

Dimensiones del yo en la poesía y los diarios de Alejandra Pizarnik

Dimensions of the self in the poetry and diaries of Alejandra Pizarnik

 Nieves Battistoni

nievesbattistoni@gmail.com

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET), Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Recepción: 19 Febrero 2023

Aprobación: 30 Junio 2023

Publicación: 01 Noviembre 2023

Cita sugerida: Battistoni, N. (2023). Dimensiones del yo en la poesía y los diarios de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 28(38), e276. <https://doi.org/10.24215/18517811e276>

Resumen: En el presente trabajo me interesa observar cómo ciertos ideogramas que configuran la obra de Alejandra Pizarnik (la viajera, la muerta, la olvidada, la niña, la insomne) y que, vueltos lugares comunes, contribuyeron a mitificar su figura autoral como poeta maldita, asociados a una dimensión espacio-temporal permitirían “mensurar” la forma y el tamaño del yo lírico y diarístico. En efecto, en su poesía y en sus diarios, el yo se autotoma pequeño, miniaturizado y, paradójicamente, resulta magnánimo, acaso porque el espacio exterior —a excepción del bosque y el jardín— es prácticamente nulo: como si algunas de las características que podemos suponer del paisaje (variedad, multiplicidad, extensión) hubieran sido fagocitadas por el yo que se despliega desorbitado y abismal, renuente a admitir un *afuera*. Esta hiper concentración egoica miniaturizada, además de dar a la obra total cierto tono asfixiante, habilita a conjeturar acerca del estricto régimen de pureza de su poesía y de la imposibilidad de escribir una novela, consignada, sin descanso, en sus diarios.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, Autofiguración, Imaginería sentimental, Miniaturización, Imposibilidad de escribir.

Abstract: The present article aims to observe how certain ideograms that appear in Alejandra Pizarnik's works (the travelling woman, the dead woman, the forgotten woman, the little girl, the insomniac woman) and which, having become common places, contributed to mythologizing her authorial figure as a cursed poet, associated with a space-time dimension which would allow "measuring" the shape and size of the lyrical and diaristic self. Indeed, in her poetry and diaries, the first person is self-figured as small, miniaturized and, paradoxically, magnanimous, perhaps because there is almost no exterior space, except for the forest and the garden: as if some of the features that we can presume in the landscape (variety, multiplicity, extension) had been engulfed by the self that unfolds exorbitantly and abysmal, reluctant to admit the existence of an outside. This miniaturized egoic hyper-concentration, in addition to giving the total work a certain suffocating tone, enables us to conjecture about the strict regimen of purity of her poetry and the impossibility of writing a novel, tirelessly consigned in her diaries.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Self-figuration, Sentimental imagery, Miniaturization, Impossibility of writing.

Alejandra Pizarnik: “la silenciosa en el desierto” (1962, p.105), “la enamorada del viento” (p.109), “la hermosa autómatas” (p.119); Alejandra Pizarnik, “la pequeña viajera” (p.136), “la pequeña muerta” (p.124), “la pequeña olvidada” (p.106): quiero decir, los epítetos con los que “Alejandra Pizarnik”, como poeta y sujeto imaginario, construyó su autoimagen, por los cuales es reconocida y, a la vez, encerrada en el lugar común, están condensados mayormente en su libro de poemas consagradorio, *Árbol de Diana* (1962).¹ Dejar de lado, por un momento, a “la viajera”, “la muerta”, “la olvidada” es, después de todo lo escrito sobre Alejandra Pizarnik (en adelante AP), un intento por rehuir a la atracción de la imagería sentimental a partir de la cual cierta crítica leyó su obra para atender, en un sentido particular, y bajo la hipotética premisa de mensurar al yo poético, a un atributo puesto antes: la pequeñez. Porque, en efecto, se trata de un yo que tanto en los poemas como en los diarios se autotitula pequeño, miniaturizado, pero que al mismo tiempo lo ocupa todo (no hay *afuera* de ese yo) y, en ese sentido, se vuelve magnánimo, como si un “yo pequeño-grande” minara el ceñido espacio poético y diarístico.

“Me gustaría vivir siempre, si el mundo se redujera a mi habitación” (2010, p. 237), es el desiderátum de AP registrado en su diario el 27 de julio de 1962 que, por extensión, podría reducirse una vez más a sí misma. Esa parece ser la medida, antropomórfica y egocéntrica, en la que cabe el mundo entero para AP. En los *Diarios*, el espacio exterior, además de figurar en muy pocas entradas, está indefectiblemente ligado a lo cotidiano —lo llama “inercia doméstica” (p. 52), “realidad doméstica” (p. 118)—, y a “lo utilitario” (p. 391), por oposición a lo que define como “instantes privilegiados” (p. 391) y “lo sublime”: “Quisiera pensar en algo sublime —anota en junio de 1955—. En el nacimiento del Hombre, en los sacrificios de Oriente, en el asta de la bandera de Etiopía. Quisiera electrizar mis ojos y sacudirles su inercia doméstica” (p. 24), en cambio sonará el despertador cada día, lo mundano entrecortará el sueño sublime y, de malagana, AP reanudará su comercio con el mundo.

