo y el Minotauro a la vez, la que debe salvarse a sí misma y la que destruye sus propios intentos de salvación cuando convierte sus poemas líricos y existenciales en los *monstruosos* textos en prosa: «Mis contenidos imaginarios son tan fragmentarios, tan divorciados de lo real, que temo, en suma, dar a luz nada más que monstruos» (Pizarnik, 2013: 743).

Los espacios textuales reservados a esta nueva dama sombría son similares a los cantos que recogen la historia de Maldoror: textos en prosa donde las convenciones literarias y morales son vulneradas para que triunfe la poesía del crimen. Así, los nuevos textos son corrosivos, pornográficos, perversos, sádicos y escatológicos. Ciertamente, la deriva que tomarán se aleja del tono romántico de la prosa poética lautréamontiana, pero no podemos dejar de ver en esta una base elemental para la explosión del horror que se da en *La condesa sangrienta* y en los textos que siguen. Al respecto de este nuevo sujeto, Pizarnik parece estar perfilando su autorretrato en «El verbo encarnado», cuando reproduce las palabras de André Gide sobre la figura de autor en Artaud —una definición que, por cierto, también resulta pertinente para Maldoror—:

Nunca hasta entonces me había parecido más admirable. De su ser material nada subsistía sino lo expresivo. Su alta silueta desgarrada, su rostro consumido por la llama interior, sus manos de quien se ahoga, ya tendidas hacia un inasible socorro, ya retorciéndose en la angustia, ya, sobre todo, cubriendo estrechamente su cara, ocultándola y mostrándola alternativamente, todo en él narraba la abominable miseria humana, una especie de condenación inapelable, sin otra escapatoria posible que un lirismo arrebatado del que llegaban al público solo fulgores obscenos, imprecatorios y blasfemos (Pizarnik, 2015: 270).

4.1. *Lautréamont: poeta maldito*

Que Isidore Ducasse es uno de los referentes literarios principales de Pizarnik es evidente; la poeta lo menciona varias veces en sus diarios —«Otra cosa: necesito, cuanto antes, leer y releer algunos libros. Esta es otra tarea que me he impuesto cumplir antes de irme. El único libro que me llevaré serán *Les Chants de Maldoror*» (Pizarnik, 2013: 811)— y, significativamente, los últimos versos del poema encontrado en el pizarrón de su

despacho justo después de su muerte son: «oh vida / oh lenguaje / oh Isidoro» (Pizarnik, 2016: 453). Al fin, Pizarnik se entrega a la tradición de los malditos, que descubren en la misteriosa figura de Lautréamont un camino para su ética, basada en fundir vida y literatura²⁶. Digo que Lautréamont es otro poeta maldito²⁷ —que puede añadirse a la célebre lista que reúne a Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé— porque su propósito es indudablemente similar al de estos poetas, esto es, «dar una nueva orientación a la poesía y encontrar un nuevo lenguaje absolutamente inédito que pudiera expresar las fuerzas ocultas y caóticas del interior del hombre y sus correspondencias con el orden inestable del universo» (Utrera Torremocha, 1999: 143-144). Con este propósito, la obra poética de Lautréamont explora los abismos del alma humana y descubre que en la libertad total del ser humano reina el mal en todas sus formas.

Lautréamont, poeta decimonónico, se suma al cauce romántico que busca encontrar en la literatura la libertad impedida por la rigidez de las normas clásicas y las restricciones de la Ilustración. En verdad, el «siglo de las luces» es, para los poetas, una era de penumbra (Serrat, 1988: 15). Con todo, de las tinieblas brota la poesía como respuesta ante todo un proceso anterior que ha procurado anteponer la razón a las pasiones y que asfixia al ser entre los cuatro muros opacos de la lógica. Así, un rasgo fundamental que acerca a Pizarnik y Lautréamont es el abandono de los imperativos de la razón —que pasa a ser la «reina destronada»²⁸— hasta el punto, en la poeta porteña, de darse al «aquellarre semiótico» (Negroni, 2003: 13) donde cualquier tipo de referencialidad y

²⁶ Los rasgos principales que caracterizan a los poetas malditos se encuentran en el proyecto poético de Pizarnik. Estos son: absolutización de la práctica poética como vía de acceso al conocimiento, asimilación de vida y poesía, por cuanto esta última se alcanza al emprender una «ascesis invertida» que pone en juego los límites del yo a partir del consumo de drogas, la transgresión de los códigos sexuales y sociales... Todo ello como rebelión contra la represiva moral burguesa y como proyecto total que abarque todas las esferas vitales (Piña, 2005: 120). Además, y como prueba de la inscripción de la poeta en dicha tradición, dice Pizarnik en sus diarios: «Lo subjetivo de estas cosas está en no querer serenarse, no esperar el bien, convencerse de que se está maldita y solo debo suicidarme» (Pizarnik, 2013: 640), o bien, «El *deber* podría aminorar mis enormes sentimientos de culpa. Pero yo empecé siendo *maldita*...» (679).

²⁷ Manuel Serrat afirma que la expresión «poeta maldito» es redundante, puesto que a partir de la Ilustración *todo* poeta está maldito. La poesía es una especie de perversión de la razón: mientras que esta busca la luz que ilumine el conocimiento, aquella se adentra en las tinieblas para conocer. Serrat recupera la respuesta de Artaud —tal vez el más «maldito» de todos ellos, dice— a los intentos de los ilustrados para descalificar al poeta: «Por eso considero / que es a mí, enfermo perenne / a quien corresponde curar a todos los médicos / —que han nacido médicos por insuficiencia de enfermedad...» (cit. en Serrat, 1988: 33).

²⁸ A este respecto, escribe Lautréamont: «El animal ha comprendido lo que es el crimen. ¡Cómo no comprenderlo cuando los propios seres humanos han rechazado, hasta tan indescriptible punto, el imperio de la razón, para no dejar subsistir, en el lugar de esta reina destronada, sino una huraña venganza!» (Lautréamont, 1988: 22).

voluntad de comunicación son en vano. Ciertamente, en *Los Cantos de Maldoror* también ocurre el asesinato de la palabra,

porque en su fuga hacia el Verbo el poeta se convierte en asesino: es preciso terminar de una vez con la palabra, esa palabra que tiene por misión designar el mundo, la palabra enciclopedista, la palabra que es vehículo de una visión exterior. Es preciso asesinar la palabra utilitaria, solo así será posible dar paso, otra vez, al mágico lenguaje que permita, tal como el pelícano de Musset, servir a los lectores, «como alimento, el propio corazón» o que pueda ser, de nuevo —como quería Hugo— «la voz de la oscuridad» (Serrat, 1988: 25).

Los síntomas que anticipan la necesidad de este crimen son los mismos en Pizarnik y Lautréamont: ambos descubren una parálisis patológica ante el acto de escribir que solo puede superarse con el advenimiento de una prosa rompedora y homicida. Fijémonos en estos fragmentos que ilustran lo dicho:

Tomó la pluma que construirá el segundo canto... instrumento arrancado de las alas de algún pigargo rojo. Pero... ¿qué les pasa a mis dedos? Las articulaciones se paralizan en cuanto inician el trabajo. Y sin embargo, necesito escribir... ¡Es imposible! (Lautréamont, 1988: 127).

Hay palabras que ciertos días no puedo pronunciar. Por ejemplo hoy, hablando por teléfono con el escritor D. —que es tartamudo— quise decirle que había estado leyendo un librito muy lindo titulado *L'impossibilité d'écrire*. Dije «L'impossibilité...» y no pude seguir. Me subió una niebla, me subió mi existencia a mi garganta, sentí vértigos, supe que mi garganta era el centro de todo y supe también que nunca más iba a poder decir «écrire» (Pizarnik, 2015: 62).

Por lo demás, Pizarnik y Lautréamont comparten otras cosas: la pretensión de escribir una obra que suponga una ruptura total y que los incluya —valga la paradoja— en el canon²⁹, o bien, una muerte precoz en la línea de muchos otros poetas románticos, como Byron, Keats, P. B. Shelley o Rimbaud. Y, por supuesto, como veremos en las páginas que siguen, el (autor)retrato de una figura que descubre en su seno una herida que parte al ser en dos y que lo convierte en un sujeto enfermo y marginado abocado al mal.

4.2. *Maldoror posa para la reina loca*

La primera edición completa de *Los Cantos de Maldoror* aparece en 1869 bajo la firma anónima de tres asteriscos y pasa totalmente desapercibida; cincuenta años más tarde, los

²⁹ Al final del canto I, Lautréamont escribe: «El final del siglo XIX verá a su poeta (sin embargo, al principio, no debe comenzar por una obra maestra, sino seguir la ley de la naturaleza); ha nacido en las riberas americanas, en la desembocadura del Plata...» (Lautréamont, 1988: 122); por otro lado, dice Pizarnik en sus diarios: «Y sé —qué extraño— que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa. A otros de ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos» (Pizarnik, 2013: 403).

surrealistas la recuperarán como base y guía para su proyecto poético. Se trata de una suerte de epopeya en prosa, donde el héroe protagonista —más bien, antihéroe— es Maldoror, y donde el problema del mal es directamente abordado a partir de elementos como el misterio, el secreto, el extrañamiento, el humor, la crueldad, el crimen y la homosexualidad (Steinmetz, 2011: 6). Manuel Serrat advierte la poca repercusión de la obra en España: «alguna cita de vez en cuando, apasionadas o secretas lecturas quizás, desprecios olímpicos sin duda y pocas cosas más...» (Serrat, 1988: 72). Tal vez, este breve proceso comparativo entre Pizarnik y Lautréamont ayude también a dilucidar algunos aspectos de *Los Cantos* y consiga despertar la curiosidad literaria ante una obra indudablemente misteriosa e inabarcable en su infinita verticalidad poética.

En primer lugar, no pasa desapercibido que Maldoror es la máscara ficcional de Isidore Ducasse —conde de Lautréamont, su seudónimo—. Pocas cosas se conocen de la vida del poeta. Nacido el 4 de abril de 1846 en Montevideo, sus padres son franceses, lo que le lleva a sentirse, en parte, un extranjero en un ambiente hispano. A los trece años se embarca hacia Francia para cursar los estudios secundarios. Allí conoce a Dazet, nombre que aparece en la primera versión de *Los Cantos*, antes de que los nombres vinculables a la vida personal del autor sean sustituidos por seudónimos o iniciales.

En Francia, Ducasse arrastra la marca de extranjería, visible sobre todo en su acento, y descubre —a partir de su encuentro con Dazet, un niño de siete años, rubio y de ojos azules— su sexualidad precoz. En 1863 se inscribe a retórica en el instituto de Pau. En 1867 vuelve a Montevideo para, posteriormente, regresar a París, donde escribe y publica *Los Cantos de Maldoror* durante los que serán los últimos años de su vida. Con tan solo veinticuatro años muere, la mañana del 24 de noviembre de 1870 (Steinmetz, 2011: 6-14). Identificando en la obra algunas dinámicas del relato autobiográfico, dice María Victoria Utrera Torremocha (1999: 145):

En general, todos los cantos tienen la finalidad de estructurar la personalidad literaria de Maldoror y acusan en muchas ocasiones un exceso de auto-explicación que los acerca a un tipo de escritura más afín a la autobiografía ficticia, profusa en detalles y acontecimientos, que a la sugerencia lírica o al simbolismo concentrado y conciso del relato poético.

Claro está, la narración podría acercarse a la forma de la autobiografía «ficticia», pero la aparición de algunos nombres —por ejemplo, «Dazet» en la primera versión, aunque luego fuera suprimido— y algunas otras referencias a la vida personal del autor, como, por ejemplo, su ciudad natal —«Buenos Aires, la reina del Sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas argentinas» (Lautréamont, 1988:

122) — nos hacen suponer que, a pesar de la irrealidad de lo que se cuenta, hay un sustrato biográfico que nutre las páginas de la obra. Además, Maldoror encarna las preocupaciones del poeta y, al fin, en él se cumple el destino de la maldición poética: «está maldito y maldice [...] ¡Que se cumpla tu perverso destino!» (Lautréamont, 1988: 199). A fin de cuentas, no dejan de ser ambiguas las reflexiones del narrador cuando escribe

Valiéndome de mi propia lengua para emitir mi pensamiento, advierto que mis labios se mueven y que soy yo mismo el que habla. Y soy yo mismo el que, contando una historia de mi juventud y sintiendo que el remordimiento penetra en mi corazón... soy yo mismo, a menos que me engañe... soy yo mismo el que habla (Lautréamont, 247).

