

Cuadernos Hispanoamericanos

LOS COMPLEMENTARIOS/5

— Mayo —

1990 —



Alejandra Pizarnik

Violeta Parra

Escriben

Enrique Molina, Anna Soncini,
Cristina Piña, Juan Malpartida,
Javier Campos y Silvia Lafuente

Cuadernos Hispanoamericanos

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN

Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR

Félix Grande

SUBDIRECTOR

Blas Matamoro

REDACTOR JEFE

Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES

Maximiliano Jurado

Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO

Manuel Ponce

IMPRIME

Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958

ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

Alejandra
Pizarnik

5 La hija del Insomnio
ENRIQUE MOLINA

7 Itinerario de la palabra en el silencio
ANNA SONCINI

17 La palabra obscena
CRISTINA PIÑA

39 Alejandra Pizarnik
JUAN MALPARTIDA

Violeta
Parra

45 Lectura de las *Décimas* de
Violeta Parra
JAVIER CAMPOS

57 Folclore y literatura en las *Décimas*
de Violeta Parra
SILVIA LAFUENTE

**ALEJANDRA
PIZARNIK**

«No tenía salvación: no había aprendido a mentirse, a resignarse, a olvidar.»



Un dibujo de Alejandra Pizarnik

La hija del insomnio

Cuando pienso en Alejandra la veo pasar, solitaria, en una de esas enormes burbujas del Bosco donde yacen parejas desnudas, dentro de un mundo tan tenue que sólo por milagro no estalla a cada segundo. Pero la suya es una burbuja nocturna, irisada como una perla negra. Criatura fascinada y fascinante, víctima y maga, ardía en la hoguera y, al mismo tiempo, con esa maldad de la poesía, prendía fuego al mundo circundante, lo hacía arder con una fosforescencia tierna y sombría, que iluminaba su rostro de niña con una sonrisa fantasma. Niña predestinada a ser vista, con los ojos absortos, en la ventana de un caserón ruinoso, en alguna de esas aldeas de la Alquimia del Verbo, entrevista en el fondo de un lago. Pero aún allí, en la profundidad de los sueños, fue también la extranjera, la extraviada de sí misma. Una desconocida con su mismo rostro avanzaba hacia ella en todo lugar, en todo instante de su existencia terrestre, interrogándola con las preguntas más desgarradoras, planteándole sin cesar sus propios enigmas, el misterio de todo amor y de toda ausencia. Porque Alejandra permaneció siempre en el linde perdido de otra ribera, cuyo eco no dejó nunca de resonar en las zonas de sombra de su ser con la nostalgia de «los verdes paraísos de los amores infantiles».

Pocos seres he conocido tan plenos de fatalidad poética. Extrañamente, todos sus elementos, sus pájaros, sus nubes, su país de huérfana que oculta un secreto desmesurado, su memoria y su pasión se ordenan en dos coordenadas esenciales: el deslumbramiento de la infancia, cuyos poderes sobrevivían en ella, y un permanente sentimiento de muerte, como otro deslumbramiento terrible que la precipitaba al asombro y al terror. Dueño de desposeído por la caída, cautiva de un reino perdido, sólo podría ver las cosas a la luz de esa exigencia inflexible y sin consuelo. No tenía salvación: no había aprendido a mentirse, a resignarse, a olvidar.

Pero la fascinación de la infancia perdida se convierte en ella, por una oscura mutación que cambia los signos, en la fascinación de la muerte, igualmente deslumbradora una y otra, igualmente plenas de vértigo. Toda su poesía gira en torno a estos dos polos magnéticos, dos sollicitaciones extremas que se funden en su voz y le dan, desde sus primeros libros hasta sus últimos textos, un acento inconfundible, una emoción esencial y de una calidad extrañamente perturbadora. En uno de los planos más remotos de su conciencia, una imagen materna, blanca y luminosa, la acoge y la protege, le revela las cosas y los sueños en una unidad total. En el extremo opuesto, una mujer pálida y nocturna, la acoge

también con la misma solicitud maternal, con una tenebrosa belleza. Hacia una y otra la hija del insomnio corre con los brazos tendidos.

Ahora que tantas parejas enamoradas escuchan su palabra, ¿qué puede darles ella? No la esperanza ni la calma, sino una exaltación, una apuesta perdida. Un paraíso infantil doblado por el paraíso de la muerte, la aventura del amor y su imposible realidad.

La letra de Alejandra era pequeña, como un camino de hormigas o un minúsculo collar de granos de arena. Pero ese hilo, con toda su levedad, no se borraré nunca, es uno de los hilos luminosos para entrar y salir del laberinto.

Enrique Molina



Itinerario de la palabra en el silencio

Para una poesía que se constituye como continua reflexión sobre el acto poético mismo, no hay paradoja más sorprendente, pero al mismo tiempo más falsa, que la de tener como tema principal y como objetivo final el silencio. Aparentemente, en efecto, puede parecer que entre silencio y palabra se establezca una relación de recíproca exclusión. En realidad, no sólo estos dos conceptos no se anulan recíprocamente, sino que más bien entre ellos se da una especie de compenetración, lo cual hace que un término presuponga, contenga y evoque al otro. Inclusive nos parece que cuanto más la palabra se proponga pasar las fronteras de lo conocido y lo obvio, aspirando a la máxima transparencia, más dará vida —y voz— al silencio, fundiéndose con él.