Por otro lado, las valoraciones negativas referidas a la esfera del trabajo (que se corresponden con los principios rectores del “personaje alejandrino” perfilado por César Aira en sus ensayos biográficos sobre Pizarnik, sobre todo, la juventud y la desocupación)² pueden ser leídas como una marca de clase, aunque no tanto social —y, si fuera el caso, deberíamos pensar en la invectiva contra la burguesía y los mandatos paternos que censuran su vocación literaria—³ sino más bien referidas al poeta como perteneciente a una “clase iluminada”, a la poesía como un “estado del espíritu”, de acceso exclusivo para “iniciados”, ajustadas al malditismo romántico y a la figura del genio que AP siguió tan de cerca hasta encarnarla como su mito personal.⁴ Así, el 28 de septiembre de 1954, otra vez la realidad interrumpe el instante privilegiado; suena el timbre, y cuando baja, fastidiada, a atender, ve frente a ella una señora que se ofrece de sirvienta:

(...) La miro: morena, mal vestida, grosera, con una horrible voz agudizada por el hambre (quizás). Le hablo. Para mí su imagen no es más que una experiencia, es un “modelo” de la clase que representa. Nuestra conversación merece de mi parte la consideración de un juego empírico. Y, ¿cómo será para ella? ¡Ah! Es algo muy serio. Acá se debate su trabajar o no; su vivir o no; su subsistir o no... (p.19)

Si bien admite que esa visita fue un golpe brusco para su “angustia trascendental” (p. 20), parece considerarla con la distancia suficiente de quien estuviera leyendo una novela realista, de tal modo que la descripción de la señora cumpliría la misma función que en cualquier novela balzaciana: como dijo, no es más que un tipo, “un modelo” de la clase que representa. Acorde con un pensamiento munido de binarismos, se apurará a oponer la gratuidad del “juego empírico”, de su lado, al “asunto serio” por el que la sirvienta se

juega la vida. Con la misma lógica, se desencadena en los *Diarios* una serie de ecuaciones prístinas (trabajo-frivolidad; fealdad-lástima) que la lleva a considerar, por ejemplo, que no se analizaría con Dorsmusch porque para él atender pacientes es “ganarse la vida” (p. 55) y no soporta oírlo hablar de literatura con un sándwich de salame en la mano (“me estremezco de materialismo”, p. 61); que desprecia a Carlos porque quiere ser escritor por la fama y el dinero (p. 47); que se decepciona de Marguerite Duras porque le habla de sus autos *sports*, de sus amigos, su hijo, su perro (p. 267). Cuando Ramón Merino le ofrece empleo, lo desestima por su “pobre rostro” (p. 47), y al primo de Bioy Casares le tiene lástima por ser tan feo (p. 50). Lo doméstico, lo utilitario y la fealdad parecen formar una tríada “maldita” (esta vez, en el mal sentido) para AP: “Yo amo tanto la belleza que cualquier aproximación a ella, en tanto no sea su consumación perfecta, me enerva” (p. 266). Respecto del espacio urbano concreto, Avenida de Mayo, con sus “seres de agua de pozo y hogar oprimido”, con “manos de sirvienta” (29), y el bar Florida, con su ruido “áspero y terrenal” de escobas (p. 53), y París, con su vieja mendiga que duerme en el suelo abrazando a una muñeca (p. 186), son las pocas referencias externas que conforman el acotado mapa alejandrino registrado en un diario que, aunque se proponga devenir más concreto (“hay que poblarlo de nombres, de paisajes, de existencias”, p.130), se resiste.

De acuerdo con Nora Avaro, el ámbito vivencial en las entradas de los diarios de AP no se diferencia del poético porque “en sus términos, categóricos y monotemáticos, la vida está bajo el exclusivo régimen de la poesía, y no hay afuera de ese vínculo dominante” (2018, p. 129). De hecho, en la poesía de AP el espacio exterior también es casi nulo, sólo se consignan el jardín (“prohibido”, “inaccesible”, “viejo”, “en ruinas”, “petrificado”, “con estatuas rotas”)⁵ y el bosque, figurado como un lugar musical, de canto lejano en cuyo centro oscuro habitan monstruos, y también como el lugar de la errancia en el que se abrazan la muerte y la muchacha, pero estos espacios no son paisajes propiamente sino *locus* poéticos.⁶ Mientras que el jardín aparece como un lugar arcádico —según Delfina Muschietti, AP debe volver sobre sus pasos para viajar hacia la niña: “caminar hacia atrás, como Alicia, volverse diminuta para pasar al jardín que está del otro lado y así reconstruir el cuerpo vivo” (1995, p. 83)—, el bosque, en cambio, se proyecta como un lugar extraño, indomable, lugar de acecho y peligro por su inmensidad desconocida. En este sentido, podría tratarse de un “bosque interior” o de un “estado del alma”, tal como propone Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (2000, p.165). Cuando en 1972 Martha Moia entrevista a Pizarnik y se refiere al bosque y al jardín como “los espacios más gratos de su poesía”, ésta responde que una de las frases que más la obsesionan pertenece a *Alicia en el país de las maravillas*, “Sólo vine a ver el jardín”: “Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo” (2015, p. 311-315). Diez años después, en 1982, la respuesta será poetizada sin variaciones en “Sala de psicopatología”:

(...) 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 espacio
vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión
y del encuentro (Pizarnik, 2016, p. 414)

Así como el espacio fue sometido a un proceso de interiorización (el bosque es el bosque interno, el jardín es un viaje hacia la niña), podemos pensar que también la poesía se ha transformado en un espacio, como si hubiera obrado en AP una suerte de “pasaje” de la poesía concebida como el “instante privilegiado” que debía hacer de la realidad acostumbrada algo sublime, aunque fracasara (“Buscamos siempre el absoluto y no encontramos sino cosas. Novalis”. *Diarios* 19/7/1955 2010, p. 32), al poema que se hace de noche y que también *hace la noche* (“Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche”. “Linterna sorda” *Extracción de...* 2016, p. 215), poema y noche, entonces, como “espacios privilegiados”. El poema se habría transfigurado, así, en espacio, más precisamente, en un lienzo donde probar las técnicas de la pintura y el dibujo.

[al trabajo sobre el poema] lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero una hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como una llamada ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado.) (“Prólogos a la Antología consultada de la joven poesía argentina” 2015, p. 299).

De este modo, el vínculo entre imagen y poema no sólo denota la importancia de la dimensión plástica de la poética de AP (de tradición horaciana: *ut pictura poesis*), sino que además resulta determinante en su “relación material” con las palabras, verdaderas unidades mínimas de su poesía que funcionan como pequeños absolutos: noche, viento, sombra, niña, muerte, silencio, espejos, infancia, lluvia, pájaros, flores, jardín, bosque, es decir, las listas o constelaciones de palabras recursivas, usadas hasta volverse murmullo incesante e indistinto, como si con ellas escribiera un único poema largo (o para seguir con la metáfora plástica: como si se tratara de dibujos de una misma serie), prescinden de cualquier agregado, descripción o especificación, no sólo porque ya vienen prestigiadas por los poetas de la generación del 40 que la antecedieron sino también, y antes, por la tradición europea del romanticismo y el surrealismo. Estos pequeños absolutos *reescritos* actualizan su linaje en el espacio de un pequeño poema-dibujo que pone en movimiento una combinatoria cerrada.

De acuerdo con Mariana Di Ció, AP habría encontrado un modo de superar los límites de la representación lingüística mediante la configuración de una “poética de lo visual” que incorpora discursivamente materiales heterogéneos (soportes e instrumentos de escritura, disposición de las palabras en la página en blanco, gestión de los márgenes, empleo de diferentes recursos tipográficos), múltiples referencias a las artes plásticas en los paratextos (tapas, títulos, epígrafes, dedicatorias) y hace un uso subversivo de la *écfrasis* homérica (p. 221). El manuscrito “Texto a propósito de *Juego de niños* de Pieter Brueghel el Viejo”, transformado luego en “Juego tabú” (2015, p. 65), es para Di Ció ejemplo cabal del uso pizarnikeano de la *écfrasis*. El cambio de título le habría permitido liberar al texto de la subordinación a la imagen para emprender una narración totalmente imaginaria a partir de una “zona de sombras” del cuadro. La observación de Di Ció es más que atinada, sin embargo, éste es el único caso expuesto de un procedimiento que considera “llamativamente abundante” (p. 221). Aunque AP incluso pueda apreciar la descripción (anota sobre *El visionario*, de Julien Green: “la lentitud, la maravillosa lentitud de las descripciones. Se siente un tiempo distinto, un ritmo particular. Green no escribe: dibuja”. *Diarios* 8/11/1958 2010, p.129), podemos constatar que en su poesía y en sus diarios es prácticamente inexistente. Esta falta podría tener correlato con “dos formas de mirar” que describió en sus *Diarios* y que, aunque Di Ció no lo menciona en su artículo, sin dudas se relaciona con esa “zona de sombras” identificada como disparadora de un posible relato imaginario:

Mirar un rostro tal como es. Imposible, si una de mis miradas se ausenta en el mismo instante en que miro con excesiva intensidad. Dicho sea de otro modo: como si mis ojos fuesen enemigos decididos a interferirse: el ojo ausente deforma y transforma lo que va recogiendo el fiel testigo, el ojo presente. El huido no solicita de la realidad más que un punto negro, un punto de partida desde donde proyectarse hacia no sé qué lejanía indecible en donde remendar con lo apenas entrevisto el perpetuo agujero de ausencia. El otro ojo, por lo contrario, mira de una manera abrumadoramente justa. Mas en vano solicita mi asistencia, pues mi favorito sigue siendo el ojo que invita a irse lejos de la mirada, lejos de lo mirado. (24/04/1962 2010, p. 217).

La anotación es de 1962, año de publicación de *Árbol de Diana* que fue acompañado de un Prólogo de Octavio Paz en el que, precisamente, alude al poemario como “un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de la visión” (p. 102). ¿A qué “más allá” se referirá Paz?, ¿acaso al imaginario interior de AP que *Árbol de Diana*, como una micrografía poética, vendría a descubrir? Con un ojo vuelto hacia adentro, con la mirada sesgada, ¿qué tipo de mundo es dable describir?: “[...] Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición”, leemos en el poema “Extracción de la piedra

de locura” (2016, p. 248), y también: “Aun si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que *me* suceden [...]” (“Camino del Espejo” XIII, *Extracción de...*, p. 243. El subrayado es mío).