Duda el narrador sobre quién es «yo mismo» y duda, consecuentemente, el lector, que no puede evitar situar al propio autor —Isidore Ducasse— como referente del pronombre autorreferencial.

Lo mismo sucede con el personaje poético de Pizarnik, que, por mucho que intentemos afirmar su carácter puramente literario e independiente, lo cierto es que este nunca deja de ser la sombra de la poeta, el reflejo que el espejo le devuelve cada vez que busca explicarse con las palabras. No es en vano que en uno de sus poemas afirme: «No invento: esto que digo es una imitación de la naturaleza, una naturaleza muerta. Hablo de mí, naturalmente» (Pizarnik, 2016: 343). Prueba de ello es, entre otras cosas, la frecuente autonominación en sus poemas. Sirvan de ejemplo las dos primeras estrofas del poema «La enamorada»:

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

hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió (Pizarnik, 2016: 53).

Al sujeto pizarnikiano le pasa como a Maldoror: descubre que «las felices rosas de la adolescencia no [florecerán]» (Lautréamont, 1988: 145). El personaje alejandrino —eterno adolescente— se transforma en el ser monstruoso protagonista de los últimos textos y abandona la nostalgia de la infancia, que pasa a ser la etapa del «miedo luminoso» (Pizarnik, 2016: 76) y de la entrada definitiva en la muerte, «como Alicia en el país de lo ya visto» (176). Por su parte, Maldoror descubre que ha nacido cruel, que lleva en sí la semilla del mal; por ello, la infancia ya no es el tiempo puro de la inocencia, sino el período en el que se configura el héroe del mal. Entre las múltiples interpretaciones, la

crítica ha visto en «Maldoror» la idea del *mal d'aurora*. A este respecto, añade: si la aurora simboliza «todo principio, despertar o iluminación» y se asimila al simbolismo «de los niños», puesto que ambos son «símbolos del alma en su función naciente» (Cirlot, 1992: 90), entonces Maldoror es el sujeto maldito desde el principio, el sujeto que padece el mal de la infancia. Por todo esto, Lautréamont empieza su relato informando de «que Maldoror fue bueno durante sus primeros años, en los que vivió feliz [...] Advirtió luego que había nacido malo: ¡fatalidad extraordinaria!» (Lautréamont, 1988: 85).

Como sus modelos —*Manfred* de Byron, *Konrad* de Mickiewicz y *Fausto* de Goethe— Maldoror es un héroe negativo y satánico, en lucha contra Dios. Las correspondencias entre Maldoror y los héroes románticos

apuntan a la soledad absoluta y marginación del héroe romántico, separado de la sociedad y atormentado por el pasado y su radical diferencia respecto a los otros. Lautréamont no hace sino acentuar y llevar hasta el límite la singularidad de su personaje y la apología del espíritu del mal, por otro lado, tan de moda en la época en los relatos de vampiros, seres sobrenaturales y de imaginería gótica (Utrera Torremocha, 1999: 146).

Maldoror se arroja a la «carrera del mal» (Lautréamont, 1988: 85): lucha bajo distintas formas contra el Creador y comete actos que revelan su sadismo y perversión, como la escena zoofílica con una hembra de tiburón o la violación de una niña por él mismo y por su perro de presa. En la obra de Pizarnik, la figura de Erzébet Báthory —la condesa sangrienta— recupera los rasgos de un ser sádico que se entrega al mal por puro placer y narcisismo; los actos que comete la condesa son, como los de Maldoror, pérfidos y repugnantes. Asimismo, como Maldoror, que se sabe «ángel, inmóvil en los aires» (Lautréamont, 1988: 154), el personaje de Pizarnik dice ser un «ángel idiota» (Pizarnik, 2016: 75), un «ángel harapiento» (200), un «ángel petrificado» (343) y un «ángel bebedor» (Pizarnik, 2013: 356). En realidad, ambos son ángeles caídos, rebeldes absolutos que siguen la vía del crimen para sobreponerse a la marginación social y la angustia existencial.

Perpetuando las creencias moralistas por las que la virtud se expresa a través de la belleza, Maldoror, cruel y pecador, se caracteriza por su fealdad, extremada hasta el punto de deshumanizar y animalizar al personaje. Así, este tiene «rostro de hiena [...] aunque la hiena sea más hermosa que [él], y más agradable a la vista» (Lautréamont, 1988: 104), o bien, «rostro de sapo» (125); parece durante sus excesos de furor «una bestia de los bosques» (125); está marcado por «las precoces arrugas y la deformidad congénita» (127), y «no sabe llorar» (112) ni reír (219, 262). El autorretrato del canto IV es fundamental para comprender cómo se ve Maldoror ante el espejo y cómo toma

conciencia, en definitiva, de su monstruosidad. Veamos, por lo menos, cómo empieza la descripción:

Estoy sucio. Los piojos me roen. Los lechones, cuando me miran, vomitan. Las costras y las escaras de la lepra han descamado mi piel, cubierta de pus amarillento. No conozco el agua de los ríos ni el rocío de las nubes, en mi nuca, como en un estercolero, crece una enorme seta de umbelíferos pedúnculos. Sentado en un mueble informe, no he movido mis miembros desde hace cuatro siglos... (Lautréamont, 1988: 229).

Los diarios de Pizarnik revelan que su preocupación por la fealdad es constante —«Me siento vieja, fea, enferma» (Pizarnik, 2013: 251), y también, «Una mujer *tiene* que ser hermosa. Y yo soy fea. Esto me duele más de lo que yo creo. Tal vez por eso piense que jamás me amarán» (271)—. No obstante, las distintas formas de su personaje poético que encarnan la monstruosidad se caracterizan o bien por la ausencia de descripción física, o bien por la belleza pálida vampírica y la positivización de la animalidad. Tanto es así que Erzébet Báthory destaca por «su invariable belleza» (Pizarnik, 2015: 293) y, en general, la nueva figura de la reina loca es «una bella perturbada» (263) y una «mujer-loba» que remite a los símbolos ancestrales asociados al lobo de valor, monstruosidad, maldad y destrucción (Cirlot, 1992: 279-280).

Desde su esencia animal, la nueva voz en la prosa de Pizarnik se asemeja más bien a un ladrido o un aullido, un grito que se articula en las «perras palabras» de los últimos textos, donde la poeta «apenas [dice] el espacio donde se escribe el signo del reflejo de un pensar que emana gritos» (Pizarnik, 2015: 70). Y, de nuevo, un paralelismo entre el sujeto pizarnikiano y Lautréamont, que relata en el canto II cómo el primer sonido que Maldoror oyó al nacer fue el de su propia voz emitiendo un grito continuado que se revela, indudablemente, como la anticipación del tono desgarrador de *Los Cantos*.

Otra característica elemental de Maldoror es el desdoblamiento del sujeto. Podríamos explicar el proceso por el que la personalidad de Maldoror se sabe desdoblada del siguiente modo: en primer lugar, hay en el personaje la sensación de una falta, una pulsión de muerte que se manifiesta a través de una sexualidad agresiva y de perversiones sádicas; de ello surge un sentimiento de culpabilidad que se somatiza en la deshumanización, la animalización, un nerviosismo extremo... El responsable de este sentimiento es Dios, autoridad déspota que ha introducido en el sujeto la «conciencia», que no cesa de juzgar al yo; así pues, la conciencia causa una fractura en el yo, puesto que ubica en la propia persona las figuras opuestas del juez y el acusado; del sentimiento de la fragmentación nace la nostalgia de la unidad primigenia, que Maldoror busca en

reinos ajenos al humano, como son el de los animales, los ángeles o las matemáticas; finalmente, Maldoror reconoce que ha vivido toda su vida bajo el peso de una falta —personal, no universal— y con el reconocimiento de la propia crueldad opera en él una suerte de catarsis que lo lleva a experimentar, en las últimas líneas del canto v, una forma de apaciguamiento y serenidad. La fractura se manifiesta bajo la forma de una herida visible: «No tengo que agradecerle al Todopoderoso su notable habilidad; ha enviado el rayo para que cortara, precisamente, mi rostro en dos» (Lautréamont, 1988: 128), y una descubre, al leer *Los Cantos*, que la impresión de la dualidad resulta insoportable para el sujeto:

Oh tú, horrendo espía de mi causalidad, no he merecido este infame suplicio! Si existo, no soy otro. No admito en mí esta equívoca pluralidad. Quiero morar solo en mi íntimo razonamiento. La autonomía... o que me conviertan en hipopótamo. Húndete bajo tierra, oh anónimo estigma, y no vuelvas a comparecer ante mi hosca indignación. Mi subjetividad y el Creador son demasiado para un solo cerebro (Lautréamont, 1988: 263).

Por su parte, el sujeto poético de la obra de Pizarnik arrastra el desdoblamiento durante toda su existencia. Entonces, no es casual que Pizarnik escriba en sus diarios «Soy una enorme herida» (Pizarnik, 2013: 196), ni que algunos de sus poemas contengan versos como «Del otro lado de la noche / la espera su nombre» (Pizarnik, 2016: 64), o bien, «La otra que eres se desea otra» (247), o bien, «Oh cubre con más cantos la fisura» (384). Algunos motivos principales en la obra de la poeta se configuran en torno al miedo a la dualidad —la otra orilla, los espejos, el otro lado de la noche— y la poeta reconoce que escribe para curar la fisura y recuperar la unidad. En este sentido, sus palabras en la entrevista con Martha Isabel Moia son reveladoras:

M. I. M. — Vislumbro que el espejo, la otra orilla, la zona prohibida y su olvido, disponen en tu obra el miedo de *ser dos*, que escapa a los límites del *döppelganger* para incluir a todas las que fuiste.

A. P. — Decís bien, es el miedo a todas las que en mí contienen. Hay un poema de Michaux que dice: *Je suis; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. (...) On n'et pas seul dans sa peu.*

M. I. M. — ¿Se manifiesta en algún momento en especial?

A. P. — Cuando «la hija de mi voz» me traiciona.

M. I. M. — Según un poema tuyo, tu amor más hermoso fue el amor por los espejos. ¿A quién ves en ellos?

A. P. — A la otra que soy. (En verdad, tengo cierto miedo de los espejos.) En algunas ocasiones nos reunimos. Casi siempre sucede cuando escribo. (Pizarnik, 2015: 314).

Indudablemente, Pizarnik aprendió el sentimiento del desdoblamiento de Lautréamont. En «Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*», la poeta se fija sobre todo en el desdoblamiento del personaje del «sudamericano», que pretende ser una especie de

representación literaria por parte de Cortázar del conde Lautréamont³⁰ —«Laurent es él, Lautréamont» (Pizarnik, 2015: 249)—. Así, remarca cómo Cortázar descubre en *Los Cantos* la despersonalización y el temor al doble y dice: «Cortázar transcribe la «terrible acusación» de Lautréamont a la sombra intrusa en su cuarto: *Esos ojos no te pertenecen... ¿de dónde los has sacado?»* (Pizarnik, 2015: 245). El lector de Pizarnik sabrá que la sombra propia está siempre al acecho y persigue al sujeto poético allí donde va.

Por último, el sujeto pizarnikiano recupera dos rasgos también esenciales para Maldoror: la marca de extranjería y la enfermedad. En primer lugar, ambos poetas escriben desde un lugar atravesado por la extranjería: Lautréamont como montevidiano residente en París y Pizarnik como hija de inmigrantes judíos instalados en Argentina³¹. Pizarnik y Lautréamont comparten el sitio en el que se sientan a escribir, los dos son seres de los márgenes, atravesados por «la soledad y el sentimiento del exilio de estas criaturas que exigen de lo imaginario aquello mismo que un poeta del lenguaje, esto es: que sea su verdadera patria» (Pizarnik, 2015: 247).