La tendencia a dar voz al silencio, a enunciar su existencia por medio de palabras, representa la aspiración fundamental de la poesía de Alejandra Pizarnik: «decir el silencio» es un oxímoron especialmente revelador del carácter temerario y arduo de esta escritura, que tiende, desde el comienzo, hacia lo inaccesible y lo supremo. Imagen central de este universo artístico, el silencio se presenta, en efecto, íntimamente ligado a la aventura poética y al desarrollo mismo de la escritura, que avanza gradualmente hacia una hierática afonía. Esta última aparece como una condición al mismo tiempo temida y deseada, que asimismo se transforma, progresiva e irreversiblemente, como veremos, en una obligada rendición al enmudecimiento.

A lo largo de su trayectoria, el silencio asume un doble aspecto: si por un lado implica carencia, vacío, olvido, oscuridad y mutismo, por otro connota también paz, transparencia y contemplación, y alude de alguna manera a un mundo mítico, anterior al lenguaje y, más allá de éste, taciturno y arcano.

En toda la obra de Alejandra Pizarnik se presentan dos formas de silencio. La primera —temible y peligrosa para la palabra poética, aún en antítesis con ella— corresponde a la incapacidad de enunciación. Equivale a rendirse frente a la tensión imposible que gobierna su poesía, la cual, en efecto, no se dirige tanto hacia lo que es conocido y verosímil, sino, más osadamente, hacia lo ignoto, lo indecible y hasta lo improbable¹. La otra —atracción y fuerza de la palabra poética— simboliza un mundo auténtico, intacto y per-

¹ El lenguaje poético debe su propio sentido a «lo que no existe» y es signo de esto mismo: «ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe» (véase el fragmento n.º. 6 en *Arbol de Diana*, Sur, Buenos Aires, 1962, p. 16).

dido, y confina con la poesía misma, además de ser el componente necesario de la resonancia propia del lenguaje lírico. Nos queremos referir, en este último caso, a un significado ulterior no explicitado por las palabras, a una especie de poético «no dicho», que debe entenderse no tanto como reticencia o imprecisión, sino como cuota de silencio introducida en el interior de la palabra misma.

Esta última surge del silencio, como si fuera un don enviado por éste, y se manifiesta como un acontecimiento fugaz que interrumpe el *continuum* representado por el mismo silencio. El discurso poético, por lo tanto, no es una corriente continua sino que, al contrario, está caracterizado por la intermitencia y la suspensión. Se constituye, en efecto, de mensajes que nacen en momentos excepcionales y efímeros. La voz lírica adquiere sacralidad y énfasis justamente por la inminencia y la espera que a ella se une: el poeta espera que surja del silencio y se transforme en palabra hecha cuerpo en la página, resonante de silencio.

Será la tormentosa y confiada búsqueda de la palabra más pura y cristalina, que verifica la existencia del silencio e idealmente lo promete, la que guiará constantemente a la poeta argentina, en la tentativa de articular el conflicto más ardiente en el que se debate, es decir, el conflicto entre enunciación y enmudecimiento, entre luz y oscuridad. Es exactamente aquí donde reside, en nuestro concepto, el núcleo central de la poética de Alejandra Pizarnik: perseguir el mito de la palabra para desembocar más allá de su propio límite y así tener acceso al silencio. Esto significa que, para alcanzar la paz y la armonía (las cuales no son sino la música del origen que se vuelve a presentar como una especie de promesa final), es necesario recorrer, hasta el final, el camino arduo e inarmónico del discurso poético.

El ejercicio creativo se configura entonces como una sufrida preparación espiritual, como una ascensión mística necesaria para el logro de un premio proyectado lo más posible que se pueda hacia lo absoluto. En otras palabras, debe ser «poseído» el propio lenguaje poético, dominando, como hemos dicho, la decibilidad de todo lo que se presenta como misterioso, silencioso e incluso inefable, para alcanzar el fin último. La poeta exige de su escritura que supere una prueba sumamente difícil: la decibilidad debe extenderse, también y sobre todo, a lo que no es decible o no ha sido dicho todavía, o sea que debe pasar sus propios límites y adentrarse en un territorio que, por definición, no le pertenece.

La lengua, única riqueza salvada del drama de las pérdidas y del exilio², es el instrumento del que es preciso servirse para poder acceder al silencio. Si por una parte, en efecto, la poesía se manifiesta como profanación de este último, en el sentido de que lo contraviene y lo supera, por otra representa el ineluctable destino al que hay que confiarse para conocer el silencio mismo y para volver a apoderarse de él.

Aquí se sitúa la peculiaridad conferida al acto de nombrar, el cual busca reparar la falta de algo esencial³: en el discurso poético todo lo que es ausente o perdido se vuelve palabra y, teniendo acceso a la página, adquiere realidad y manifiesta su presencia. Lo que está más lejos del existir, de alguna manera está.

