

*Cristina Piña: Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik.
Buenos Aires: Corregidor, 2012 (págs. 65-76)*

TERCERA ENTRADA

LA POESÍA COMO RIESGO Y NECESIDAD

Vivir es una empresa de demolición
F. Scott Fitzgerald

I

Uno de los aspectos que, a lo largo de los años, más me ha llamado la atención cada vez que he hablado sobre la poesía de Alejandra Pizarnik, es la mayoritaria presencia de jóvenes en el auditorio. Y eso al margen del espacio en el que hablara sobre ella: de cafés literarios a universidades, de bibliotecas públicas a instituciones más o menos “cerradas” - en el sentido de tener un público por lo general de adultos-, los jóvenes siempre se las arreglaban, a la hora de hacer el recuento de la audiencia, para ser más que los adultos. También, para quedarse al final y confesar, so pretexto de formular alguna pregunta, su fascinación por la poesía de Pizarnik, el carácter de “escritora totémica” o “de culto” -como se dice ahora- que tenía para ellos.

Y esa confesión reiteraba la que, una década antes, había escuchado de otros jóvenes y la que, casi tres décadas atrás, podría haber hecho yo misma, que “descubrí” a Pizarnik cuando era una adolescente.

Esto, sin duda, es indicio de un fenómeno digno de reflexión, pues, como bien lo sabemos -sea por propia experiencia, sea por los análisis que, por ejemplo, Hans Robert Jauss ha hecho sobre la relación de cada obra literaria con su propio “horizonte de expectativas”¹ o Jan Mukarovsky sobre cómo los diversos grupos de receptores pueden o

¹Hans Robert Gauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978

no construir un objeto estético a partir de un determinado “artefacto”- a las obras artísticas también les pasa el tiempo. Así, algunas que, en el momento de su aparición, nos deslumbraron, a medida que pasa el tiempo van perdiendo su aura de “recién venidas” para envejecer y, finalmente resultarnos, a causa de la naturalización, automatización y repetición de sus aspectos renovadores, directamente envejecidas, cosa de “otra generación”.

Pues bien, a partir de la entusiasta recepción de la obra de Pizarnik por parte de los jóvenes de las décadas del sesenta, setenta, ochenta y noventa creo que queda claro que su obra sigue manteniendo su aura de fascinación entre quienes, sin duda, son el “termómetro” más aguzado del cambio estético y los más implacables jueces del envejecimiento o - seamos más piadosos- la pérdida de vigencia de los productos estéticos en relación con las preocupaciones del momento.

Ante esto, surge una pregunta ineludible: ¿a qué se debe semejante permanencia? ¿Qué determina que la poesía de Alejandra Pizarnik siga erigiéndose en objeto de fascinación sin denunciar, como infaliblemente ocurre cuando el paso del tiempo incide en una obra, el momento estético al que pertenece, mostrando así las “costuras” de su retórica y sus compromisos con una determinada corriente literaria? Más aún, ¿por qué directamente esconde tan bien su retórica? (Porque, al menos para mí, uno de los rasgos de la plena vigencia de un texto es que su retórica, su artificio, no se perciben como tales, sino que es como si desaparecieran al coincidir, vertiginosamente, con la percepción del lector, quien queda capturado, fascinado, por esa peculiar articulación de forma y sentido, en tanto que responden a su concepción inconsciente del arte nuevo. Con otras palabras, Roland Barthes se ha referido a este fenómeno al señalar cómo, pasados los años, lo que él llamaba la “escritura neutra” de *El extranjero* de Camus, revela sus propios artificios retóricos, imperceptibles en el momento de su aparición.)

Una respuesta que me he dado y que responde a esta entrada en sus textos -que por cierto no es la primera, ya que se trata de un tema que hace años me preocupa- es que su poesía transmite una sensación de riesgo y de necesidad extremos. Riesgo, en tanto que, desde sus primeros a sus últimos textos, la tarea poética no se entiende como una mera actividad exterior al sujeto, sino como una praxis que compromete la estructura misma de la subjetividad que se va delineando en su escritura y fundándose en ella. En tal sentido,

para los jóvenes su poesía se presenta como una apuesta sin concesiones, en la que se pone en juego la totalidad de la existencia con una seriedad y una entrega que, sin duda, responde a la apetencia de absolutos que la psicología ha señalado como propia de ese período vital de definición de vocaciones.