De modo que mirar con el ojo ausente se alinea a una “poética del confesionalismo” (o viceversa, los términos podrían intercambiarse).⁷ En efecto, no hay *afuera* del yo en la poesía y los *Diarios* de AP, como si el único campo experiencial reconocible fuera el suceder interno: “(...) Nada sino yo, este yo que muere. Estoy cansada de mi yo. Ahora comprendo mi horrible, mi tenebroso amor a mi yo”, anota en su diario en 1958 (2010, p.104). El valor puesto del lado de lo conocido, lo experimentado, lo plausible de identificación, incluso se trasvasa hacia las lecturas predilectas y aborrecidas que consigna puntillosamente: “...si es que leo a Proust, es porque yo elijo a Proust y porque mi estructura se identifica con él y elige su obra y no cualquier otra. Mis angustias no nacen del contacto con las líneas, sino que se limitan a asentir familiarmente y a reconocerlas como *cosas ya experimentadas* (p. 33). La reminiscencia, el tiempo-espacio abierto por la magdalena proustiana y el sujeto que viaja a través hacia un pasado tan familiar como extraño, está enemistado con la notación realista, es decir, con “el decorado natural”, “los ruidos”, “los movimientos de los pájaros” (p. 66), artilugios típicos de comienzos de novelas de varios escritores, incluida su querida Katherine Mansfield. Si estas formas se alejan de “las maravillosas magdalenas de Proust” (p. 66) es porque representan ociosamente “lo nuevo”, lo no experimentado, lo que no ha pasado por la alquimia subjetiva y, por ende, es inauténtico, sentencia el *ars poética* de Pizarnik. “[...] Se que estoy errada, pero prefiero que cada uno escriba sobre su propia luna, sobre su noche. O que se introduzca dentro de la luna (Trackl, Rilke). En suma, que no se describa la realidad visible sin haberla transmutado antes, o sustituido, o hecho caso omiso de ella” (30/04/1958, p. 124).

En 1958 AP se autoexigía, sin lograrlo, devenir más concreta en su diario, “poblarlo de nombres, paisajes y existencias” (p.130); tiempo después, en 1965, a propósito de algunos de sus poemas, anotará: “Leí mi libro. Cada poema ha sido escrito desde una total abolición (o mejor: desaparición) del mundo con sus ríos, con sus calles, con sus gentes. Esto no significa que los poemas sean buenos” (p. 404). Las citas dan cuenta de un criterio estético diferencial según se trate de la escritura poética o la notación diarística cotidiana pero, en cualquier caso, no le basta con “despoblar” para que surja el poema bueno y puro (el poema joya) y tampoco podrá “mundanizar” su diario. Con insistencia obsesiva, además, llevará al extremo el tópico de la imposibilidad de escribir (el favorito de los diarios de escritores): “Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. [...]. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar” (26/06/1962, p. 225). A tal punto no puede salirse de su confinamiento interno que al deseo obsesivo de escribir una novela antepone la condición de que sea autobiográfica. “Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni situaciones en que no intervenga. Tal es mi egoísmo o lo que sea. [...]” (6/1955, p. 26). Sobre todo, la novela realista le resulta imposible escribir porque no está dispuesta a ceder a la creación de atmósfera, a la descripción de acciones cotidianas, a la inclusión del detalle inútil, a las inelegantes transiciones y líneas de continuidad de la prosa:

A medida que leo la novela [*Fiestas* de José Goytisolo] descubro que jamás podré obtener la poesía de la acción, como J. G. Es más: no puedo describir una acción continuada, que se desliza naturalmente. Es que mi fluir interno no transcurre así, mejor dicho, no transcurre en absoluto. La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico o la descripción de mis fantasías [...]. De allí que la idea de hacer una novela al estilo “ortodoxo”, es decir, narrando, significa elegir lo que es más opuesto a mi naturaleza. (30/04/1958, p.123)

Si no puede ser prosaica en la novela, menos podrá serlo en la poesía. Luego de escribir tres poemas, según consigna en su diario el 1 de noviembre de 1957, dice haberlos sometido a una “serie de retoques” consistente en eliminar todos los nexos subordinantes (p. 83). En *El ansia*, Susan Stewart establece un paralelismo entre la literatura y las artes visuales y señala que las oraciones subordinadas contribuyen, precisamente, al avance de la acción y a la creación de perspectiva. Por lo tanto, al eliminarlas de sus poemas, AP elimina, en simultáneo, la perspectiva, es decir, la posibilidad de una distancia, de un trayecto, de un ritmo; queda tan pegada a