En segundo lugar, tanto Maldoror como el sujeto pizarnikiano se sienten enfermos. Maldoror se autolesiona —«me abrí las carnes en los lugares donde se unen los labios» (Lautréamont, 1988: 86)—, habla de su «razón enferma» (90) o no consigue dormir en más de treinta años (262). Por lo que respecta a Pizarnik, sobre todo en los primeros trazados del personaje alejandrino sobresalen las tendencias masoquistas, las quejas por el dolor del cuerpo y del alma y la ansiedad por morir. Por lo demás, en los diarios de la autora aparecen más de doscientas referencias a la enfermedad, que no es poco. La evolución del sujeto lírico llevará a la positivización de la locura y al personaje

³⁰ Manuel Serrat recupera la idea de Leyla Perrone-Moisés al decir que «quienes mejor se han acercado a la figura del hombre que adoptó la personalidad del espurio conde de Lautréamont son los creadores que optaron, decididamente, por la sugerencia y, de un modo u otro, la inventaron prescindiendo de inútiles y dispersas investigaciones; como lo hicieron Ramón Gómez de la Serna, Rubén Darío o Julio Cortázar» (Serrat, 1988: 35).

³¹ La marca de extranjería en Pizarnik es un tema recurrente en la producción crítica acerca de su obra: hija de inmigrantes judíos rusos, se sabe que hizo sus estudios primarios en yídish, lengua que hablaba en su hogar, y que arrastraba con ella la muerte de algunos de sus familiares durante el Holocausto. También se destaca su acento peculiar al hablar español y, en general, todo lo que la convertía en una *outsider*: su sexualidad controvertida, su forma de vestir, su enfermedad mental, etc. Por el contrario, en cuanto a Lautréamont, parece que la crítica olvida su condición de extranjero y bilingüe. Leyla Perrone-Moisés dice: «Sería preciso examinar también en qué medida fue Ducasse sudamericano, es decir, en qué medida se vio marcado por la experiencia de las tiranías militares y del imperialismo económico y cultural. Sería preciso reconsiderar las relaciones de Ducasse con su país natal, ya no desde un punto de vista pintoresco o exótico, sino atendiendo a las circunstancias históricas y culturales de Uruguay en aquella época [...] La propia cuestión de la lengua está muy lejos de ser desdeñable: se olvida, al parecer, que Ducasse era bilingüe y que su francés tenía que ser extraño al estar atravesado por otra lengua y, en consecuencia, por otra visión del mundo» (cit. en Serrat, 1988: 48).

a asumir y superar la enfermedad a través del crimen y la destrucción del lenguaje, que llevan, en términos de Bataille, a una suerte de continuidad paliativa. Sin embargo, como sucede con Erzébet Báthory —melancólica por excelencia— el yo es consciente de que la melancolía —esto es, la enfermedad— es para siempre y de que cualquier posible remedio será transitorio.

Esta última característica despierta en la crítica una curiosidad médica sin duda peligrosa, que a veces la lleva a patologizar la obra y buscar en ella las pistas que conduzcan a elaborar un diagnóstico del autor. Es el caso, por ejemplo, de Jean-Pierre Soulier, que diagnosticó a Isidore Ducasse esquizofrenia a partir de la lectura de *Los Cantos* (Serrat, 1988: 65)³². Lo mismo sucede con la obra de Pizarnik, usada múltiples veces por parte de los críticos como cuerpo único y válido para una inspección médica de la persona que, por cierto, ya no existe.

Por añadidura, la patologización de la obra lleva a una suerte de infantilización de esta misma, que cae en el saco de la obras que no pueden ser tomadas *con seriedad*. Es el conocido proceso por el que el poeta pasa a ser «loco o bufón, pacotilla o patrimonio artístico» y, por lo tanto, «inofensivo» (Serrat, 1988: 67). Ya he comentado en el primer capítulo cómo Antonin Artaud —paciente habitual de los manicomios— defiende la legitimidad de la visión de la realidad de los *locos* y arremete contra los intentos autoritarios de control y medicalización: «Así (con un diagnóstico de locura) se amordazó a Baudelaire, a Edgar Poe, a Gérard de Nerval y al impensable conde de Lautréamont. Porque se temió que su poesía saliera de los libros y derrocaria la realidad» (cit. en Serrat, 1988: 68).

Las comparaciones entre la obra de Lautréamont y la de Pizarnik nos llevarían mucho más lejos y piden, en verdad, mucho más tiempo y muchas más páginas; sin embargo, no son el objeto de este estudio. De momento, quedan establecidos *Los Cantos de Maldoror* como referente de la obra de Pizarnik y, Maldoror como modelo para el sujeto grotesco que emerge en los textos en prosa. La «niña monstruo» de *Las aventuras perdidas* —la «niñita lautreamontiana» (Pizarnik, 2015: 262)— crece y deviene la dama sombría, la mujer loba, la condesa con el vestido teñido de rojo. Una mujer, qué duda cabe, hermana de Maldoror. Tanto para él como para el sujeto literario de Pizarnik, la condición dual es necesaria para la vida. Al personaje de Pizarnik le sucede como a Maldoror en el cuento de Cortázar, que sobrevive en la «querella simétrica» que sostiene

³² Jean-Pierre Soulier (1978). *Lautréamont: Génie ou maladie mentale*.

al sujeto con su propia sombra (Pizarnik, 2015: 251). No hay sujeto alejandrino sin la deriva final a la locura y la imposición de la reina loca, y viceversa, y en el sujeto textual conviven ambas personalidades en una lucha de contrarios perpetua que garantiza la existencia. En realidad, la reunión «con el *migo* de *conmigo* [para] ser una sola y misma entidad», es decir, la anulación de los contrarios y el fin de la «dialéctica suplicante» (Pizarnik, 2015: 414), supondría la muerte.

Ambos personajes son, al fin, sujetos románticos marcados por «una sed insaciable de infinito» (Lautréamont, 1988: 94). El ejercicio poético busca saciar la sed y alcanzar la comunión con el absoluto. Es imposible. La búsqueda perpetua y fracasada de la totalidad lleva a los poetas a crear textos ansiosos —«páginas sombrías y llenas de veneno» (Lautréamont, 1988: 83)— donde el verbo es inagotable por cuanto vulnera todos los límites trazados por la referencialidad y la lógica de la comunicación. Así, Pizarnik hace el tránsito del lirismo contenido y paralizado a la prosa desbordante y ávida como último intento para «ver el infinito en un grano de arena» (Pizarnik, 2015: 200, 207, 214). «*Sin embargo* —dice en la entrevista con Martha Isabel Moia— *existe en mí una sospecha de que lo esencial es indecible*» (Pizarnik, 2015: 313).

5. SEGISMUNDA: LA PERTURBADA ENTRE LILAS

5.1. *El tránsito hacia el caos semiótico en Los perturbados entre lilas*

La única pieza teatral escrita por Pizarnik es *Los perturbados entre lilas*, obra que nunca se representó y cuyo texto completo permaneció inédito hasta aparecer en la edición póstuma *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), a cargo de Olga Orozco y Ana Becció. La pieza fue convertida por Pizarnik en un poema en prosa incluido en el poemario *El infierno musical* (1971) bajo el título «Los poseídos entre lilas», donde el tono obscuro y las salidas humorísticas desaparecen para dar paso al canto obsesivo y deprimido del yo fragmentado (Venti, 2003: s.p.).

Los perturbados es una suerte de reescritura de la obra de Beckett *Final de partida*, e incluye asimismo alusiones directas a Molière (176-177), Lautréamont (185) o Mozart (194)³³, así como un discurso visiblemente influenciado por escritores como Sade, Rimbaud, Bataille, Artaud o Sarduy. Dentro de este marco de referencias, teatralidad, absurdidad, crueldad y sexualidad se embrollan en una pieza que practica abiertamente la intertextualidad típica de las poéticas de posvanguardia, donde el «robo» sirve simultáneamente como peaje para legitimar la avalancha obscena del discurso prohibido (Negroni, 2003: 17) y como actitud subversiva de negación de los conceptos canónicos de originalidad y autoría para abrir camino hacia la variación y la reescritura (Negroni, 2003: 79).

La acción de *Los perturbados* transcurre en un espacio onírico e infantil de estética *kitsch*, feísta y pretenciosa que anticipa lo que será «un teatro para locos» (193). Este lugar interior resulta asfixiante y demarca un adentro y un afuera en la línea de la poesía claustrofóbica de Pizarnik, donde el extrañamiento del sujeto pasa por la conciencia de saberse encerrado y marginado. Los personajes son Segismunda, Carol, Macho, Futerina y Lytwin, la muñeca. Entre ellos se establece un juego de espejos en que cada uno representa el doble del otro (Rocco, 2018: 172). Así, Segismunda y Carol forman una pareja y Macho y Futerina, otra. En esta dinámica especular, el yo se encarna en los reflejos del otro; en otras palabras, cada personaje devuelve una imagen particular del yo. Paulina Daza viene a decir lo mismo cuando habla de las «líneas de fuga» a las que recurre el sujeto textual, fragmentado y desarticulado en varios personajes. Cada personaje

³³ Todas las citas de *Los perturbados entre lilas* son extraídas de Alejandra PIZARNIK (2015). *Prosa completa* (edición de Ana Becció). Barcelona: Lumen, 165-194. Por ello, en este capítulo solo se indican las páginas.

corresponde a una línea de fuga en constante movimiento y el juego de máscaras constante manifiesta el entramado de yoes presente en la escritura pizarnikiana (Daza, 2005: 152).

Si bien es cierto que todos los personajes de la pieza participan en el proceso de autoconfiguración de la autora, Segismunda es visiblemente el personaje que encarna la figura de la poeta como creadora —al final de la obra, por ejemplo, Segismunda reflexiona sobre «[su] libro» o «[su] obra teatral» (188)— y, por lo tanto, deviene un *alter ego* de Pizarnik. Igualmente, Segismunda representa la transición del personaje alejandrino a la reina loca y, en este sentido, revela el cambio que se da en el proceso de autorrepresentación pizarnikiano.

Además, ilustra la imposibilidad de desprenderse totalmente de los rasgos alejandrinos que Pizarnik quería abandonar en su última etapa literaria. En verdad, ya hemos visto que con el texto *La condesa sangrienta* Pizarnik había iniciado un tránsito de degradación del personaje alejandrino, convirtiendo a Erzébet Bathory, la condesa sangrienta, en «alter ego de la escritora encerrada en el orden (patriarcal, cultural)»; como dice María Negroni, «a partir de *La condesa sangrienta*, la sombra empieza a cambiar [...] Su invectiva final contra la metáfora, su apuesta exclusiva a lo escandaloso y lo ruin, su ácido que lo corroe todo, se niega a *transformar la miseria en una infelicidad común*» (Negroni, 2003: 31). Segismunda acoge en sí misma el recuerdo doliente del personaje alejandrino y la voluntad destructiva de la condesa sangrienta y es, a este respecto, el personaje que escenifica la compleja lucha con la vida y el lenguaje que acontecía en el interior de Pizarnik.

Así pues, no cabe duda de que Segismunda es *una perturbada entre lilas*. Las lilas son un símbolo temprano en la poesía pizarnikiana y remiten a la tristeza, la fisura, la muerte o la condena³⁴; cuando Pizarnik (2016: 234) escribe «Y los ojos ven un cuadrado negro con un círculo de música lila en su centro», el color lila queda directamente asociado a la melancolía, que es, según Pizarnik, «un problema musical» (2015: 290). Frente a la imagen de las lilas, vinculadas al carácter frágil y pesaroso del personaje alejandrino, el concepto psicoanalítico de la perturbación remite al conflicto psíquico, la

³⁴ La connotación negativa de las lilas persiste en casi toda la obra poética de Pizarnik. Transcribo algunos ejemplos: «Esta lila se deshoja. / Desde sí misma cae / y oculta su antigua sombra. / He de morir de cosas así» (Pizarnik, 2016: 214), «Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones, en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y lilas» (254), «Hay palabras condenadas como lilas en la tormenta» (361); en *Los perturbados*, la misma Futerina afirma «Las lilas tuvieron la culpa; es por ellas que estoy condenada» (174).

locura y la transgresión. Desde su condición de perturbada, Segismunda construye su personalidad hacia el exceso y el quebrantamiento del orden, apuntando hacia la liberación y la revolución. A partir de la doble condición de Segismunda, afectada por la negatividad del clásico personaje alejandrino y la positividad de la autoconfiguración tardía, la crítica puede empezar a comprender el proceso evolutivo de la autorrepresentación que se da en la obra pizarnikiana, que pasa del tono elevado, estilizado y elegíaco de los libros de poemas a la supresión de los contenidos simbólicos, la transgresión exclusiva del lenguaje y el tono siniestro y obscuro de los textos en prosa (Negroni, 2003: 87).