A la poesía se otorga, por lo tanto, una tarea que la trasciende y que la acerca a una verdadera experiencia mística. El discurso poético se propone una meta cuyo objeto es inasible: su verdad se vuelve presente en su fragilidad en cada poema, sin mostrarse en

² Nos referimos al sentido de extrañamiento y de orfandad connatural a la condición humana, una conciencia de la existencia a la cual se refiere la escritora: «Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra» (cfr. Martha Moia, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik», entrevista contenida en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1975, p. 248).

³ Recordamos, a propósito, lo que Alejandra afirma en la entrevista concedida a Martha Moia: «Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta (...) Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura» (ibidem, p. 247).

su integridad y sin agotar la fuerza, diríamos inaugural, que contiene. Por ello, el logro total de esa meta aparece postergado de una composición a otra, hasta el infinito, donde el desplazamiento no significa un avance, sino una regresión o, mejor aún, un abismarse.

Ya hemos recordado la centralidad y la relevancia que Alejandra Pizarnik confiere a este movimiento que se realiza *hacia atrás* y *hacia abajo*, y que ella considera indispensable para alcanzar la esencia de las cosas, de sí misma y de su propia voz. Se trata, más precisamente, de abandonarse a un hundimiento completamente interior y salvador, que en el léxico pizarnikiano corresponde al término «caída»⁴, el cual está relacionado con otro vocablo bastante recurrente, «galería»⁵. La caída, o el hundimiento, se configura por ello como un viaje cognoscitivo en la oscuridad, necesario a la palabra para el logro de su propia esencia.

Es una verdadera subida mística, para cuya preparación se vuelve necesario un acto de incesante negación. Para que el silencio hable, es necesario que todo lo demás calle, desaparezca, o por lo menos, se esconda. Con esto queremos decir que toda la poesía de Alejandra Pizarnik se funda en una especie de obstinada desmentida de lo que, por así decirlo, existe y se manifiesta como una presencia, a fin de que se afirme en ella exactamente lo contrario, lo que falta y está ausente. Llevado este concepto a sus últimas consecuencias, se dirá que resulta posible percibir la voz ausente por antonomasia —el sonido primordial del silencio— sólo proyectándose en lo absoluto, abstrayéndose de la lengua «común», superando los confines de la decibilidad. Volverá a oírse, entonces, la voz del silencio, que habla de lo inefable.

Este recorrido que es una suerte de camino de perfección, de itinerario de la mente hacia lo absoluto poético, se demuestra exigente, riguroso, no susceptible de adaptarse al placer de su propia iniciativa poética, del arbitrio o del capricho de la inspiración. Entre todas las ocultaciones necesarias, se considera también la que se refiere al yo poético:

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir⁶

La acción que el yo lírico cumple es la de unirse al silencio, estableciendo una relación de simbiosis que esconde y vuelve pasivo al sujeto. En este poema nos parece que surge implícitamente una oferta de sí mismo tan plena, por parte del propio yo, que se vuelve autoanulación, renuncia total de sí. En los tres versos finales, anafóricos, paralelísticos, iterativos y homosintácticos, el yo poético se ofrece a la desaparición, al despojamiento y al enmudecimiento, a fin de que el silencio, en lugar suyo, adquiera un cuerpo, se configure y tome la palabra. Este procedimiento recuerda de cerca la experiencia mística del abandono de sí y del despojamiento interior, que representan la condición indispensable para alcanzar el éxtasis y lo divino⁷.

«Dejarse decir por el silencio» implica, sin duda, que el discurso y el recorrido de la poesía corresponden a los del silencio, pero sugiere también que en ellos se oculta constantemente el poeta. Esto significa, en consecuencia, no sólo que este último es el escriba

⁴ Cfr., por ejemplo, el fragmento n.º 35, en *Árbol de Diana*, cit., p. 45; «*Vértigos o contemplación de algo que termina*», en *Extracción de la piedra de locura, Sudamericana, Buenos Aires, 1968*, p. 12; «*Del otro lado*» y «*L'obscurité des eaux*», en *El infierno musical, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1971*, p. 37 y 47.

⁵ Cfr. el fragmento n.º 8 en *Árbol de Diana*, cit., p. 18 y «*La palabra del deseo*», en *El infierno musical*, cit., *Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1971*, pp. 37 y 47.

⁶ *La composición, sin título, pertenece a la sección «Otros poemas (1959)», de Árbol de Diana*, cit., p. 59.

⁷ Nos referimos, en particular, a *San Juan de la Cruz* y a su «*alto estado de perfección, que se puede alcanzar solamente a través de la vía negationis, del progresivo y total despojamiento y del hundimiento absoluto en la oscuridad: «Siendo cierto que en esta vida más conocemos a Dios por lo que no es por lo que es, de necesidad para caminar a El ha de ir negando el alma hasta lo último que pueda negar de sus aprehensiones» (cfr. Avisos y sentencias espirituales, II, 23, en San Juan de la Cruz, Obras escogidas, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 74).*

que articula en palabras la voz del silencio, la cual, por otro lado y por definición, no diría nada⁸, sino también que él es el objeto de todo lo que el propio silencio dice. En nuestro caso, el yo poético pierde la voz y desaparece, con la esperanza, no obstante, de «estar» cuando el silencio se dé una forma y hable, es más, de ser una misma cosa y poseer su mismo lenguaje, en una fusión que elimine las diferencias. Lo que se desea es, a fin de cuentas, una unión ideal, sin residuos, que derrote la irreductibilidad existente entre voz y palabra, o que, por lo menos, revele su misterio⁹.