sí misma como si se diera un beso en el espejo: “me amo a mí. Amo mi cuerpo y lo besaría todo porque es mío...” (22/08/1955, p. 55). “Ser prosaica” implicaría dar un salto fuera del yo, pero los saltos que da son regresivos, la devuelven a sí misma: “He dado el salto de mí al alba” (*Árbol de Diana*, 2016, p.103). Resulta curioso que para AP, que no puede salirse de su yo pero, a la vez, delimitó su *ars poética* a partir de esa constrictión, referirse a sí misma no sea “inventar” y eso la apesadumbra. La actividad imaginaria, en cambio, se pondría en marcha si lograra hablar de un tercero (sujeto u objeto). “No comprendo cómo, con mi imaginación excesiva, no escribo cuentos. ¿Por qué no me atrevo a inventar? ¿Qué no me deja crear otro mundo que éste? ¿Quién me adhiere y me fija adonde yo no quiero?” (19/01/1961 2010, p.193). Algo similar leemos en “Se prohíbe mirar el césped” (1963). “(...) No invento: esto que digo es una imitación de la naturaleza, una naturaleza muerta. Hablo de mí, naturalmente” (*Poemas no recogidos* 2016, p. 343). AP hace suya una de las premisas de los románticos alemanes, la de proceder como la naturaleza, ser creadora como ella (“¡Crear! Sea donde fuere, basta crear. [...] Miro un arbolillo y le prometo crear, crear y crear. Ser como la naturaleza, creadora como ella” 22/08/1955 2010, pp. 53-54) pero sospecha defraudarla: su jardín es un jardín en ruinas, y ella, “naturaleza muerta”.⁸

Ahora bien, el yo poético y biográfico de AP, obsesionado consigo mismo, que sólo mira con el ojo ausente y ocupa la totalidad del espacio disponible hasta volverse “magnánimo”, paradójicamente, en los poemas y en los *Diarios*, se autofigura “pequeño”, como una miniatura. En junio de 1955, año de publicación de *La tierra más ajena*, y a poco de comenzar su diario, apunta: “me pesa el disfraz de extravagante originalísima, de niñita adorable” (p. 26); el 22 de agosto del mismo año, mientras se debate entre la vida diurna, ascética, y la vida amorosa nocturna, escribe: “amo mis manos infantiles. Amo mi letra tan clara” (p. 56). Dos días después, registra que Arturo Cuadrado, su primer editor, la presenta a unos amigos suyos como “la niña más dotada del mundo” (p. 58). En la mayoría de los poemarios funciona la “imagería miniaturizante” referida por María Negroni en *El testigo lúcido* (2003, p. 24): el yo lírico es en *Árbol de Diana* “la pequeña olvidada” (2016, p.106), “la pequeña muerta” (p.124), “la pequeña viajera” (p.136); es “la pequeña estatua de terror” en *La última inocencia* (p. 60); “la pequeña asesina”, “una minúscula marioneta rosa” y “la pequeña mendiga” en *Extracción de la piedra de locura...* (pp. 249-252); la “pequeña difunta en un jardín en ruinas” en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (p. 254); es la “niña loba” (“Extracción de...” *Extracción de...*, p. 247); la “niña muda” (“Aproximaciones” *Poemas no recogidos* 1956-1960, p. 309); la “niña densa de música ancestral” (“Fragmentos para dominar el silencio” *Extracción de...*, p. 223). Si, como señala Susan Stewart, el cuerpo es nuestro modo de percibir las escalas, y la miniatura, por salirse de las dimensiones del mundo real, por acotarlas, predispone a la imaginación y a la narración (2013, p.107), en tal caso, AP, cuya materia literaria es sí misma autfigurada como una niña (la infancia como miniatura de la adultez; la niña como miniatura del adulto), ¿no debería vencer, *haber vencido*, “el terror de los grandes espacios” (*Diarios* 2010, p. 283) y escrito una novela?

De acuerdo con la hipotética premisa de mensurar al yo poético y diarístico con la que abría este texto, de imaginar plásticamente sus dimensiones, lo que podría estar sucediendo es que “la niña perdida dentro de un cuerpo maduro” (p. 266) es una “miniatura-gigante”, oxímoron imposible de acotarse. Sin espacio no hay trayecto, ni velocidad, ni ritmo. Detenida en su majestuosidad de estatua en ruinas, crecerá hacia profundidades insondables (la miniatura, con su exageración de interioridad, precisa Stewart, presupone un mundo cuya profundidad es siempre inabarcable, p. 76).

Sin embargo, la “miniatura gigante”, adherida a sí misma, petrificada hieráticamente, sin poder jugar las cartas de la invención tal como le gustaría, *tiene movimiento interno* (por eso necesitamos de una micrografía para verlo): “[...] Todo sucede entre la cintura y la garganta —indica— (en lo interior, siempre en lo interior) y yo tiemblo, yo no hablo, yo tiempo, yo espacio [...]” (15/05/1961 2010, p. 205). Inmensa en el centro de su mundo, vibra frenética, está en ebullición, a punto de erupcionar como la cámara magmática de un volcán. Pizarnik canta sus poemas,⁹ “pequeños fuegos”, aunque su garganta esté oprimida (“Aquí vivimos con una mano en la garganta”, *Árbol de Diana* 2016, p. 131).¹⁰ Como sabemos, si algo requiere la fisiología del

canto es la conexión armoniosa del cuerpo, el libre pasaje de aire a través de un conducto respiratorio limpio y relajado, que transporte la dosis justa para poner en funcionamiento el aparato fonador, hacer vibrar las cuerdas vocales, tensionar los músculos articulatorios de la cavidad bucal —el cráter del volcán en llamas— y, así, ejecutar las melodías del lenguaje. Es Arturo Carrera quien se refiere al misterio de la voz de Pizarnik como un biografema sonoro de su obra (no importa si la conocimos o no, leemos sus poemas y sus prosas en compañía de una voz imaginaria): “¿Hay algo más misterioso que la voz? Yo me extraviaba en su voz — cuenta— y ella aprovechaba esa desaparición para robarme la lapicera nueva o mi libretita (1993, p. 69). Por la misma condición de miniatura-gigante, los poemas-canto salen esféricos, detenidos, perfectos como joyas, quizás rotos como música.