5.2. Advenimiento del carnaval: la reina loca

En la acotación introductoria se presenta a Segismunda sentada en un «*poderoso triciclo*» (166) y con una indumentaria que inscribe al personaje en la tradición literaria del romanticismo inglés, la vanguardia rusa y el simbolismo francés (Lord Byron, George Sand, Keats, Maiakovski y Rimbaud)³⁵. El vestuario dominado por los colores vivos traza una figura carnavalesca y discordante opuesta a los tonos otoñales propios del personaje alejandrino. Del cuello de Segismunda «*pende un falo de oro en miniatura*» y, desde este momento, si bien irónicamente —nótese la ridiculez del objeto dorado y minúsculo— la tradición falocéntrica otorga el poder simbólico al personaje. Con un vestuario que recuerda a grandes escritores del canon, con el silbato faliforme y montada en el triciclo —ligado también a los órganos sexuales masculinos (Izquierdo Reyes, 2015-2016: 31)— Segismunda domina el lenguaje y deviene la creadora de discurso³⁶.

Para entrar en el espacio del dominio de lo simbólico, Segismunda pasa por un proceso de travestismo aparatoso que evoca en parte la teoría de Sandra Gilbert y Susan Gubar sobre la «ansiedad de autoría», por la cual las escritoras del siglo XIX, relegadas al espacio doméstico y sin referentes literarios femeninos, practicaron un travestismo metafórico o la encarnación masculina para lograr la autoridad patriarcal (Gilbert y Gubar, 1998: 80): sin ir más lejos, el caso de George Sand, citado en la primera acotación

³⁵ A este respecto, y con relación al juego de intertextualidad propio de las poéticas de posvanguardia, Paulina Daza explica que Segismunda recoge en sí misma una serie de flujos poéticos provenientes de autores que se mezclan en su vestuario, de voces inocentes de vidas trágicas —Anna Frank— o del recuerdo de un inocente, Segismundo, víctima de las manipulaciones de los otros, que lo llevaron a confundir realidad y ficción (Daza, 2005: 154).

³⁶ Contrariamente a Carol, que solamente está capacitado para repetir como un loro letras tangueras «por no saber o no poder decir las propias penas» (182).

de la obra, es paradigmático. Además, el travestismo grotesco de Segismunda parece hacer burla de las teorías psicoanalíticas que atribuyen peyorativamente la ausencia [de pene] a la mujer. La castración que pesa sobre el sexo femenino se traduce según Freud en la imposibilidad y la prohibición de imaginar, figurar(se), representar(se) o simbolizar (Irigaray, 1978: 91). Para corregir la falta, Pizarnik simplemente coloca en torno al cuello de Segismunda un falo de juguete; así, el personaje se apodera del lenguaje nada más empezar la obra y se constituye como la Autora.

A pesar de esta primera inscripción satírica en el falogocentrismo, Segismunda también afirma su poder desde espacios visiblemente opuestos al orden patriarcal. En primer lugar, Segismunda asume el desorden y la multiplicidad inherentes a la vida y se opone al discurso científico con intervenciones como «¡Iluso! Como un profesor de lógica» (187), o bien, «¡Orden! ¿Qué es esa mentira?» (188). Frente al dominio de la razón, que no sirve, la voz poética pretende restaurar la vía negativa de la locura como modo de expresión.

En segundo lugar, el «don de la mirada» (193) que reclama Segismunda se aproxima al carácter visionario de la poeta que pasa por la «renuncia al uso de los ojos» (167). El privilegio de la mirada científica obsesionada por el hecho objetivo se derrumba en la poética pizarnikiana; ni el sol ni la luz —atributos de la Ilustración— desvelan ninguna verdad, pues el conocimiento se da en la opacidad del «reino de la noche negra» (167). La mirada poética busca descubrir «gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas» (192), algo que si no fuera por la voz de la poeta, «sería una ausencia» (167), algo que no satisface la demanda de presencia de los ojos físicos.

Por último, el silencio, el canto y el grito se imponen sobre el discurso moderado del sistema. Segismunda, como hace tantas veces el yo lírico de los poemas, busca el silencio. Sin embargo, frente a la actitud resignada del personaje alejandrino³⁷, que se abandona pasivamente al silencio y lo asume como refugio, Segismunda exige el silencio como nueva afirmación poética: «Necesito silencio [...] ¡Silencio, se está haciendo el silencio! Si no dejás que el silencio termine su gestación, te mato» (184). La potencia afirmativa del silencio en poesía ocurre en el corto camino que separa el vacío del exceso, del grito; en *La condesa sangrienta*, la propia poeta escribe que «un conocido filósofo

³⁷ La misma Pizarnik asocia a su noción del silencio la noción de Artaud. No obstante, la autora ofrece a Artaud una agencia en su lucha heroica con el silencio, mientras que se representa a sí misma como abyecta y dócil en su actitud de asumir el silencio (Chávez-Silverman 96). Nótese el tono sumiso de los versos «silencio / yo me uno al silencio / yo me he unido al silencio / y me dejo hacer / me dejo beber / me dejo decir» (Pizarnik, 2016: 143).

incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una «sustancia silenciosa» (Pizarnik, 2016: 282). Del mismo modo que en los inicios el canto y la música sirven como elementos compensatorios ante la insuficiencia del lenguaje³⁸ —«Qué bien que está esa frase de Heine: «Donde mueren las palabras... comienza la música»» (Pizarnik, 2013: 99)—, el grito, el llanto, el aullido o la risa son para el sujeto las puertas de salida del orden impuesto. Por ello, Pizarnik descubre en el fracaso del lenguaje simbólico un espacio donde afirmar la poesía. Cuando en *Los perturbados* los personajes callan, el escenario silencioso es perforado «por un gemido largo y luego por un llanto animal» (190).

La carga positiva del nuevo sujeto pizarnikiano bebe en gran medida del pensamiento de Georges Bataille³⁹. Para el filósofo, la poesía es el espacio donde se consigue el retorno de lo continuo en la conciencia discontinua y donde tiene lugar la afirmación total, el gran «sí» nietzscheano frente a todo lo que hay (Mattoni, 2015: 11). Segismunda es en parte la poeta que busca en el sacrificio del lenguaje el advenimiento de esta poesía que es la gran afirmación. Cuando Macho recrea la imagen del banquete medieval, repleto de máscaras y comida y llamando incluso al canibalismo a través de una serie de paralelismos, este anticipa el festín del lenguaje que tiene lugar en los últimos textos de Pizarnik:

Macho: ¡La máscara! ¡Una omelette!

Seg: Maldito seas entre todos los mortales.

Macho: ¡El antifaz! ¡Una milanesa!

Seg: Nada más peligroso que los viejos. Disfrazarse y comer, no piensan más que en eso. (*Pitada. Entra Car.:*) Ayúdame a soportarlo. (*Señala a Macho.*)

Macho: ¡La careta! ¡Niños envueltos!

Seg: Dale niños envueltos y que se calle.

Car: No hay más.

Macho: ¡Quiero niños envueltos y vacío al horno!

Seg: Dale un chupetín. (169)

Mijail Bajtin escribe sobre el banquete medieval: «*Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante*» (Bajtin, 1990: 253); también para Bataille la fiesta es un momento de triunfo vital en el que se experimenta la continuidad

³⁸ En el poema «Cantora nocturna», Pizarnik escribe «La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida [...] su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta» (Pizarnik, 2016: 213).

³⁹ Sabemos gracias a los diarios y la correspondencia que Pizarnik, aparte de conocer a Bataille durante los años en París, leyó su obra en profundidad: «Pero mi lectura de fondo sigue siendo Georges Bataille. Ah, il faut parler de ça... Acaba de salir un texto póstumo de él, sobre el humor y la muerte...» (Pizarnik, 2017: 92).

de lo existente. En ese mismo sentido, no sorprenden las menciones directas e indirectas a la tragedia clásica, según Nietzsche en sus inicios vinculada al carnaval y al exceso de estos momentos festivos de suspensión de toda ley: Segismunda se identifica con Antígona y declara que ha firmado «un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura» (183), Futerina debe su nombre a un trastorno propio de los personajes trágicos femeninos —el «furor uterino»— y, en general, toda la obra está impregnada de *hibris*, el pecado de la desmesura.

El contenido carnavalesco de la pieza se expresa también en el lenguaje neobarroco de influencias sarduyanas⁴⁰ y prepara el crimen, que consistirá en abrir una suerte de fuga lingüística para que tengan lugar el estallido de lo obscuro y el caos semiótico (Negroni, 2003: 72). El atentado a la lengua conduce a la fiesta del abandono de la referencialidad, el dogma y la prudencia; una fiesta que se da «en la cima de la alegría» y donde Pizarnik declara «acerca de una música jamás oída» (Pizarnik, 2016: 269).

Ahora bien, en ningún caso la literatura carnavalesca de *Los perturbados* —y de los textos en prosa— puede ser leída como una simple parodia; es, en verdad, «*seria* y solo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su *otro*» (Kristeva, 2001: 211). La explosión de los fundamentos del lenguaje es un acto homicida que remite al llamado de Bataille y Artaud: escribir una literatura culpable que dé cuenta de la crueldad de la existencia; que, como la peste, ponga de manifiesto la mezquindad humana y obligue a los personajes a la muerte o a la sanación heroica y total (Artaud, 2011: 46).

Segismunda acoge en sí misma la voluntad afirmativa y subversiva y abandona por momentos el tono quejoso propio del personaje alejandrino. De nuevo influenciada por Bataille, Pizarnik elabora una poesía que deriva en un camino de retorno a la animalidad; dice en el poema «Extracción de la piedra de locura»: «Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres» (Pizarnik, 2016: 248). En Segismunda germina la vigorosidad de animales como el hipopótamo (190) o la loba⁴¹, y en esta unión con la

⁴⁰ Algunas de las características de este tipo de lenguaje son: abundancia de figuras retóricas, lenguaje exuberante y repleto de imágenes eróticas, perversas y obscenas, uso de la metaficción, la voz narrativa que se desplaza entre distintas personas gramaticales, ruptura de la linealidad espaciotemporal, falta de coherencia en la estructura argumentativa.

⁴¹ En varios de los poemas, la autorrepresentación pasa por la metamorfosis en una loba: «he sido toda ofrenda / un puro errar / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos» (Pizarnik, 2016: 171); «La yacente anida en mí con su máscara de loba» (223); «La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia: la mujer-loba deposita su vástago en el umbral y huye. Hay una luz tristísima de cirios acechados por un soplo maligno. Lloro la niña loba» (249).

bestialidad el yo lírico saborea el «desencadenamiento posible de los seres» y la «capacidad de ir hasta el fondo de la luz, del estallido, de la pérdida desmesurada» (Bataille, 2015: 62).

Igualmente, la potencia del personaje se expresa en el tono autoritario: Segismunda adopta el rol de la reina —«*se ha puesto una corona de papel plateado*» (182)— y se acerca así a la figura de Erzébet Bathory, que deviene la soberana del reino subterráneo que es la sala de torturas de su castillo medieval. Segismunda es el personaje dominante, la monarca absoluta —Car le dice: «Me arrastré a tus pies. Me mandaste a la mierda» (169)—, y dirige la acción teatral con intervenciones imperativas, punitivas y despiadadas.

Además, como la condesa sangrienta, Segismunda habita una burbuja narcisista donde el desprecio se dirige sobre todo hacia todos aquellos «que no se interesan por mí» (171). Con el reconocimiento narcisista culmina el proceso de autorrepresentación pizarnikiano, que consiste en una dinámica especular infinita donde el yo se regodea y configura, como la reina malvada frente al espejo mágico, ante el reflejo propio que todos los objetos devuelven.

5.3. Antesala del infierno: el personaje alejandrino

Como he señalado anteriormente, Segismunda se caracteriza también por conservar en sí misma los rasgos del personaje alejandrino configurado sobre todo en los poemas tempranos. El personaje de Segismunda es complejo, lleno de contradicciones —por cierto, propias de la obra de Pizarnik, donde la lucha de los contrarios es constante— y da cuenta de las mutaciones en la obra de la poeta argentina y en el proceso literario de autorrepresentación. Como apunta la crítica, el sujeto textual pizarnikiano siempre está vinculado a nociones de poder y falta de poder, autoridad y desautorización (Chávez-Silverman, 2006: 91).