Si bien hay múltiples ejemplos de semejante riesgo, creo que en pocos fragmentos poéticos se percibe con tanta claridad como en éste, de “Extracción de la piedra de locura”:

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados le hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua. (54)

Un riesgo, como lo dirá al final de ese mismo poema auténticamente estremecedor, que no sólo implica el enfrentamiento con la muerte señalado en el fragmento que acabo de citar, sino directamente la desestructuración de la subjetividad:

Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees, te desunes, Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. (58)

Es decir que, según sus propias palabras, la práctica de la poesía es en extremo peligrosa, a pesar de lo cual lejos de rehuirla, la proclama una necesidad. ¿Por qué? Porque, como también lo dirá en innumerables partes de su obra, se trata de la única actividad humana capaz de dar razón y sentido a la vida, rigiéndola y configurándola.

Semejante visión de la práctica poética implica concebirla como un destino, una ética y una ontología, lo cual, en otras palabras, entraña proceder a una fusión entre vida y poesía, rompiendo con la distinción entre una esfera propia del arte y otra de la experiencia vital, lo cual le confiere rasgos de heroísmo que también resultan de singular seducción para los jóvenes.

De esto dan cuenta múltiples fragmentos de su obra, sin embargo me parece que donde alcanza su formulación más luminosa es en dos momentos: en una temprana entrada de su diario, del 15 de abril de 1961:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues éste no existe; es literatura. (200)

y en los tantas veces citados versos finales de “El deseo de la palabra”, último poema de su último libro publicado en vida, *El infierno musical*:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (24)

Claro que, cuando los leemos ambos fragmentos con cuidado, advertimos una sutil pero capital diferencia de tono, que nos permite captar la contradicción central que atraviesa su vida-poesía. Porque, mientras en el poema se percibe la exteriorización de un deseo de *éxtasis* hondamente experimentado, cuya realización, si se lograra, implicaría el acceso a una forma absoluta de realización subjetiva -valor comunicado por las palabras cargadas de connotaciones positivas que Pizarnik elige, como “éxtasis”, “rescatando”, “infundiéndole” y la reiteración del verbo “vivir”, así como por el ritmo ascendente del fragmento-, bien otras son las cosas en el caso de la entrada del diario.

En efecto, frente a la acentuación ascendente y de largo aliento del poema, aquí la utilización de frases breves, concluyentes, unida a la reiteración machacona -y ominosa, diría yo- de la palabra “literatura”, así como al estratégico uso de las palabras “perdida”, “fracaso”, “no existe”, le da una coloración profundamente negativa al texto.

Tal contradicción se explica en razón de las dos poéticas que se despliegan en su obra y que entrañan dos visiones del lenguaje poético exactamente opuestas: la que lo ve como instancia absoluta de realización del sujeto y la que lo concibe como destrucción y muerte de quien a él se entrega. Veamos, entonces, su manifestación respectiva. Antes, sin

embargo, y para continuar con la respuesta a la pregunta acerca de la especial seducción que la poesía de Pizarnik ejerce sobre los jóvenes, señalo que semejante articulación de plenitud vital y riesgo mortal sintetiza, con singular agudeza, la visión de la vida como apuesta al todo o nada propia, nuevamente, de la adolescencia.

II

La poesía como instancia absoluta de realización

Ante todo, y a pesar de no me propongo ahondar en el tema, es preciso decir que, por cierto, la visión de la práctica poética como único rescate para el sinsentido de la vida no es una creación original de Pizarnik. Continúa la tradición de un conjunto de poetas franceses, entre los que se destacan Rimbaud y los surrealistas, quienes la conciben como una tarea en la que, por sus características, necesariamente se fusionan vida y poesía. Pero también -en una articulación de líneas poéticas que en su momento no resultaban asimilables y que me atrevería a caracterizar de típicamente argentina por motivos que luego explicaré- recoge la confianza de un Mallarmé en el poder del poeta para trabajar sobre el lenguaje de manera tal que éste capte el Ser de la realidad.

Antes de detenerme brevemente en ambas líneas -que ya he analizado a fondo en otra entrada-, quiero justificar por qué califico de “típicamente argentina” la articulación que Pizarnik hace de la tradición Rimbaud-surrealistas con la de Mallarmé. Si atendemos al irracionalismo radical que subyace a la primera y a la poética altamente intelectual y consciente que orienta el trabajo de Mallarmé sobre el “teclado” del verso y su teoría de la “transposición”, parecería indudablemente contradictorio combinarlas. Y sin embargo Pizarnik lo hace, en un gesto que, personalmente, asimilo al de un Borges, en cuya obra también se mezclan elementos en apariencia inconciliables, confiriéndole su peculiar aspecto cosmopolita. En ambas actitudes estéticas me parece discernir el gesto del artista periférico que, desde su posición de heredero culturalmente marginal de la tradición europea, se maneja frente a dicha herencia con una libertad que es poco probable encontrar en los herederos “centrales” de dicha tradición.