Hacia el final de su vida, Pizarnik escribe un obituario poético, un planto enrarecido porque contiene una especie de celebración o felicitación por la muerte (uno de los versos dice: “hiciste bien en morir”) en el que apela a la fuerza creadora de la voz desarticulada propia del dolor, una voz detenida en el umbral humano-animal:

*“Para Janis Joplin”
(fragmento)
a cantar dulce y a morir luego.
no:
a ladrar.*

*así como duerme la gitana de Rousseau.
así cantás, más las lecciones de terror.*

*hay que llorar hasta romperse
para crear o decir una pequeña canción,
gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia
eso hiciste vos, eso yo.
me pregunto si eso no aumentó el error.*

*hiciste bien en morir.
por eso te hablo,
por eso me confío a una niña monstruo
(Textos de sombra, 2016, p. 422. El subrayado es mío).¹¹*

El yo lírico de AP parece sentirse hermando con la desgarradura, la herida vocal de Janis Joplin, otra “niña monstruo”, quizás también atraído por su “bella muerte” a los veintiséis años. Pero lo que llama poderosamente la atención es la coherencia interna del sistema poético de AP, la idea fija: es 1972 y continúa en el bosque, en el jardín; nunca se fue del “lugar de la cita”, del centro del mundo (recordemos que el jardín es figurado como el centro del mundo, el lugar de la cita, y el bosque, como un lugar musical, de canto lejano, en cuyo centro habitan monstruos, motivos que encontramos en este poema. Además, el jardín es esbozado como el lugar de la errancia en el que se abrazan la muerte y la muchacha que acaso podamos suponerle cierto correlato con la muerte de Janis Joplin y la de la propia AP, ya inminente). Lo notable es la aceptación sin fisuras de los límites poéticos que se prescribió desde el inicio, más allá de ciertas zonas de libertad presentes al principio y al final de su obra, es decir, en los extremos de su “vida poética” que, de cualquier modo, se encargó de autocensurar (*La tierra más ajena* no formó parte de ninguna antología en vida, y los *Textos de sombra* permanecieron inéditos hasta su muerte, o bien se publicaron fuera del país).¹²

Podríamos imaginar el estilo de AP, el “estilo herido”, como una melodía rota surgida por no poder adherir el ritmo interior a “lo estético” (2010, p. 199), o por sentirse pobre si se adhiriera al ritmo de “la gente normal” (p. 266). “Vuelve la obsesiva —o siniestra— necesidad de escribir una novela. ¿Y por

qué no la escribo, entonces? Seguramente porque me siento culpable de no estar en el mundo”, anota el sábado 8 de diciembre de 1955 (*Diarios*, 2010, p. 93). El personaje alejandrino, que supo sortear la escritura poética, parece no haber sido suficiente, o adecuado, para escribir la novela realista, ¿cuánto habría que estar en el mundo, en los términos de Pizarnik, *de qué modo*, para escribirla? Y, sin embargo, ¿no pueden sus diarios, esos “cuadernillo de quejas” que acompañaron el ritmo de los días, ser leídos como la ansiada novela autobiográfica?

REFERENCIAS

- Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik (1936- 1972)*. Omega.
- Aira, C. (2012). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo.
- Avaro, N. (2018). Las dos lapiceras. En N. Avaro (Ed.), *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos* (pp. 127- 130). Nube Negra.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Carreras, A. (1993). *Nacen los otros*. Beatriz Viterbo.
- D’angelo, P. (1999). Categorías estéticas. En P. D’angelo (Ed.), *La estética del romanticismo* (pp. 117- 176). Visor.
- Dalmaroni, M. (1996). Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 1(1), 1-17.
- Di Ció, M. (2008). Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik. *Cahiers de LIRICO*, 4, 211-225.
- Garbatzy, I. (2016). La consagración de lo obvio. Entrevista a Fernando Noy. En D. Lucena y G. Laboureau (Comps.), *Modo mata moda: arte, cuerpo y (micro) política en los 80* (pp. 201-211). EDULP.
- Moia, M. (2015). Entrevista a Alejandra Pizarnik. En M. Moia (Ed.), *Prosa completa* (pp. 311- 315). Lumen.
- Muschietti, D. (1995). Poesía y paisaje: exceso e infinito. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538, 81-88.
- Negróni, M. (1994). *La condesa sangrienta: Notas sobre un problema musical*. *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 23(68), 99-110.
- Negróni, M. (2000). Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual. *INTI*, 52/53, 169-178.
- Negróni, M. (2003). *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo.
- Negróni, M. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Caja Negra.
- Pezzoni, E. (2009) Alejandra Pizarnik: la poesía como destino. En E. Pezzoni (Ed.), *El texto y sus voces* (pp. 173- 179). Sudamericana.
- Pizarnik, A. (2010). *Diarios*. (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Pizarnik, A. (2015). *Prosa completa*. (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Pizarnik, A. (2016). *Poesía completa*. (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Schlegel, F. (1995). Diálogo sobre la Poesía (1800). En F. Schlegel (Ed.), *Poesía y filosofía* (pp. 95-149). Alianza Editorial.
- Stewart, S. (2013). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. (Trad. Adriana Astutti). Beatriz Viterbo.