El personaje alejandrino es el ser aferrado a la pulsión de muerte, la «criatura del otoño» que combate con el tono lírico, melancólico y existencial de la poesía las fuerzas dionisíacas que explotan en el lenguaje de la prosa. En efecto, Chávez-Silverman descubre en la poesía la docilidad, la dispersión y la contención que definen un estilo inseguro (Chávez-Silverman, 2006: 100); la voz autorizada —esto es, la de la poesía—

es la voz de la poeta autoconfigurada como un ser frágil, sumiso y angustiado⁴². Realmente, Carol es el personaje de la pieza teatral que reúne los rasgos *negativos* del personaje alejandrino: la castidad, el olvido del cuerpo, la sumisión y la tristeza configuran al personaje que sirve como contrapunto de Segismunda y deviene «el <yo> más convencional de Pizarnik, el débil, temeroso y preocupado de su triste existencia» (Daza, 2005: 157). No obstante, podemos identificar en Segismunda algunos de estos atributos, en parte como si fueran la semilla que hace brotar al fin la potencia destructiva de los textos finales. A continuación, expongo los «emblemas alejandrinos» que perviven en Segismunda.

En primer lugar, destaca la infantilización del personaje en cuestión, que aparece en la primera acotación cuando es presentado cubierto «*con una manta color patito*» (167). La típica perversión de la infancia⁴³ que se da en Pizarnik se revela con la descripción de la manta, donde se representan «*parejas como de juguete practicando el acto genético*». Además, el color patito —que es el color usado para el ajuar infantil antes de conocer el sexo de la criatura y establecer la distinción entre el rosa y el azul— confirma el carácter asexuado del personaje; a Lytwin, la muñeca verde que sirve como doble de Segismunda (194), también le falta el sexo (181), y no solo esto, sino que tampoco tiene sombrero, indispensable para que la muñeca se considere completa, puesto que «una muñeca que se respeta no lleva sombrero antes de estar terminada» (181).

La asexualidad de Segismunda se une a la incompletitud que marca a todos los personajes de la pieza y casi obliga al personaje a plantearse su humanidad cuando afirma en su primera intervención «Es verdad que renuncié a ser una persona» (166). Las marcas de la ausencia no se dan solo en el cuerpo: la falta de compañía acecha a Segismunda, que insiste en su condición de solitaria y extranjera⁴⁴: «yo, tratando de encontrar, sola, a

⁴² Pizarnik escribe en sus diarios: «Lo malo es que escribo poemas. Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa. Un libro como una casa donde entrar a calentarme, o protegerme» (Pizarnik, 2013: 499).

⁴³ En el discurso poético de Pizarnik se instaura la consciencia de la infancia perdida y aparecen «breves y luminosas referencias a ese *illud tempus*» (Piña, 2006: 81) que se contraponen al exilio desalentador que supone la edad adulta. No obstante, todo lo relacionado con la niñez se concibe, como Lytwin, «adorable y siniestro a la vez» (187). Así, la infancia es al mismo tiempo «dulce sustancia» (Pizarnik, 2016: 76) y «un jardín [...] en los suburbios malsanos por los que [la niña que fui] erraba del brazo de las sombras» (Pizarnik, 2016: 414).

⁴⁴ Hay que recordar la marca de extranjería que arrastrará Pizarnik durante toda su vida: hija de judíos inmigrantes, mujer, con una sexualidad fuera de la norma heterosexual, y, en definitiva, una *outsider*, alguien sin un sitio estable en el orden social. No encontramos en su poesía ni una sola alusión al sentimiento de pertenencia a un colectivo (Peri Rossi, 1973: 588) y ella misma reconoce que es «una es extranjera / una es de otra parte» (Pizarnik, 2016: 416).

solas, en soledad» (167), «Mi palabra es oscura porque estoy sola» (178), «Mi único país es mi memoria y no tiene himnos» (168). Por añadidura, Segismunda se identifica con el sentimiento del tedio baudelairiano y, recuperando los célebres versos de Cernuda⁴⁵, se configura como la poeta *cansada*: «¿No estás cansado de este ardiente afán?» (167), pregunta Segismunda a Carol; o se queja «(con mucho cansancio): No me dejan dormir» (173). Además de la fatiga —vital y creativa, se entiende— Segismunda teatraliza el aburrimiento fingiendo su muerte y se aproxima así a la que según Heidegger es la experiencia en vida de la nada, del vacío, de la muerte: «(con los ojos cerrados): Vengan, muchachos, estoy muerta, me aburro» (184).

La voz del sujeto alejandrino recupera en gran medida la carga angustiosa-desesperada-trágica de los autores románticos y simbolistas (Daza, 2005: 153) y por ello se expresa en un tono triste y nostálgico. Fijémonos en intervenciones de Segismunda como «La realidad nos ha olvidado y lo malo es que uno no se muere de eso», o bien, «Sin embargo cumplimos años, perdemos la frescura, las ganas... Perdemos... (170). Esta última reflexión nos remite al epígrafe de la primera obra publicada de Pizarnik, *La tierra más ajena* (1955), donde la poeta recupera los siguientes versos de Rimbaud: ¡Ah! *El infinito egoísmo de la adolescencia, el optimismo estudioso: ¡cuán lleno de flores estaba el mundo ese verano! Los aires y las formas muriendo...* La voluntad en Pizarnik de constituir su figura de autora como la perpetua adolescente es total, como también lo es el miedo que sentía hacia el paso del tiempo y la inevitable llegada de la vejez —descrita por Segismunda como «una herida de espantoso cuchillo» (170)— que la haría perder el cuerpo de adolescente necesario para su «retrato de la artista adolescente» (Pizarnik, 2013: 210):

⁴⁵ El poema al que me refiero es «Estoy cansado», del poemario *Un río, un amor* (1929):

Estar cansado tiene plumas,
tiene plumas graciosas como un loro,
plumas que desde luego nunca vuelan,
mas balbucean igual que loro.

Estoy cansado de las casas,
prontamente en ruinas sin un gesto;
estoy cansado de las cosas,
con un latir de seda vueltas luego de espaldas.

Estoy cansado de estar vivo,
aunque más cansado sería el estar muerto;
estoy cansado del estar cansado
entre plumas ligeras sagazmente,
plumas del loro aquel tan familiar o triste,
el loro aquel del siempre estar cansado (Cernuda, 2018: 72).

Por un instante, en la playa, se me presentó la vieja imagen de la adolescente que quise ser: una muchacha de rostro fino y noble, bella tal vez pero de una manera sobria, que lleva por la playa soleada su cuerpo menudo y armonioso, un poco ambiguo sexualmente [...] sé que necesito de un cuerpo adolescente para que mi mentalidad infantil no sienta la penosa impresión de ser una niña perdida dentro de un cuerpo maduro y ya afligido por el tiempo (Pizarnik, 2013: 484-485).

Son muchos más los tópicos alejandrinos visibles en las intervenciones de Segismunda. En los monólogos de las páginas 180 y 185 se repiten sin cesar algunos términos que la propia poeta reconocería como signos y emblemas de su poética en una entrevista con Martha Isabel Moia⁴⁶. Enumero algunos de ellos: la otra orilla; el refugio («un pequeño lugar solitario, propicio para vivir»); la muerte («el lobo gris», «la matadora que viene de la lejanía», «el perro muerto»); el relato salvífico de la poesía («solo las palabras hubieran podido salvarme»); la oposición entre fuera —la luz— y dentro —la noche— («sería como una errata demasiado notoria que yo y la luz hiciéramos alianza»); «los jardines con sus flores obscenas»; la poesía como la escena del crimen (enumeración en la página 185); las lilas; los espejos; las niñas; los pájaros; la vida como farsa; la sombra, y la máscara. Segismunda —más bien, Pizarnik— se reconoce como «la inspiradora [que] se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma [su] mal» (185). El personaje alejandrino reconoce al fin en la máscara y la poesía antídotos contra el dolor.

Tal vez el mejor ejemplo para contraponer los dos caracteres latentes en Segismunda sea la escena en que —recurriendo a la obra de Molière *Le malade imaginaire*— Segismunda deviene la paciente sumisa e hipocondríaca de Carol, que simula ser el doctor (176-177). El carácter de «dama absorta» y extraviada, afectada por la abulia y la apatía de la melancolía, ya había convertido a Segismunda en un personaje con el «corazón olvidado del ritmo, con los pulmones desgarrados» (167). Ahora, con el juego de «la paciente y el médico», se invierten definitivamente los roles y Segismunda pasa a ser el sujeto enfermo que se somete a la dominación de Carol. La figura del *doctor* permite a Segismunda adoptar un rol básico para el personaje alejandrino, esto es, el de

⁴⁶ Concretamente, Pizarnik afirma: «Creo que en mis poemas hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos. O, más exactamente, los términos que en tu pregunta serían signos y emblemas» (Pizarnik, 2015: 311).

«paciente de psicoanálisis» (Burrola Encinas y Lagarda López, 2016: 159) que se subyuga a la norma a la vez que se sabe fuera de ella⁴⁷.

En relación con la enfermedad, la creación de personajes enfermizos (Segismunda), incompletos (Lytwin) o mutilados (Macho y Futerina) se inscribe en la percepción particular del personaje alejandrino de saberse un cuerpo sufriente. Freud postula en *El yo y el ello* que el yo es ante todo una «esencia-cuerpo» (Freud, 2007: 27) y, posteriormente, Lacan descubre en el cuerpo el espacio donde se manifiesta la pulsión, la necesidad de decir (Lacan, 2005: 222). De ahí la importancia del cuerpo en la poesía de Pizarnik, claramente influenciada por el psicoanálisis, y de ahí que Segismunda, afectada por males tan abstractos como «desprecio a quien no se interesa por mí», «me parece que los colores no tienen halos» o «un sentimiento musical», vea expresada su enfermedad en el cuerpo y, concretamente, en un único órgano: el pulmón.

Por otra parte, la teoría foucaultiana se refiere al cuerpo como mecanismo a través del cual los dispositivos biopolíticos someten al individuo a las políticas de control e instauran el orden; el cuerpo, sede y fundamento del individuo disciplinado, educado para que entre en la norma (Foucault, 2002: 133), es la zona fronteriza a partir de la cual se elabora una clasificación y se establece el rechazo a la alteridad. En Pizarnik, el daño de la opresión ejercida por esos mecanismos se expresa a través del cuerpo enfermo.

Además, con relación al cuerpo afectado, se revelan también en esta escena las tendencias masoquistas propias del personaje alejandrino⁴⁸; frente a la posición dominante de Segismunda durante casi toda la obra, el personaje se muestra de vez en cuando sumiso con frases como: «Doctor, soy su servidora», o bien, «Todos los que me abandonaron llevan el chaleco de fuerza o el sobretodo de madera [...] Cuando se enojaba conmigo se desabrochaba la bragueta, se arrancaba un mechón y me lo tiraba a la cara» (184). Por último, una aclaración: ciertamente, la escena del médico y la paciente es, en

⁴⁷ Más tarde, en el poema «Sala de psicopatología» (1971) se manifiesta la nueva faceta de paciente en Pizarnik, con la cual la poeta se aferra positivamente a su condición de *enferma* para oponerse a los procesos de sanación del sistema médico: «finjo, pues, que logro mejorar, finjo creer a estos muchachos de buena voluntad (¡oh, los buenos sentimientos!) me podrán ayudar, / pero a veces —a menudo— los recontraputeo desde mis sombras interiores que estos mediquillitos jamás sabrán conocer (la profundidad, cuanto más profunda, más indecible) y los puteo porque evoco a mi amado viejo, el Dr. Pichon R., tan hijo de puta como nunca lo será ninguno de los mediquitos (tan buenos, hélas!) de esta sala...» (Pizarnik, 2016: 414-415).