Pasando a las dos líneas a las que se remite Pizarnik, de Rimbaud -cuyos textos pueden verse fervorosamente subrayados en lo que ha quedado de su biblioteca temprana-

tomó la apuesta del propio cuerpo en el afán por lograr el conocimiento de “lo desconocido” que el poeta adolescente plantea en sus célebres *Cartas del vidente*. Porque para los “malditos” -como la crítica ha tendido a calificar a quienes como Rimbaud, Lautréamont y Artaud entre otros, entienden a la práctica poética como una apuesta absoluta en la que vida y poesía se fusionan- la poesía es el camino de acceso a una forma de conocimiento total, tanto de la subjetividad como del mundo, que implica un verdadero programa de vida, una ética -según lo señalé antes- orientada a obtener, como cara y cruz de una misma moneda, la conversión de la vida en poema y la rebelión ante una realidad degradada.

El costo de tal voluntad de convertir la vida en poema es emprender una especie de “ascesis invertida” que pone en juego las experiencias límites del yo -locura, suicidio, muerte- y en la cual el recurso a las drogas, al alcohol, la transgresión de los códigos sexuales, sociales y productivos cumple un papel fundamental. Como dice Rimbaud, sólo así es posible que surja el “otro” que es la verdad del sujeto -según su famosa afirmación “*Yo es Otro*”-, sofocado por las convenciones del mundo social. En tal sentido, la ética de los “malditos” entraña una rebelión radical ante el mundo burgués y su estructura represiva en lo social, lo moral y lo imaginario.

Es decir que, según su apuesta radical, retomada en el siglo XX por el surrealismo -si bien con una connotación trágica mucho menor, excepto en el caso de Antonin Artaud, quien en rigor excede el marco del surrealismo-, sólo es posible escribir poesía poniendo en juego la vida, la cordura y el conjunto de valores y convenciones que rigen la convivencia social.

Por su parte, de Mallarmé Pizarnik va a tomar la confianza en el poder ontologizador del lenguaje poético -por oposición con el de la comunicación cotidiana, que nos aleja del Ser-, atribuyéndole poderes de transmutación casi trascendentales. También, el trabajo obsesivo sobre las palabras para lograr que digan lo que el poeta quiere, trabajo que implica ante todo someterlas a un extremo rigor y vigilancia racionales, cuidando desde sus aspectos musicales hasta sus más sutiles resonancias semánticas, para que su ambigüedad y su poder de sugerencia lleguen al máximo.

Dicho trabajo obsesivo de la palabra, además de ser perceptible para cualquiera que lea sus poemas con atención, ha sido señalado explícitamente por su amiga de toda la vida, Ivonne Bordelois

Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones o asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, crípticos. Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. (Piña, 1991: 119)

De su personal articulación de estas dos poéticas del siglo pasado, surge la concepción de que la poesía es una auténtica patria del hombre y el camino privilegiado de construcción de la propia subjetividad, por lo cual la consagración casi sacerdotal a ella surge como necesidad lógica. Podría citar muchos ejemplos de ello, pero me parece que el siguiente, de su último libro, resulta especialmente revelador:

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en la 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.

“Piedra fundamental” (15)

III

La poesía como muerte y desestructuración del sujeto

Sin embargo, con sólo seguir leyendo el poema que acabo de citar, advertimos que tal aspiración no se cumple:

Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo 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. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (15-16)

Y ello ocurre porque, tanto como una confianza radical en el lenguaje atraviesa toda su obra, según ya lo señalé antes, paralelamente surge en ella -al principio de manera soterrada, luego haciéndose más clara de un libro a otro- la certidumbre contraria de que el lenguaje no sirve para la tarea de ontologización emprendida, pues no da cuenta del sujeto en plenitud, como se ve en el temprano y emblemático poema “Sólo un nombre” de *La última inocencia* que, apelando al nombre propio como manifestación en apariencia plena de la subjetividad, afirma su impotencia para expresarla, pues “debajo” está “yo”, en su verdad que elude la simbolización del lenguaje:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra
(27)

Asimismo, ya en este poema se abre la comprensión, que luego se desarrollará en sus sucesivos libros, de que, a diferencia de lo proclamado por Rimbaud en sus *Cartas del vidente*, la tarea de lanzarse a la búsqueda de ese “otro” que es el yo, lejos de ser una experiencia de exaltación, enfrenta con una división insoportable del sujeto que llega al estallido. A tal desestructuración subjetiva se suma la comprobación de que no sólo la poesía no es la patria buscada sino que, como lo dice en un texto desgarrador de *Textos de Sombra y últimos poemas*, lleva a la muerte:

No sé dónde detenerme y morar: el lenguaje es vacuo y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas. Ellos son todo y yo soy yo. Mundo despoblado, palabras reflejas que sólo solas se dicen. Ellas me están matando Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un

inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería. “Tangible ausencia” (29)

Esta dimensión letal, que en el fragmento anterior simplemente está consignada, aparece poéticamente “explicada” de manera lapidaria en el poema “En esta noche, en este mundo”, publicado menos de un año antes de su muerte. Aquí, en contraposición con la idea de salvación, fundación del sujeto y ontologización postulada en la concepción positiva a la que antes me referí, se concibe al lenguaje -según, por otra parte, lo señalaron pensadores como Lacan- como mero instrumento de falso conocimiento y de repetición, pues sólo es capaz de nombrar la ausencia, por lo cual nos termina separando del mundo y de nosotros mismos, conduciéndonos a la alienación:

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré? (67)

Es decir que, frente al éxtasis afirmativo y de confianza exaltada que entrañaba la poética antes analizada, se delinea otra que, punto por punto, va negándola. Tal contradicción traza los bordes entre los cuales se juega su aventura que, por ello mismo, es radicalmente **trágica**, pues la voz poética que enuncia ambas certidumbres sabe que, si bien ese juego trascendente que se da en la poesía es el único que vale, a raíz de la promesa de salvación que entraña, también intuye que, ontológicamente, algo falla en el lenguaje -o en ella misma como poeta- por el camino de extrema alienación y sufrimiento subjetivo al que conduce.

Dicha intuición de la naturaleza letal del lenguaje -que hemos visto en su forma de certeza en el poema recién transcrito- se va agudizando de un libro al otro, por lo cual sus sucesivos poemarios adquieren un tono cada vez más desolado, que de los poemas sombríos pero encantados de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches* alcanzan un primer momento de indagación extrema y arrebatada en los límites de la subjetividad y el lenguaje en *Extracción de la piedra de locura* -quizás el más importante de sus libros tanto por la inflexión que adquiere su conciencia desgraciada de la práctica poética como por las transformaciones formales que aporta-, donde los momentos de dolorosa revelación de la desestructuración de la persona misma o del carácter letal de la tarea poética, como el siguiente:

Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos --como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.

“El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (60)

se alternan con iluminaciones de conmovedora belleza:

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
y de mi ser confusos y difusos
mi cuerpo vibraba y respiraba
según un canto ahora olvidada
yo no era aún la fugitiva de la música
yo sabía el lugar del tiempo

y el tiempo del lugar
en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido

“Extracción de la piedra de locura” (56)

De esta indagación extrema resulta casi lógico que se llegue a ese libro auténticamente mortal que es *El infierno musical*, cuyo último poema nos enfrenta con la conciencia del despedazamiento del lenguaje y de la imposibilidad de lograr una salida, como se puede ver aquí:

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente.
No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?

“Los poseídos entre lilas” (75-76)

Después de él, Pizarnik no llegará a publicar otro volumen, pero sí a escribir algunos de sus textos y poemas más estremecedores, pues se ha impuesto en ella la certeza, como dice en el poema “En esta noche en este mundo” del “fracaso de todo poema”. Y, para quien, como Alejandra Pizarnik, era su lenguaje, al punto de haber sacrificado a él su vida y su cuerpo, que aquél fracase en su promesa de absoluto y salvación y se revele como lugar letal e instancia incapaz de sustentarla entraña, casi ineludiblemente, la muerte.

Sin embargo, este desfondamiento del propio proyecto poético-vital, que consideré aquí desde la perspectiva de las dos poéticas contradictorias que se pueden rastrear en su obra, sólo se logra captar en su auténtica dimensión cuando se sigue el proceso de construcción/ destrucción formal de su lenguaje poético y su personalísima práctica de la prosa, sin antecedentes al menos en nuestro país. Sólo que esto nos lleva a otra entrada.

Antes de abrirla, sin embargo, quisiera retomar desde otra perspectiva la pregunta a partir de la cual surgió esta indagación en los textos de Pizarnik. Esa apuesta absoluta ¿sólo

tiene validez para los jóvenes y, así, su poesía cambia de sentido y de valor cuando somos adultos? No lo creo, porque al igual que en el caso de Rimbaud -el arquetipo, si los hay, del poeta adolescente- aunque desde la perspectiva de la madurez podamos tomar distancia respecto de semejante impulso de transgresión de los límites lingüísticos, subjetivos, sociales y sexuales, la fundamental transformación de la lengua y el enriquecimiento del imaginario que su poesía significan necesariamente siguen despertando nuestra admiración.