NOTAS

- 1 En sus primeros libros, *La tierra más ajena* (1955) y *La última inocencia* (1956), no hay epítetos —a excepción de “La de los ojos abiertos” (p. 51) y “La enamorada” (p. 53), títulos de dos poemas de *La última inocencia*—. El origen de su construcción de imagen a partir de epítetos podría situarse en *Las aventuras perdidas* (1958) cuando cita como epígrafe unos versos de Georg Trakl (“la ardiente enamorada del viento”). No obstante, el sujeto imaginario “la enamorada del viento” ya se anunciaba en *La última inocencia*: “Se fuga la isla/ Y la muchacha vuelve a escalar el viento” (“Salvación”, p. 49) y también en el poema homónimo: “He de partir/ Pero arremete, ¡viajera!” (p. 61). Un año

antes de la publicación de *Árbol de Diana*, Pizarnik anota en su diario: "(...) soy un ser evanescente: la hija del aire, la enamorada del viento" (2/1/1961, p.188).

Las ediciones utilizadas para este análisis son: *Poesía Completa* a cargo de Ana Becciu. Bs. As.: Lumen Editorial, 2016 y *Diarios*. A cargo de Ana Becciu, Bs. As.: Lumen Editorial, [2003] 2010. Las citas fueron transcritas tal como figuran en las fuentes (las cursivas, si las hubiere, corresponden a Alejandra Pizarnik excepto en los casos indicados).

- 2 El "personaje alejandrino" es caracterizado por César Aira en *Alejandra Pizarnik (1936- 1972)* por la dificultad para vivir, la dependencia económica (la desocupación), los complejos (fealdad, estatura, acné, tartamudez), la soledad, el aislamiento, y su clave de funcionamiento es la juventud. Pero el adjetivo "alejandrino" fue empleado por la propia AP en sus *Diarios*: "(...) me apresuro a garabatear estas notas sin sentido como afirmando alguna continuidad del ser, la existencia de un pensamiento y un lenguaje alejandrinos" (22/2/1961, p. 195) y también: "Y llena estás de penuria. Cuando llueve en la habitación que se pensó segura, cuando el suelo se abre como una tremenda boca... como si lo crearan para ti, tu infierno alejandrino." (29/7/1962, p. 249).
- 3 A propósito de la censura paterna, el 21 de Julio de 1954 anota en su diario: "Conversaciones con mi madre [...]. Acepta el arte y los artistas, pero siempre que se den en otro planeta. Es decir, que no admite la posibilidad de mi realización literaria. ¡No! Son caprichos, vuelcos juveniles que ya pasarán cuando la experiencia nos traiga la expresión serena" (p. 37). Véase también "Poema para el padre" en el que reivindica su vocación literaria (*Poemas no recogidos* 1962-1972, p. 370).
- 4 Aira lee en *Alejandra Pizarnik* la exigencia de pureza de AP como la última encarnación del poeta maldito de la tradición moderna. Miguel Dalmaroni, por su parte, llamó a esta condición "la ideología sacrificial de la escritura". Cfr. "Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik". *Orbis Tertius* Año 1, Vol. 1, 1996, p. 2.
- 5 Las referencias bibliográficas son las siguientes: "petrificado" ("Desmemoria", *Los trabajos y las noches*, p.197), "en ruinas", "viejo", "con estatuas rotas" ("Extracción de..." *Extracción de...*, pp. 247-248; 253), "prohibido" ("El deseo de la palabra", *El infierno musical*, p. 269), "inaccesible" (*Textos de sombra*, p. 431), "del otro lado del río" ("Rescate", *Extracción de...*, p. 229).
- 6 Las alusiones al bosque fueron extraídas de los siguientes poemas: "Los ojos", *Poemas no recogidos*, p. 308, "Contemplación", *Poemas no recogidos*, p. 366, "El ojo de la alegría (un cuadro de Chagall y Schubert)", *Textos de sombra*, p. 423, "Sueño", *La última inocencia*, p. 56, "Los trabajos y las noches" y "Antes", *Los trabajos y las noches* pp.171-177, "Extracción de...", *Extracción de...*, p.247.
- 7 Conviene aclarar que "poética del confesionalismo" no significa que podamos o debamos encontrar pistas autobiográficas en los poemas de AP. Estamos en un todo de acuerdo con Enrique Pezzoni en *El texto y sus voces* cuando refiere que el "tono confesional" de los poemas "está lejos de la turbia complicidad creada por las confesiones" y del ímpetu romántico que hace de la obra una excrecencia de la vida, p. 174.
- 8 Friedrich Schlegel afirma en el *Diálogo sobre la poesía* (1880) que "el mundo de la poesía es tan inmenso e inagotable como el reino de la naturaleza dadora de vida lo es en plantas, animales y formaciones de toda especie, figura y color." (p. 96). En este sentido, comenta Paolo D'angelo a propósito de la crítica romántica al principio de imitación, que la proximidad entre el arte y la naturaleza no está dada porque el primero asuma como modelo a la segunda, sino porque una y otra son universos vivientes y creadores, desmesurados e inagotables en su fuerza productora (p. 121).
- 9 El motivo del canto aparece en numerosos poemarios. Véanse los poemas n°1, 17, 26 y 38 de *Árbol de Diana* respectivamente: "y he cantado la tristeza de lo que nace" (p. 103); "[...] la hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas..." (p. 119); "pulsaremos los espejos/ hasta que nuestros rostros canten como ídolos (p. 128); "Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:/ este canto me desmiente, me amordaza (p. 140). De *Extracción de la piedra de locura*: "Cantora nocturna": "La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad (...). Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella (...)" (p. 213) y "Noche compartida en el recuerdo de una huida": "[...] aún no sé reconocer estos sonidos nuevos que están iniciando un canto de queja diferente del mío que es un canto de quemada, que es un canto de niña perdida en una silenciosa ciudad en ruinas" (p. 257). Sin agotar el catálogo, consignamos por último "Piedra fundamental" de *El infierno musical*: "[...] Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo. / Un canto que atravieso como un túnel" (p. 264).
- 10 El motivo de la garganta oprimida también insiste en los *Diarios* y en los poemas: "Escribo como siempre, por lo de siempre: me estoy ahogando" (25/11/1955, p. 67); "¡Al diablo! Siento un libro dentro de mí. Un libro que me atraganta. Un libro que me obstruye la respiración. Y yo no permito que salga. ¡No! Pero ¿por qué? [...]. Si no fuera por estas líneas, muero asfixiada" (9/8/1955, pp. 51-52). Véanse también los poemas "Sous la nuit" (*Textos de sombra*, p. 420); "En un principio fueron mis muertos" (p. 424) y "Cubres con un canto la hendidura" ("Los pequeños cantos" n°VII *Poemas no recogidos en libros* 1962-1972, p. 385).
- 11 La edición de las *Poesía completa* a cargo de Ana Becciu no está anotada pero podemos conjeturar que escribe este poema en 1971, quizás 1972, por una anécdota relatada por Fernando Noy: "Y cuando yo conocí a Alejandra Pizarnik, yo tenía 19 o 20 y me acuerdo que ella me dijo 'no anda el portero, llamá antes'. Y la llamé y la esperé 15 minutos. [...] Y salió un