⁴⁸ En *Diarios*, las múltiples alusiones a tendencias masoquistas contribuyen a la confección del mito personal de Pizarnik: «Soy masoquista. Descubrimiento de ello. Ayer, cuando de pronto cayó la imagen: me pegaban con un látigo. Tuve un orgasmo. No comprendo. No comprendo nada si aún soy tan niña, tan inocente. No comprendo» (Pizarnik, 2013: 307), o también: «Hoy desperté viéndome como un cuerpo sin piel, una llagada que anda por el mundo y solicita que le peguen duro y fuerte» (377).

parte, lúdica y recurre con frecuencia a la broma y los juegos verbales, como por ejemplo el juego de Carol con los nombres de las enfermedades («satiriosis, fulgor uterino, hidropesía, priapismo, cabecitas de alfiler, talidomídicos, centauros, talón de Aquiles, Monte de Venus, Chacra de Júpiter, Estancia de Atenea») o el de Segismunda con el nombre del doctor anterior («Dr. Limbo del Hano»), o la simple comicidad recuperada de la comedia de Molière, que parodia la hipocondría de los pacientes y el afán lucrativo de los médicos. No obstante, la comicidad no resta sentido trágico a la escena ni impide que emerja la desolación alejandrina.

Al final, lo que verdaderamente se impone es el silencio. En contra de las consideraciones anteriores sobre la positividad del silencio y el grito, el silencio que se impone no es voluntario, sino más bien el fruto del fracaso fatal del lenguaje. Segismunda insiste en «tratar de hablar» (185) pero la insuficiencia del lenguaje se revela en los puntos suspensivos y las figuras de repetición de sus intervenciones: «Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía...» o «Hablar de amor es casi criminal y no obstante... no obstante... y no obstante...» (180).

Desde los primeros poemas, la voluntad del yo lírico es la de encontrar una vía salvadora, un lenguaje que exprese lo indecible para canalizar la angustia existencial, en definitiva, ir «nada más / que hasta el fondo» (Pizarnik, 2016: 453), como revela el último poema encontrado en el pizarrón de su cuarto de trabajo. A pesar de la voluntad, y de las fuerzas a la vez destructoras y positivas de las últimas prosas, la sed romántica de absoluto no llega a saciarse. Tanto es así que Segismunda no puede evitar confirmar —como Novalis— que «Hemos comido del árbol del Más o Menos. Buscamos lo absoluto y no encontramos sino cosas» (175). La Autora descubre que ya no puede encontrar «un nombre para esto» (186), que por más que hable no puede llegar «al fondo de la cuestión» (193) y que después de la larga búsqueda lo único que queda es «una enorme cantidad de lugar dentro del más grande silencio» (194). Con estas últimas palabras, Segismunda se entrega a la muerte, contrariamente a Carol, que al fin se revela como el personaje que no quiere hablar, sino que quiere vivir.

Finalmente, descubrimos que el fracaso del lenguaje —y por ende del personaje creador— había sido anticipado durante toda la pieza: la *plaza metafísica*, posible metáfora del lenguaje (Daza, 2005: 165), queda en ruinas a la mitad de la obra; igualmente, los deseos autodestructivos de Segismunda no podían pasar desapercibidos: «siento deseos de huir hacia un país más hospitalario y, al mismo tiempo, busco bajo mis ropas un puñal» (170), o bien, «*Car se va. Seg se queda callada como una partida de*

ajedrez. De improviso, se pone frente a un espejo. Se pega un tiro en la sien con una pistola imaginaria, y se hace la muerta» (184). Cuando Segismunda presenta al protagonista de la obra que supuestamente está escribiendo —que es, sin duda, el doble de Segismunda y, por tanto, un nuevo doble de Pizarnik— este queda retratado como «un traidor [...] que simula vigilarse y protegerse a distancia pero en verdad se acecha, se espía, se busca fisuras, se aguarda gestos de fragilidad, a fin de tomar posesión de su terreno baldío y [...] echarse de sí mismo. Eliminarsé, aunque sea arrojándose por el inodoro» (189). Al fin y al cabo, así es Pizarnik cuando moldea en su poesía al personaje alejandrino: una traidora a sí misma, una espía que bebe de sus heridas, que copia sus propios textos⁴⁹ en un intento desesperado de crear contenido literario.

5.4. La gran invitada al baile de máscaras

El análisis del personaje de Segismunda en la única pieza teatral de Pizarnik ha puesto sobre la mesa la cara doble del personaje literario elaborado por la poeta porteña. Por un lado, Segismunda arrastra los célebres atributos alejandrinos de la voz lírica y civilizada de los inicios; por otro lado, en su posición dominante, creativa y festiva, el personaje anticipa la voz autoral de los textos en prosa, donde tiene lugar el «festín del significado» (Negroni, 2003: 12). En esta danza dual entre ambos caracteres se manifiestan las dos facetas del «mal del siglo XVI: la melancolía» (Pizarnik, 2015: 290).

Por una parte, Segismunda sufre el ensimismamiento y la apatía propios de la melancolía. El yo se sabe lejano a los otros y habita un interior impenetrable; por ello, el mundo subjetivo deviene el único mundo conocido por el yo, y todo lo que tenga que ver con la exterioridad produce indiferencia. Cuando Segismunda, por ejemplo, se reconoce como olvidada de la realidad (170) emerge esta faceta abúlica. Por otra parte, el ser melancólico se vincula con una susceptibilidad extrema que lleva a la creatividad y la sublimación. Es este el motivo por el cual Segismunda, a pesar de la melancolía, puede ser también artista, del mismo modo que la condesa sangrienta tiene fuerzas para preparar minuciosamente los crímenes de jóvenes vírgenes. Vemos la potencia creadora en el arrebatamiento de algunas intervenciones de Segismunda: «¡Qué cosa el sexo! Nada sino

⁴⁹ María Negroni explica la intratextualidad en Pizarnik, donde todos los textos se responden entre sí (Negroni, 2003: 53). Habla también de «los sueños de espía» de la poeta, que crea una voz que no es unívoca, marcada por la pluralidad de voces y la presencia indiscutible de tantos textos de tantos otros autores (Negroni, 2003: 79). Lo mismo apunta Sylvia Molloy cuando habla sobre el *ventrilocuismo* de Pizarnik y la dinámica de préstamo que se establece entre sus propios textos y los de otros autores (Molloy, 1999: 134).

psiquis. (*Pedalea.*) Voy a dar la vuelta al mundo. Apartá los obstáculos. (*Car lo hace.*) Esto sí que es vida. Pasearse en triciclo y colocarse en el centro del mundo» (175), o también: «¡Vámonos a las islas Galápagos! ¡Compremos un barco! ¡Las aguas nos llevarán!» (179).

El juego de máscaras representado en la obra de Pizarnik es total. El yo poético lo abarca todo y descubre su reflejo en todas las cosas del mundo. En este sentido, Segismunda concluye: «Soy el silencio, el pensamiento, la lengua y el eco. Soy el mástil, el timón, el timonero, el barco y la roca donde se estrella el barco» (193). Del mismo modo que el lenguaje es a la vez morada y féretro, las distintas figuraciones del yo pizarnikiano actúan a la vez como madre y matadora, amiga y enemiga. Segismunda es la gran invitada al baile de máscaras y se presenta vestida al mismo tiempo de «niña de seda» (Pizarnik, 2016: 114) y «mujer-loba» (Pizarnik, 2016: 249).

Este doble disfraz representa también el limbo donde conviven el lirismo melancólico de la poesía y el lenguaje barroco y transgresor de la prosa; como apunta Negroni, en *Los perturbados entre lilas* los estallidos semióticos todavía son esporádicos y parecen mezclarse con elementos representacionales del lenguaje (Negroni, 2003: 87). La constatación de que existen dos pulsiones contrarias en la obra de Alejandra Pizarnik complejiza el proceso de autorrepresentación, que, lejos de esculpir una figura unívoca e inmutable, da forma a un personaje cuyo interior es el campo donde se libra una batalla permanente entre la pulcritud melancólica de la poesía y el afán desacralizador de la prosa.

6. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

6.1. Otros textos para futuros estudios

Llegamos al fin de este trabajo y, sin embargo, todavía quedan textos por explorar. En los poemarios *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, Pizarnik abre una nueva forma poética a todas luces transgresora: los poemas en prosa. En ellos, no se cumplen las normas de ningún género hegemónico y el espacio textual deviene un espacio de licencia y libertad. Carolina Depetris (2004: 19) apunta que *Extracción de la piedra de locura* da cuenta de un cambio que supone la pérdida de la posibilidad de poetizar: Pizarnik pasa de la confianza total en la praxis poética a la pérdida de esta confianza que precede al silencio rotundo.

Por otra parte, el libro da cuenta de la complejidad del sujeto poético y acoge todas sus múltiples facetas. Así, encontramos a la niña extraviada, la yacente, la niña loba, la pequeña asesina y la pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas junto con las trágicas damas de rojo, la mujer loba y la reina. De hecho, la misma Pizarnik se da cuenta de la metamorfosis que sufre su personaje poético y escribe versos que ilustran la dualidad y el cambio, como por ejemplo: «aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy» (Pizarnik, 2016: 233), o bien, «Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste» (242). En definitiva, en *Extracción de la piedra de locura* se enfrentan las dos voces fundamentales en la obra de Pizarnik: una que habla desde la vida y otra que habla desde la muerte.

En *El infierno musical* emerge la simbolización del banquete en el que se convierte la obra de Pizarnik. La poeta afirma estar probando «su nuevo lenguaje» (Pizarnik, 2016: 288) y haberse enmascarado «para ejecutar una [nueva] melodía» (294). El banquete como un infierno musical ya aparece en la Biblia: «¡Ay de los que se levantan de mañana para seguir la embriaguez; que se están hasta la noche, hasta que el vino los enciende! Y en sus banquetes hay arpas, vihuelas, tamboriles, flautas y vino, y no miran la obra de Jehová, ni consideran la obra de sus manos» (Isaías 5: 12). La explosión del lenguaje se manifiesta en la multitud de instrumentos sonando a la vez y en la creación de un espacio que ha abandonado la quietud y la contención del primer lirismo. En cierto modo, estamos ante el estrépito acelerado y excesivo antes de que la orquesta deje de tocar para siempre. Depetris (2004: 34) explica que «en *El infierno musical* la soledad deja de apuntar un dilema ontológico para señalar un problema lingüístico ligado a la escasez referencial de las palabras»; Pizarnik se queja de esta falta lingüística y escribe

sobre la oscuridad y el hermetismo del lenguaje: «¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad» (Pizarnik, 2016: 271).

Finalmente, tampoco he abordado una de las producciones principales de los textos de sombra: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Este trabajo ha sido más bien una puerta de entrada al fascinante mundo de las prosas de Pizarnik. La palabra que resume bien los distintos textos y temas tratados es «transición»: el paso del lirismo a la prosa, del personaje alejandrino a la reina loca, de la confianza a la destrucción. Pero *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no tiene nada de transición, sino que en él Pizarnik asienta definitivamente las bases del nuevo lenguaje: surrealismo, escatología, obscenidad, sinsentido, comicidad, juegos lingüísticos. El texto desacraliza cualquier vestigio de lirismo y deviene una poesía instantánea en fuga continua. María Negroni (2003: 90) apunta que *La bucanera de Pernambuco...* «constituye el momento de máxima tensión. De hecho, más que los otros dos [que *La condesa sangrienta* y *Los perturbados entre lilas*], se niega rotundamente a ser el símbolo de una redención o resurrección literaria»⁵⁰. La transgresión destructiva que se da en este último texto de las prosas creativas es total y constituye lo que podría ser objeto de estudio para un único trabajo.

6.2. El advenimiento del silencio

La voluntad afirmativa de las prosas es también una voluntad destructiva; el lenguaje se retuerce hasta el punto de desaparecer. En parte, el proyecto de Pizarnik ha fracasado. Como bien explica en sus textos críticos, la autora siente «nostalgia de la unidad y de la abolición del tiempo» (Pizarnik, 2015: 219) y busca, como los malditos, la unión de los contrarios y restituir lo Absoluto por medio de la poesía. En el proceso de la búsqueda sobreviene el problema de la incomunicabilidad y los múltiples intentos de la poeta para superarlo solo llevan a dinamitar la propia herramienta de comunicación, esto es, el lenguaje. Así pues, el recorrido poético de Pizarnik pasa por el descubrimiento de que la comunicación plena es imposible. La pulsión de muerte que mueve su obra deriva en la exploración de nuevos terrenos destructores y en la aceptación del silencio, puesto que,

⁵⁰ Para un análisis más concreto de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, véase el comentario de María Negroni en *El testigo lúcido* (2003), a partir de la página 90 en la edición aquí citada.

como escribe en unos de sus últimos versos, «No / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia» (Pizarnik, 2016: 398-399).