La unión enunciada en el verso «yo me uno al silencio», en la composición a la que nos referimos poco antes, es la afirmación de una experiencia profunda de religioso recogimiento de la condición superior del silencio en la palabra: lo que éste dice corresponde a cuanto escribe la mano del poeta. Palabra y silencio se identifican y se mueven en la misma dirección: se trata del oxímoron principal —pero no único— que esta poesía expresa, ya que tiende constantemente hacia la unión de conceptos contrastantes y antitéticos. El discurso poético resulta entretejido con exasperantes laceraciones, oposiciones, conflictos, dualismos y, en fin, binomios contrapuestos que buscan la fusión¹⁰. En la página encontramos, en efecto, yuxtaposiciones insólitas, cuando no paradójicas, pero sobre todo *coincidentiae oppositorum*, que señalan la posibilidad que cada cosa tiene, en la poesía, de unirse con cualquier otra alteridad, y hasta de fundirse con su propio contrario. El oxímoron no sólo es figura clave de este universo poético, sino que determina decididamente su ritmo estilístico.

Ante todo nos parece útil subrayar la característica fundamental que, por definición, distingue a esta figura, y que consiste en poner en relación directa dos términos que normalmente son antinómicos. El oxímoron, por lo tanto, no contempla la mediación de giros verbales o de equivalencias; es el simple pero directo acercamiento de dos términos semánticamente opuestos¹¹. Escribir, por ejemplo, «ángel harapiento»¹², significa acercar y reunir en un solo sintagma, y por lo tanto con la mayor parsimonia de palabras posible, dos campos semánticos normalmente inconciliables, sin que ninguno de los dos resulte suprimido: uno se refiere a la dimensión de la angelidad, libre de las miserias relacionadas con la materialidad; el otro, en cambio, configura una realidad no sólo meramente humana, sino inclusive mortificante e innoble. Este procedimiento, por el hecho de ser tan directo y sintético, produce, en nuestro caso, un binomio riquísimo de connotaciones, determinadas justamente por la cantidad extraordinaria de elisiones y de ausen-

⁸ Cfr. la Respuesta a Sor Filotea, donde Sor Juana Inés de la Cruz escribe: «[...] pero como éste [el silencio] es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque éste es su

propio oficio, decir nada» (Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, 4^a. ed. Porrúa, México, 1977, p. 828).

⁹ A este tema se refiere el interesante artículo de Alfredo Roggiano, «Alejandra Pizarnik: persona y poesía», en *Letras de Buenos Aires*, n.º. 2 (en feb.-mar. 1981), pp. 49-58 (véase en particular pp. 55-56).

¹⁰ Piénsese, por ejemplo, en las contraposiciones entre el «yo» y el «tú», entre «esta orilla» y «la otra orilla», o también entre «aquí» y «allá».

¹¹ Octavio Paz dedica algunas páginas de una extrema lucidez al problema de la imagen poética. Considera ésta como una profunda transgresión del pensamien-

to lógico-racional occidental, justamente por ser capaz de enunciar la igualdad de los contrarios (cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 98-113).

¹² Véase «Comunicaciones», en *Los trabajos y las noches*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965, p. 54 (verso 3).

cias que ello presupone. Detrás de «ángel» y detrás de «harapiento» hay dos áreas semánticas vastísimas (esquematzables en las dos esferas de lo que está arriba y lo que está abajo), capaces también de sorprendentes extensiones. El sintagma, por ejemplo, reúne en sí lo acorpóreo y lo corpóreo, lo espiritual y lo tangible, lo sublime y lo grosero; además, nos parece que «ángel» simboliza la pureza, la inocencia y la atemporalidad que la palabra de Alejandra Pizarnik aspira a expresar, y se contrapone a «harapiento», que en cambio evoca el carácter profundamente contemporáneo de este lenguaje poético, dominado sobre todo por la fragmentariedad, además de la sequedad y la intensidad. El oxímoron, por lo tanto, representa el deseo que cultiva la escritura: no obstante ella se sirve de términos pertenecientes al tiempo de la angustia y de la crisis, aspira a alcanzar lo sublime¹³.

La *coincidentia oppositorum*, como demuestra este ejemplo, es un rasgo estilístico fundamental que se presenta en cantidades masivas: es el signo de las disonancias y de los tormentosos conflictos que abundan en este mundo poético y, más precisamente, es la figura que actualiza en la página uniones imposibles, empezando por la del silencio y la palabra. Pero, sobre todo, el oxímoron se nos presenta también como la solución estilística más reveladora de la capacidad de síntesis y concentración que caracteriza al lenguaje pizarnikiano.

El motivo de la unión, presente a lo largo de la parábola de la poeta, sea a nivel conceptual como retórico figurativo, nos conduce a gran parte de los textos místicos que tienen como tema la composición del sí y del otro (o del símil y del disímil) en la totalidad¹⁴. Nos referimos, en particular, a la unión que se puede alcanzar a través de la «vía negativa», que San Juan de la Cruz llama «el camino de la negación espiritual». Este procedimiento, opuesto al denominado «positivo», se puede resumir en el principio según el cual se llega a la conjunción con Dios —quien se presenta, por definición, inaccesible e incognoscible— solamente penetrando en la oscuridad interior¹⁵ e instaurando el vacío absoluto dentro de sí.