muchacho con una cabellera larga y yo pensé ‘qué parecido es a Brian Jones, este pibe’ y era ella, que llevaba un gamulán de París, eran los últimos tiempos. Y entonces en el ascensor yo le pregunté: ‘¿vos conocés a Brian Jones?’ Y ella me dijo: ‘por supuesto, recién escribí un poema a Janis Joplin’. ‘Te confundí con Brian Jones’, le dije. Y ella me dijo: ‘y yo a vos te confundí con una prostituta alemana’. Y así nació nuestra amistad”. “La consagración de lo obvio”. Entrevista a Fernando Noy por Irina Garbatzky.

- 12 Aira reserva como excepción de libertad el primer libro de poemas de Pizarnik, *La tierra más ajena* (1955). El agotamiento poético que se entrevé desde el comienzo contrasta con la libertad inusitada de *La tierra más ajena* (1955), según Aira, anterior a la construcción del “personaje alejandrino” que la obligó a trabajar con un ceñido mundo poético. Y, en efecto, aunque ya estén presentes aquí la noche, la sombra, el viento, la muerte –con sus ataúdes y catacumbas– que a fuerza de repetición se convertirán en emblemas, aunque ya padezca la nostalgia del Todo (“Seguiré”, p. 28), y alguien diga “Yo”, ávida por definirse desde la disolución, la falta, la herida (podrido, agrio, vacío, tajo, cero, trozo de infinito) en “Yo soy” (p. 30), se desprende de los poemas una constelación léxica formada por palabras tales como “alpargata” (p.11), “calorías” (p.12), “uñas comidas” (p.16), “curitas” (p.17), “casha” (p. 20), “dedo gordo” (p. 22), “dientes separados” (p.12), “pelos” (p.12), “bolsillos de la campera” (p. 29) inimaginable –prohibida– en el universo pizarnikeano posterior.

María Negroni, por su parte, encuentra que *La condesa sangrienta* (México, *Diálogos*, 1965; Buenos Aires, Aquarius, 1971), *Los poseídos entre lilas* (1969) y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1971) gestan en la obra total de AP una “zona de sombras” desconocida, ignorada por la crítica (*El testigo lúcido*, p.45). Les atribuyó un valor esclarecedor y los llamó “testigos lúcidos” en el mismo sentido en que Aldo Pellegrini (la imagen le pertenece) llamó a ciertos fragmentos líricos de *Los cantos de Maldoror* (“Melancolía y cadáver textual”, p.172). No serían los poemas, en los que prevalece la sugerencia, la brevedad y la perfección de la forma, los que cumplirían esa función esclarecedora, de acuerdo con Negroni, sino esta tríada sombría, maldita —“muecas desfiguradas de los poemas” (p.172)— en los que se arremete contra la metáfora para apostar, con exclusividad, a lo escandaloso, lo obscuro y lo ruín.