Cuando Julio Premat, en *Héroes sin atributos*, escribe sobre el caso de Lamborghini convierte la cita de Lacan «*les mots manquent à la vérité*» en una cita más pertinente para el poeta argentino: «*les mots manquent à la littérature*» (Premat, 2009: 152). Esta nueva versión de la cita, que viene a decir que las palabras le faltan o le fallan a la literatura, también sirve para Pizarnik, que escribe, igual que Lamborghini, a partir de la conciencia de esta carencia. Y, por otra parte, la poeta también se aproxima a Artaud en el conocimiento de la finitud que supone cualquier palabra: «*Todos los términos que elijo para pensar son para mí TÉRMINOS en el sentido propio de la palabra, verdaderas terminaciones...*» (Artaud en Pizarnik, 2015: 271).

A causa de todo esto, es frecuente leer la obra de Pizarnik como una caída desesperada hacia el fracaso. Creo, no obstante, que es una equivocación usar el término «fracaso» o que, por lo menos, este debería ser resignificado y abandonar su connotación peyorativa, puesto que, en realidad, la obra de Pizarnik no da cuenta de una derrota, sino que manifiesta una intensa actividad poética dirigida por una experimentación extenuante con el lenguaje, que desemboca, al fin, en unas composiciones casi silenciosas y reveladoras de una experiencia radical de la palabra poética. En consecuencia, podemos abordar el silencio desde la positivización y la superioridad que le otorgaban grandes poetas simbolistas y modernistas y, en ese sentido, pensar cómo Pizarnik consigue conectar el «silencio-oro cargado de posibilidades» (Negroni, 2003: 62) a la plenitud del cuerpo, el amor y el goce (Chávez-Silverman, 2006: 91). Bataille también descubre en el terreno del silencio y la muerte el lugar hacia el que tiende el «rebelde soberano» que, pese al exceso de su vitalismo, sabe dónde reside la pureza:

A lo sumo nos estará permitido decir que aparentemente el *rebelde soberano* se sitúa tanto en la línea de los éxtasis de los santos como en la de las licencias de la fiesta [...] Si el resplandor poético está ligado a él, si el discurso prolonga en él sus últimas y precisas claridades, su vida no obstante apunta hacia una ladera opuesta donde pareciera que el silencio y la muerte se han establecido definitivamente. Seguramente, en la plena negación que sucede a la ruina de toda autoridad, ya no tenemos más verdad que el instante (Bataille, 2015: 244).

Además, en su búsqueda poética Pizarnik parece entregarse a los procedimientos místicos. Escribe Depetris (2004: 162) que «Pizarnik ensaya, en los escritos a partir de 1968, las maneras de morir, de desnudarse, de desprenderse de sí en lo Otro como vía de trascendencia, no hacia lo divino [...], sino hacia una instancia unitiva que ponga solución al denso contrapunto de contrarios en que su ontología y su poesía se debaten». De

acuerdo con la noción del silencio místico advenido en el momento del arrobamiento (Santiesteban Oliva, 2013: 63), la poeta acepta el silencio como elemento crucial en la búsqueda de la unión: «silencio / yo me uno al silencio / yo me he unido al silencio / y me dejo hacer / me dejo beber / me dejo decir» (Pizarnik, 2016: 143). La ansiedad del sujeto poético no cesa por culpa de la paradoja que supone aceptar el silencio a través de la palabra:

Recuerdo. Una noche de gritos. Yo subía y no tenía posibilidad de arrepentirme; subía cada vez más alto sin saber si llegaría a un encuentro de fusión o si me quedaría toda la vida con la cabeza clavada en un poste. Era como tragar olas de silencio, mis labios se movían como debajo del agua, me ahogaba, era como si estuviera tragando silencio [...] No sé cómo me abandoné, pero era como un poema genial: no podía no ser escrito (Pizarnik, 2015: 40).

6.3. *Locura y disidencia*

Si solo queda la nada, si la razón ya no ampara al sujeto, si el lenguaje solo puede hablar de sí mismo y no puede referirse a lo esencial, entonces se abre una posibilidad: el crimen, «abrir una suerte de fuga lingüística, dar comienzo a un gesto cínico que haga saltar por los aires la institución (la falacia) de la comunicación» (Negroni, 2003: 72). Para escribir el crimen, Pizarnik se abre a la vía de la locura y, como la típica figura del iniciado que renuncia a todo para adquirir la sabiduría o el conocimiento pleno —piénsese, por ejemplo, en Heinrich von Ofterdingen—, renuncia a sí misma para penetrar nuevos espacios poéticos.

La enajenación de sí permite considerar nuevas opciones de edificación y reparación que parten de la desconfianza y la destrucción de las supuestas bases únicas e inamovibles del sistema. El nuevo personaje poético encarna estas nuevas ambiciones e impone la vía negativa de la locura como medio de conocimiento. Con todo esto no quiero decir que Pizarnik escribiera sus últimas prosas bajo los efectos de la locura. De hecho, la misma poeta escribe: «Oh solo yo sé cuánto me horroriza escribir esto que escribo, pero lo hago para objetivizar» (Pizarnik, 2013: 259) y abre camino hacia la desmitificación de la poeta demente que no controla sus propias producciones artísticas. Roland Barthes (1977: 107) afirma: «un fou qui écrit n'est jamais tout à fait fou ; c'est un truqueur : aucun Éloge de la Folie n'est possible» y, por su parte, Piña (2006: 76) insiste en que

nadie puede crear estando alienado, pues la facultad de simbolización, decisiva para el acto creador, sea cual fuere su manifestación, falla. Quien está en brote psicótico no puede transformar en arte su delirio, sino que simplemente lo vive y lo sufre [...] Porque para

corregir, para trabajar sobre el lenguaje o los colores, es necesaria esa lucidez que la locura nos quita.

Todo esto nos lleva a decir que, a pesar de su apolitismo radical, Pizarnik escribió unos textos y configuró un sujeto poético claramente disidentes. El vínculo entre escritura y autorrepresentación es relevante porque manifiesta hasta qué punto la tarea literaria y el cuerpo se funden. En términos lacanianos, en el cuerpo se manifiesta la pulsión del lenguaje. El sujeto pizarnikiano de la última etapa literaria pone de manifiesto que con su propio cuerpo, hecho de palabras obscenas y enajenadas, puede batallar contra los discursos hegemónicos y constituir un espacio de transgresión donde existir fuera de la norma⁵¹. Así, la nueva formulación del sujeto poético pone sobre la mesa nuevos modelos positivos de feminidad y sexualidad.

Puesto que la literatura es el significante privilegiado de la abyección, no es de extrañar que el personaje de la reina loca pueda ser definido como sujeto abyecto. Lo *abyecto* es el objeto caído, excluido, arrojado, aquello que el cuerpo rechaza porque pone en peligro el mantenimiento de la vida y atrae al yo «allí donde el sentido se desploma» (Kristeva, 1988: 8). La abyección no respeta ningún límite y existe en la noche donde se difuminan los contornos de la cosa significada (Kristeva, 1988: 18). Kristeva analiza

⁵¹ Según Lacan, la entrada del sujeto en el orden simbólico representa la obligación por parte del niño o la niña de reconocer al padre como portador de la ley; es decir, es en el Nombre del Padre que tenemos que reconocer el soporte de la función simbólica que, desde el inicio de los tiempos, identifica su persona con la ley (Marín-Dòmíne, 2004: 80). Si hablamos de un lenguaje falocéntrico es porque el falo es identificado por Lacan como la marca de la diferencia sexual y el órgano investido por el valor cultural. Así, escritoras como Luce Irigaray en *Speculum de l'autre femme* (1974) y Hélène Cixous en *Le Rire de la Méduse* (1975) consideran que todo el lenguaje es el lenguaje del padre y que, en consecuencia, no resulta una herramienta útil para la literatura o la filosofía producida por mujeres. Esta es una de las múltiples respuestas al fracaso del lenguaje que Pizarnik registra con su labor, a saber, la incompatibilidad entre su deseo de expresión poética y el medio del que dispone. En el siguiente fragmento del poema «Sala de psicopatología» se intuye el rechazo a varios pilares del sistema falocéntrico:

Para reunirme con el *migo* de *connigo* y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al *migo* para que así se muera el *con* y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios.

El suicidio determina
un cuchillo sin hoja
al que le falta el mango.

Entonces:

adiós sujeto y objeto,
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,
ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espejo vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro,
fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades de consumo, y lejos de los enmiedantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles,
lejos de las ciudades en las que se compra y se vende (Pizarnik, 2016: 414).

cómo se representa lo abyecto en varios autores de la literatura moderna y explica que en el caso de Artaud lo abyecto es con frecuencia un yo invadido por el cadáver. En cierto modo, la reina loca es también una suerte de cadáver, que es el colmo de la abyección porque representa la muerte infestando la vida (Kristeva, 1988: 10): «solo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban» (Pizarnik, 2016: 249). Lo abyecto no es simplemente la ausencia de pulcritud, sino que es la encarnación de aquello que pone en peligro los fundamentos del sistema y que perturba una identidad. Sin duda, el monstruo que se nutre de las prosas se afirma en una nueva subjetividad que no puede ser identificada con nada que sea *acceptable* y que se regodea en la fiesta delirante del crimen y el horror.

Por añadidura, lectora apasionada de Bataille, Pizarnik parece estar de acuerdo con el filósofo sobre las posibilidades revolucionarias de la literatura. Por supuesto, no en un sentido utilitario y propagandístico, sino en el sentido de que esta puede llevar al lenguaje hasta sus límites, expresar la libertad absoluta y derrumbar los ideales burgueses. La reina loca rechaza, como debe hacer el escritor auténtico según Bataille, cualquier expresión del servilismo (Bataille, 2015: 18) y lleva a cabo el sacrificio que trastorna el orden. El sacrificio se materializa en la expresión del horror, la violencia, la perversidad sexual, el asesinato o el suicidio, en fin, actos todos que la moral convencional escondería. La reina loca es, en términos de Bataille, una «soberana» porque asume la libertad extrema, no teme a lo Otro que es la muerte, abandona el sentido y no es sierva de nada ni de nadie. Ha descubierto por fin que «nada es más necesario y nada es más fuerte en nosotros que la revuelta [y que] ya no podemos amar nada, estimar nada, que tenga la marca de la sumisión» (Bataille, 2015: 22).

6.4. Balance y perspectivas de futuro

Confío en que este estudio haya dado cuenta del proceso evolutivo por el que pasa la obra de Alejandra Pizarnik, que en su búsqueda desesperada de una voz propia termina saltando del lirismo influenciado por el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo a las transgresiones léxicas y argumentales que se dan en los textos de la segunda y última etapa. La misma poeta reconoce que «sin luz ni guía avanzaba por el camino de la metamorfosis» (Pizarnik, 2016: 255) y que ha entregado su yo lírico al cambio y, finalmente, a la muerte. El proceso de metamorfosis lleva a la configuración de un sujeto monstruoso a ojos de la ley porque se trata de una mujer criminal que no asume ninguna responsabilidad *acceptable*. Por ello, las imágenes pizarnikianas poco a poco dan forma a

un sujeto que ya no es ni humano ni animal, la barra simbólica que separa ambos términos se ha quebrado y muestra la imagen del monstruo (Venti, 2008: 79)⁵².

Confío igualmente en que este trabajo haya explicado por qué la autorrepresentación es un factor fundamental en la obra de Pizarnik, cuyo rasgo básico es el rechazo del mundo exterior y la entrada total en las profundidades del mundo interior: «He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos» (Pizarnik, 2016: 227). La locura producto de esta exacerbada atención al yo no es casual: Edgardo Dobry subraya la raíz etimológica que comparten Narciso y narcosis porque «Narciso está narcotizado por su propia belleza, por su reflejo, igual que el poeta moderno está alucinado ante su capacidad de reflejar en el papel su reino interior» (Dobry, 2004: 33). Como César Vallejo en aquellos versos que dicen «Dios mío, estoy llorando *porque vivo*» (Vallejo, 2019: 118), Pizarnik escribe porque vive y en la escritura, vive.