Dios se alcanza, por lo tanto, por medio de una desposesión, del mismo modo que el conocimiento máximo hay que buscarlo internándose en «la noche oscura»: acceder a Dios significa experimentar y conocer la noche absoluta. Esta lógica tendrá cierta influencia sobre el registro lingüístico de San Juan de la Cruz, compuesto por una cantidad de metáforas, antítesis y, naturalmente, oxímoros¹⁶. Se trata de los medios estilísticos que el autor usa para expresar la oscura e ininteligible materia de su poesía, la cual se deja definir mejor a través de incongruencias y negaciones, que por medio de semejanzas o afinidades.

También la materia que compone la poesía de Alejandra Pizarnik está en relación con todo lo que se presenta hermético y absoluto; su escritura lucha, también ella, con lo inexpressable, en la tentativa de formularlo. Exactamente aquí está la unión de la cual se hace cargo la poesía y de la cual se ha hablado antes: la unión entre lo expresable y su contrario, entre la palabra y el silencio. En consecuencia, en un contexto poético que funda sus propias bases en una oposición semejante y que, además, se presenta lleno de dualismos conceptuales, resultan perfectamente funcionales las figuras más típicas de la contradicción, como por ejemplo la antítesis y el oxímoron.

¹³ *Todavía más explícito, en este sentido, resulta el sintagma «himno harapiento», perteneciente al largo texto en prosa «Extracción de la piedra de locura» en el volumen homónimo, cit., p. 58.*

¹⁴ *La relación entre lenguaje místico y figuras retóricas (con particular atención a la poesía figurativa y a sus principales artificios) aparece ampliamente tratada en el documentadísimo estudio de Giovanni Pozzi, La parola dipinta, Adelphi, Milano, 1981. De manera más sintética, pero no menos brillante, el tema de la relación entre elocución mística y retórica ha sido tratado por Carlo Ossola en un ensayo sobre textos italianos de los siglos XVI y XVII (cfr. Carlo Ossola, «Aptosi ed ossimoro», en AA. VV., Mística e retorica, a cura di Franco Bolgiani, Olschki, Firenze, 1977, pp. 47-103). Nos hemos inspirado principalmente en este último.*

¹⁵ *Al carácter oscuro de esta experiencia mística alude la metáfora central de la poesía de San Juan de la Cruz, «la noche oscura».*

¹⁶ *Piénsese, por ejemplo, en la composición «Oh llama de amor viva», saturada de oposiciones oximorónicas. Sobre éste y otros aspectos estilísticos de San Juan de la Cruz, véase Dámaso Alonso, La poesía de San Juan de la Cruz, CSIC, Madrid, 1942.*

Mencionábamos además el estrecho lazo que estas figuras mantienen con el carácter intenso y concentrado de este lenguaje poético. Se trata, en efecto, de una poesía fuertemente sintética y elíptica¹⁷, especialmente atenta a la precisión que puede adquirir un término individualmente, o un sintagma, o bien un breve giro sintáctico. En este sentido, la propia Pizarnik habla de «deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de su surrealismo innato»¹⁸: es precisamente el impulso hacia la exactitud de la palabra única y definitiva lo que vuelve a este lenguaje descarnado, o mejor, avaro de palabras. Más que la expansión, lo que interesa aquí, repetimos, es la reducción. La tendencia a reducir, por otra parte, se verifica también a nivel macrotextual: cuando Pizarnik elige las composiciones para la antología *El deseo de la palabra*, no sólo realiza una selección, sino que reduce considerablemente algunos textos, sobre todo los pertenecientes a los últimos libros. Es como si el lenguaje poético obrara una especie de purificación de la lengua y se redujera a un exiguo número de palabras verdaderas y esenciales, éstas sí eternas e iterables hasta el infinito. La poeta subraya la presencia repetitiva (cuando no, incluso, tautológica) de algunos términos en su poesía:

«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»¹⁹.

Si por un lado la búsqueda de la palabra justa acompaña a Alejandra Pizarnik a lo largo de todo su recorrido poético, por otro, ella sufre una progresiva transformación, y de *quête* paciente y llena de esperanzas se vuelve cada vez más desesperada y desconfiada. En efecto, en los primeros libros, hasta *Los trabajos y las noches*, emerge con fuerza una absoluta confianza, no sólo en la posibilidad general de dar un nombre a todo, de reconocer y de instaurar la sacralidad de una presencia a través de la poesía, sino también en la precisión que las palabras pueden lograr para formular la oscuridad interior. No hay que olvidar que, adentrándose en las tinieblas interiores, la poetisa aspira a conocer su verdad, su esencia, a encontrar esa infancia que concibió entonces edénica y metafísica. He aquí que el concepto de palabra esencial y exacta corresponde al de «palabra inocente»²⁰: la palabra que Alejandra Pizarnik persigue es la que procede de un mundo puro, intacto, sin culpas, originario²¹.

Una precisa diferencia estilística separa *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical* de los principales libros anteriores, *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las no-*

¹⁷ La propia Pizarnik afirma: «Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño» (cfr. «El poeta y su poema», en Antología consultada de la joven poesía argentina, Fabril, Buenos Aires, 1968, p. 67). A propósito del estilo elíptico, véase por ejemplo «Nombrarte», «La verdad de esta vieja pared», «For-

mas» y «Moradas», en *Los trabajos y las noches*, cit., pp. 23, 48, 53 y 59.

¹⁸ Cfr. Martha Moia, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik», entrevista contenida en *El deseo de la palabra*, cit., p. 249.

¹⁹ Cfr. Martha Moia, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik», en *El deseo de la palabra*, cit., p. 246.

²⁰ Véase «Los trabajos y las noches», en *Los trabajos y las noches*, cit., p. 25 (verso 8).

²¹ Recordamos, a propósito, que uno de los ensayos dedicados por el poeta español José María Valverde a César Vallejo, se titula justamente «César Vallejo y la palabra inocente» y apareció en el volumen del mismo autor *Estudios sobre la*

palabra poética, *Rialp, Madrid, 1952*, pp. 55-94. Valverde establece una relación entre el mito de la infancia presente en la obra del poeta peruano (especialmente en Trilce) y «la palabra inocente». La hipótesis de una influencia de este ensayo en Alejandra Pizarnik nos parece un problema muy interesante, que merecería ser profundizado.

ches. Los textos poéticos pertenecientes a estos dos últimos volúmenes son composiciones breves, la mayoría en verso²², cada una de las cuales ocupa la parte central de una página, dejando a su alrededor amplios márgenes blancos. Se trata de breves e intensos poemas, a menudo con una estructura perfectamente cerrada y circular, marcados por un estilo fuertemente elíptico y repetitivo. Cada poema logra una especie de transparencia, aún permaneciendo fiel a su carácter hermético y difícil; en el verso no hallan cabida palabras superfluas, todo resulta esencial. Los distintos y numerosos fenómenos repetitivos, que comprometen varios aspectos del lenguaje poético, no están en contradicción con todo lo dicho hasta ahora respecto a la «precisión». No gravitan inútilmente sobre el mensaje poético, diluyendo su intensidad expresiva; al contrario, ellos se presentan como reiteraciones fónicas, lexicales o sintácticas, que implican una no progresión del discurso y, en consecuencia, transmiten el sentido de exactitud característico de la primera fase de la poesía pizarnikiana.

Considerando que todos los tipos de fenómenos repetitivos tienen que ver siempre con el aspecto fónico rítmico del lenguaje poético, en los dos libros *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches* comprobamos un amplio uso ya sea de asonancias, aliteraciones y paronomasias²³; ya sea de distintas figuras de construcción que implican iteración de partes del discurso, tales como el polisíndeton, la anáfora, la epífora, el homeoptoton, la epanalepsis y la anadiplosis²⁴; ya sea, también, de repeticiones de carácter sintáctico²⁵. La presencia tan evidente de iteraciones, por un lado confiere a las composiciones de esta primera fase un ritmo de cantilena, al punto que se les podría asimilar a verdaderas letanías, aun cuando conserven su característica brevedad; por otra parte, ella indica con precisión las palabras-claves que recorren obsesivamente la obra pizarnikiana.

²² El libro *Árbol de Diana* se compone de 38 fragmentos breves, de los cuales solamente 6 son en prosa. Los trabajos y las noches se compone exclusivamente de poemas en verso.

²³ Para el análisis de las figuras retóricas, nos referimos al libro de Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1969. Damos a continuación algunos ejemplos de las principales figuras que aparecen en los textos de Alejandra Pizarnik. Asonancia: véase por ejemplo el fragmento n.º 17, en *Árbol de Diana*, cit., p. 27 (renglón 4: «nido de hilos rígidos»). Aliteración: véase «La verdad

de esta vieja pared», en *Los trabajos y las noches*, cit., p. 48 (verso 6: «es muro es mero muro mira muere»). Paronomasia: véase fragmento n.º 17, en *Árbol de Diana*, cit., p. 27 (renglón 4: «casos y cosas»).

²⁴ Para el polisíndeton, cfr. por ejemplo «Historia antigua» y «Formas» (en *Los trabajos y las noches*, cit., pp. 49 y 53), además de «Inminencia» (en *Extracción de la piedra de locura*, cit., p. 34). Para la anáfora, véase fragmentos n.º 22 y n.º 38 (en *Árbol de Diana*, cit., pp. 32 y 48); «En tu aniversario», «Los trabajos y las noches», «Fronteras inútiles», «Historia antigua» y «Moradas»

(en *Los trabajos y las noches*, cit. p. 30) «Endecha III» (en *El infierno musical*, cit. p. 30); «Silencio» (en la sección «Otros poemas» en *Árbol de Diana*, cit., p. 59). Para el homeoptoton (o figura etimológica), véase fragmento n.º 7, en *Árbol de Diana*, cit. p. 17 (verso 4: «muere-muerte»); «Como agua sobre una piedra», en *Extracción de la piedra de locura*, cit., p. 37 (verso 1: «busca-buscar»). Para la epanalepsis, véase fragmento n.º 35, en *Árbol de Diana*, cit., p. 45 (verso 1: «Vida, mi vida»). Para la anadiplosis, véase fragmento n.º 33, en *Árbol de Diana*, cit., p. 43 (versos 1-2: «alguna vez/ alguna vez»); «El olvido», en