A pesar de la voluntad de esta investigación de dejar claros algunos aspectos identificables por separado en la obra de Pizarnik (los distintos tonos literarios, la dualidad del personaje poético, las etapas en las que se divide la obra), lo cierto es que el estudio independiente de cada tema no sirve para comprender la obra en su totalidad. Esto es así porque otra de las características esenciales de la obra es la lucha incansable de los contrarios: «sostener la tensión, quedar atrapada en la aporía parece ser, entonces, la condición constitutiva de su ser» (Depetris, 2004: 37). En consecuencia, los distintos elementos que van apareciendo en los poemas y las prosas coexisten con los elementos del pasado que se niegan a desaparecer, y entre todos dan lugar a una especie de baile de parejas. La pareja que aguanta hasta el fin en medio del salón es la constituida por el personaje alejandrino y la reina loca, que se mueven en una suerte de tango —algunas veces suave, algunas veces agresivo— que se mantiene hasta que para la música.

Las vías de análisis que abre este trabajo son muchas y variadas. De acuerdo con María Negroni (2003: 112-113), creo que ahora mismo los textos en prosa de Pizarnik son un material muy atractivo para nuevos estudios: puede explicarse detalladamente cómo *Los perturbados entre lilas* es una reescritura de *Fin de partida* de Beckett; hacer una comparación entre el libro sobre Erzébet Báthory de Penrose y el ensayo de Pizarnik, así como una investigación justa para Penrose que la enmarque en el contexto del

⁵² Esta entrada de los *Diarios* puede servir como ejemplo del sentimiento que acompañaba a Pizarnik de ser un «ser monstruoso»: «Cada día tartamudeo más. Pero no sé si es tartamudez. En el fondo, no quiero hablar. Mi sufrimiento en el ómnibus, cuando pido el boleto, mi temor de que mi voz no salga y todos los pasajeros contemplan, tentados de risa y acostumbrados a ese ser monstruoso que se debate y pelea con el lenguaje» (Pizarnik, 2013: 300).

surrealismo parisino de entreguerras y que la sitúe como referente primordial en la obra pizarnikiana; investigar sobre las influencias de la literatura gótica en *La condesa sangrienta*; analizar en detalle *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; ampliar el comentario acerca de las semejanzas entre Maldoror y la reina loca... Además, sería interesante recopilar los textos de la obra de Pizarnik inéditos para ver qué discursos sostienen, qué afirmaciones de la crítica anulan y qué nuevos caminos trazan para los estudios que todavía han de venir.

Ciertamente, podemos decir que esta última sugerencia ya está en proceso: para el 50° aniversario de la muerte de Pizarnik se ha anunciado una biografía con material inédito editada por Cristina Piña y Patricia Venti, titulada *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito* (que se publicará en 2021 en Argentina y en 2022 en España). Por otro lado, Mayda Bustamante publicará con la editorial Huso el libro *Alejandra Pizarnik y sus múltiples voces*, donde aparecen testimonios infrecuentes, como el de su hermana, y aportes críticos que explican cómo ha ido configurándose y cambiando la figura de autora de Pizarnik (Garzón, 2021: s.p.).

En última instancia, recupero la idea introducida en las primeras páginas acerca de los caminos inagotables de la poesía, que animan a la crítica a verter ríos de tinta con la esperanza de aproximarse a un sentido poético que es inalcanzable *per se*. Cuando la crítica se suma al deseo que expresaba Cernuda al hablar sobre *Las quimeras* de Nerval de acabar de una vez con la vulgaridad a lo Menéndez y Pelayo que quiere «entender» la poesía, entonces se da el vacío. Por suerte, se trata de un vacío que, como la noche para el poeta, es el espacio de la posibilidad. Desde este lugar, espero haber hablado limitando mi instinto de comprensión para preservar la mágica penumbra que rodea los textos de Pizarnik y para que estas páginas sean un acompañamiento modesto a la experiencia fascinante que es la lectura de la obra de la poeta.

Refiriéndose a su poesía y al fracaso inevitable del lenguaje, Pizarnik (2016: 251) escribió «Si no vino es porque no vino. Es como hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas. Vida de tu sombra ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara». En mi opinión, también sirve para el ejercicio crítico y académico descubrir que la resignación y el deseo tienen cabida en la simultaneidad.

7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

7.1. Bibliografía primaria

- PIZARNIK, Alejandra (2013). *Diarios* (edición de Ana Becció). Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2015). *Prosa completa* (edición de Ana Becció). Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2016). *Poesía completa (1955-1972)* (edición de Ana Becció). Barcelona: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2017). *Nueva correspondencia (1955-1972)* (edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña). Barcelona: Lumen.

7.2. Bibliografía secundaria

7.2.1. Sobre Alejandra Pizarnik

- AIRA, César (2001). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2012). «Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas». *Letral*, 8: 1-16.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2012). «Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito». *Letral*, 8: 56-70.
- BURROLA ENCINAS, Rosa María y Czarina Lagarda López (2016). «Estrategias de autorrepresentación en *Diarios* de Alejandra Pizarnik». *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 16: 157-173.
- CALAFELL SALA, Núria (2007). «Textualidades femeninas: la (auto)biografía en Victoria Ocampo, Norah Lange y Alejandra Pizarnik». *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2: 88-103.
- CANCELLIERI, Natalia (2011). «Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik». *Tintas*, 1: 211-229.
- CANDIA-CÁCERES, Alexis (2015). «Irradiaciones y difuminaciones de la brutalidad en *La condesa sangrienta y 2666*». *Aisthesis*, 57: 11-29.
- CAPDEVILA, Analía (2018). «La biografía y el «mito personal del escritor»: César Aira y Alejandra Pizarnik». *Orbis Tertius*, 23(27): s.p.
- CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana (2006). «Trac(k)ing gender and sexuality in the writing of Alejandra Pizarnik». *Chasqui*, 35(2): 89-108.
- DAZA, Paulina (2005). «Alejandra Pizarnik: «No puedo hablar con mi voz sino con mis voces». *Los perturbados entre lilas*». *Acta Literaria*, 30: 151-168.

- DEPETRIS, Carolina (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- DOBRY, Edgardo (2004). «La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de «Extracción de la piedra de locura»». *Cuadernos hispanoamericanos*, 644: 33-43.
- ESCOBAR NEGRI, Matilde Belén (2015). «Sobre la enunciación poética y el doble: una aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik». *La palabra*, 26: 129-136.
- GARCÍA ORAMAS, María José (2009). «Transitando por «los caminos del espejo» de Alejandra Pizarnik, hacia la (re)construcción de nuevas subjetividades femeninas». *Clepsydra*, 8: 81-89.
- GARZÓN, Raquel (29 de abril de 2021). «Alejandra Pizarnik, el mito vuelve». *El País*. Recuperado de <<https://elpais.com>>. [Consulta: junio de 2021].
- IZQUIERDO REYES, Javier (2015-2016). «Todos envidian mi triciclo mecanoerótico: una lectura «queer» de *Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik». *Nerter*, 25-26: 28-35.
- KAVČIČ, Nada (2017). «Itinerario poético del cuerpo en vértigo: el personaje de Alejandra Pizarnik y el valor ontologizador de la despersonalización del yo poético». *Verba Hispánica*, 15: 217-230.
- MARTÍN, Sarah (2007). «El abismo del silencio, la pulsión de muerte. Una propuesta de lectura de *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik». *Lectora*, 13: 69-82.
- MOLLOY, Sylvia (1999). «De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik». *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 7(13): 133-140.
- MOLLOY, Sylvia (2014). «Figuración de Alejandra». *Revista Ñ*.
- MOURE, Clelia (2005). «Las huellas del teatro de la crueldad. Antonin Artaud / Alejandra Pizarnik: «hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo»». *Confluencia*, 20(2): 25-34.
- NEGRONI, María (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- NUÑO, Ana (2015). «Prólogo» en Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- PÉREZ ROJAS, Concepción (2003). «A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno». *Cauce*, 26: 391-414.
- PERI ROSSI, Cristina (1973) «Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte». *Cuadernos hispanoamericanos*, 273: 584-588.
- PIÑA, Cristina (2005). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Buenos Aires: Corregidor.
- PIÑA, Cristina (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.

- PRADO, Esteban (2008). «Acerca de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik». *Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid.
- ROCCO, Federica (2018). «Alejandra Pizarnik entre modernidad y post-modernismos». *Centroamericana*, 28(1): 165-181.
- VENTI, Patricia (2003). «Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. En línea. [Consulta: 10/2/2021] <<http://www.ucm.es/info/especulo23/numero/pizarnik.html>>.
- VENTI, Patricia (2007). «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. En línea. [Consulta: 10/2/2021] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>>.
- VENTI, Patricia (2008). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

7.2.2. Bibliografía literaria y crítica en general

- ARTAUD, Antonin (2011). *Le théâtre et son double*. Saint-Amand: Folio.
- BAJTIN, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (traducción de Julio Forcat y César Conroy). Madrid: Alianza Universidad.
- BARTHES, Roland (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil.
- BATAILLE, Georges (2015). *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* (traducción de Silvio Mattoni). Argentina: Adriana Hidalgo.
- CABALLERO, Beatriz (2008). «La centralidad del concepto de delirio en el pensamiento de María Zambrano». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12: 93-110.
- CATELLI, Nora (2007). *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- CERNUDA, Luis (1971). *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral.
- CERNUDA, Luis (2018). *La Realidad y el Deseo*. Madrid: Alianza.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.
- ELÍO MENDIZÁBAL, Carlos (2015). «La penumbra salvadora: María Zambrano y la razón poética». *Daimon*, 66: 85-94.
- FOUCAULT, Michel (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (traducción de Aurelio Garzón del Camino). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- FREUD, Sigmund (2007). «El yo y el ello y otras obras» en *Obras completas*, vol. XIX (1923-1925) (traducción de José L. Etcheverry / ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey). Buenos Aires: Amorrortu.

- GILBERT, Sandra y Susan Gubar (1998). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (traducción de Carmen Martínez Gimeno). Madrid: Cátedra.
- IRIGARAY, Luce (1978). *Speculum. Espéculo de la otra mujer* (traducción de Alonso Baralides Alberdi). Madrid: Saltés.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- KRISTEVA, Julia (2001). *Semiótica I* (traducción de José Martín Arancibia). Madrid: Fundamentos.
- LACAN, Jacques (2005). *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*. París: Seuil.
- LAUTRÉAMONT (1988). *Los Cantos de Maldoror* (traducción de Manuel Serrat). Madrid: Cátedra.
- MARÍN-DÒMINE, Marta (2004). *Traduir el desig: psicoanàlisi i llenguatge*. Barcelona: Eumo.
- MATTALIA, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- MATTONI, Silvio (2015). «Prólogo» en Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961* (traducción de Silvio Mattoni). Argentina: Adriana Hidalgo, 7-13.
- NERVAL, Gerard de (1974). *Las quimeras y otros poemas*, versión de Anne Marie Moncho y José Luis Jover. Madrid: Visor.
- ORDÓÑEZ ROIG, Vicente (2018). «El cuerpo del delirio: Antígona, Zambrano, Femen». *Asparkía*, 33: 169-184.
- PLATH, Sylvia (2016). *Diarios completos* (traducción de Elisenda Julibert). Barcelona: Alba.
- PREMAT, Julio (2006). «El autor: orientación teórica y bibliográfica». *Cahiers de L.I.R.I.CO*, 1: 311-322.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto (1998). «María Zambrano y la crítica al racionalismo» en Carmen Revilla (ed.), *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 159-169.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor (2016). «La suspensión mística». *Hipogrifo*, 4(2): 59-66.
- SERRAT, Manuel (1988). «Introducción» en Lautréamont, *Los Cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra, 7-79.

- STEINMETZ, Jean-Luc (2001). «Préface» en Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*. París: Le Livre de Poche.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VALLEJO, César (2019). *Poesía y narrativa completas* (edición de Antonio Merino). Madrid: Akal.
- WHITMAN, Walt (2006). *Hojas de hierba* (traducción de Francisco Alexander). Madrid: Visor Libros.
- ZAMBRANO, María (1989). *Delirio y destino*. Madrid: Mondadori.
- ZAMBRANO, María (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición de Jorge Luis Arcos. Madrid: Endymión.