Los trabajos y las noches, cit., p. 20 (versos 3-4: «llévame/llévame»); «Pido el silencio», en *Los trabajos y las noches*, cit., p. 43 (versos 3-4: «nada/ Nada»); «Las grandes palabras», en *Los trabajos y las noches*, cit., p. 41 (versos 1-2: «ahora/ ahora», versos 3-4: «ahora/ ahora»); «Extracción de la piedra de locura», en *Extracción de la piedra de locura*, cit., p. 56 (versos 6-7: «del tiempo/ del tiempo»).

²⁵ Cfr. fragmentos n.º 16 y n.º 20, en *Árbol de Diana*, cit., pp. 26 y 30; «Figuras y silencios», en *Extracción de la piedra de locura*, cit., p. 20; «Cold in hand blues», in *El infierno musical*, cit., p. 11.

Aun en su redundancia, toda la poesía de este período conoce una incisividad y una finitud estructural que no aparecerán más, por lo menos de modo tan unitario, en los libros sucesivos, *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, en los cuales prevalecen textos poéticos más bien magmáticos y desbordantes. Hay que destacar que, contrariamente a los textos pertenecientes a los primeros libros (que, como dijimos, se configuran como poemas en verso), ahora las composiciones asumen un ritmo decididamente narrativo²⁶ y presentan una extensión a menudo superior a la página²⁷. Predomina el estilo de la constatación, descarnado, violento y ansioso; el lenguaje se vuelve dilatado y dramático y se carga de una pluralidad de voces que invaden la página²⁸. El carácter global de esta última fase es una especie de vertiginoso abandono en la materia verbal y, al mismo tiempo, es la pérdida de confianza en la palabra «justa», «inocente», portadora y depositaria de la unión, la palabra, en fin, que permite el contacto órfico con el pasado y los orígenes. La poesía de Alejandra Pizarnik se vuelve ahora expresión delirante, polifónica y fragmentaria de un caos: «Nada se acopla con nada aquí»²⁹.

Este enunciado, de una cruel lucidez, es bisémico. Si, en efecto, por un lado significa la carencia total «aquí», en la poesía, de cohesiones o de reconciliaciones, dado que todo resulta disonante, divergente e imperfecto, por otro lado, sin embargo, alude a una dramática conjunción, la de la nada que no halla más que la sombra de sí misma. La expresión citada pertenece al último libro, cuyo título, *El infierno musical*, es sumamente significativo de la situación de perdición en que se ha precipitado la poesía de Alejandra Pizarnik. Éste alude al dramatismo temático cada vez más intenso y además al carácter convulsivo de la lengua, ahora vuelta un ruido ensordecedor, que se contrapone a «la música llamada»³⁰ a la que había aspirado la poeta.

A la pérdida de fe en la palabra poética, que cada vez más se mezcla con un murmullo caótico e incesante, corresponde la renuncia a la esperanza que se unía a ella. La palabra no puede hacer otra cosa que interrogarse sobre sus propios límites³¹, mostrando de ese modo su propia ineptitud para la tarea que se había propuesto; ella revela toda su insuficiencia, puesto que no sabe detener el flujo desbordante e impuro de las múltiples «voces», el cual se configura como una especie de magma que cubre y niega al silencio. Para

²⁶ La situación se invierte con respecto a los dos libros anteriores. *Extracción de la piedra de locura* consta de 28 textos, de los cuales sólo 8 están en verso («*Vértigos* o *contemplación de algo que termina*», «*Privilegio*», «*Figuras y silencios*», «*Tête de jeune fille*», «*Escrito en El Escorial*», «*Estar*», «*Como agua sobre una piedra*» y «*En un otoño antiguo*»). *El infierno musical* presenta un solo poema en verso,

el primero del libro, «*Cold in hand blues*».

²⁷ Cfr. en particular «*Caminos del espejo*» (en *Extracción de la piedra de locura*, cit., p. 41-45). O bien, en el mismo libro, «*Extracción de la piedra de locura*» (pp. 49-58), «*El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*» (pp. 59-63), «*Noche compartida en el recuerdo de una huída*» (pp. 64-67). Véase también «*Piedra fundamental*», «*El deseo de la palabra*»,

«*La palabra del deseo*», «*Endechas*», en *El infierno musical*, cit., respectivamente en pp. 13-18, pp. 23-24, pp. 25-26 y pp. 53-61).

²⁸ *Escribe la poetisa*: «No puedo hablar con mi voz sino con mis voces» (cfr. «*Piedra fundamental*», en *El infierno musical*, cit., p. 13) o también «*Y yo sola con mis voces*» (cfr. «*Endechas*», en *El infierno musical*, cit., p. 61).

²⁹ *El enunciado pertenece al poema más revelador de*

su último libro, «*El infierno musical*» (op. cit., p. 21).

³⁰ *El sintagma se encuentra en el verso 68 del «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz. Cfr. San Juan de la Cruz, Obras completas, revisión textual, introducciones y notas al texto de José Vicente Rodríguez, 2ª ed., Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1980, p. 86.*

³¹ Véase «*En esta noche, en este mundo*», en *El deseo de la palabra*, cit., p. 101.

Alejandra Pizarnik, como sabemos, negar el silencio significa negar credibilidad al discurso lírico, y viceversa. Es el fin del mito de la palabra que había sostenido esta poesía desde el principio: es en este sentido que hemos hablado de rendición obligada e irreversible al enmudecimiento, provada justamente por la insostenibilidad de un discurso poético que se muestra abocado a un inevitable naufragio, desprovisto, como se encuentra, de esperanza y de promesas e incapaz de transfiguraciones.

Después de este libro, Alejandra Pizarnik no hará más que dedicarse al proyecto que en ese momento más la preocupa, el de publicar una antología de sus escritos, predisponiendo, en un cierto sentido, su última voluntad. Como demuestran las cartas a Antonio Beneyto de que disponemos, la idea de componer un libro antológico acompaña a la escritora desde los primeros meses de 1971³², pero será sólo a partir del enero sucesivo cuando el proyecto empezará a realizarse, sirviéndose para ello de la nueva colaboración que le presta Marta I. Moia³³. A fines de agosto de 1972 todo el material que iba a formar la antología³⁴ le llega a Beneyto, quien había asumido el encargo de vigilar la publicación. Inesperados problemas editoriales, sin embargo, interrumpen la edición inmediata de *El deseo de la palabra*³⁵, que no verá la luz hasta 1975, a casi tres años de distancia del día en que la escritora pusiera fin a su vida.

Aunque se haya introducido algún cambio en el proyecto original³⁶, el volumen presenta todos los textos de Alejandra Pizarnik, manteniendo las variantes que ella misma efectuara y siguiendo el orden dispuesto: se va del texto más cercano al más lejano en el tiempo, siguiendo un itinerario para atrás en su propia obra poética.

Todo esto muestra con evidencia la estructura perfectamente circular y cerrada que la escritora misma ha otorgado a su proceso creador. Esta voluntaria circularidad parece, *a posteriori*, el signo de una profunda lucidez.

Esta puede, en efecto, expresar la certidumbre, por parte de Alejandra Pizarnik, de haber conducido la poesía a una especie de callejón sin salida, de haber alcanzado el punto límite, más allá del cual la palabra poética se pierde en un «infierno musical», y se vuelve delirio confuso. Y justamente en este punto extremo el silencio se muestra cercano, pero, al mismo tiempo, se vuelve también necesario y así se impone.

Anna Soncini

³² En la carta del 28 de enero de 1971 dirigida al poeta y pintor español Antonio Beneyto, quien se ocupará de la publicación del libro, Alejandra escribe, entre otras cosas: «Sí, quisiera publicar una antología de mis poemas». De ésta, y de las demás cartas citadas, poseemos fotocopias, gentilmente cedidas por el destinatario.

³³ «En cuanto a juntar todos mis textos en un volumen de 28.332 páginas, creo que lo podré tener ya listo para abril o mayo» (carta a Beneyto del 31 de enero de 1972).

³⁴ Se trata de un material heterogéneo, correspondiente al deseo de la escritora de publicar un volumen singular, compuesto no sólo de poemas, textos en prosa y ensayos críticos, sino también de fotografías y dibujos, además de numerosos ensayos dedicados a ella por Jean Starobinski, Octavio Paz, André Pieyre de Mandiargues, Enrique Molina, Olga Orozco, Guillermo Sucre y una entrevista con Martha Moia. Cfr. la carta a Beneyto del 30 de junio de 1972.

³⁵ Véase Antonio Beneyto, «Epílogo», en *El deseo de la palabra*, cit., pp. 252-256.

³⁶ Se suprimen los ensayos críticos (excepto el texto de Paz) y también los dibujos y las fotografías. Además, la entrevista con Martha Moia aparece al final del volumen y no al principio.



La palabra obscena

Obsceno. Nadie sabe qué significa. Supongamos que derivó de *obscena*: aquello que no puede representarse en la escena.

D. H. Lawrence

...lo obsceno concierne a lo irrepresentable, a aquello del sexo que sin captura pervive en un intolerable *fuera de escena*. Aunque de procedencia incierta, los parientes etimológicos de *obsceno* son *lo siniestro*, *lo fatal*.

Carlos D. Pérez

Quizá resulte extraño partir de lo obsceno, con el sentido que a esta palabra se le atribuye en las citas que he elegido para comenzar mi trabajo —confirmado, por otra parte, por el *Diccionario Etimológico* de Corominas— para abordar la obra de Alejandra Pizarnik. Sin embargo, creo que sólo a partir de la profundización en este inquietante significado de lo obsceno, se puede abordar su producción completa —es decir, tanto su prosa como su poesía— y dar razón, a la vez, del persistente hechizo que sigue produciendo su poesía en las generaciones actuales y de la excluyente relación de amor-odio que esa obra genera. Señalo esto último, porque si revisamos tanto la bibliografía a ella consagrada —singularmente escasa, factor que también merece indagarse, lo cual me propongo realizar en este estudio—, como las opiniones vertidas en mesas redondas, homenajes, artículos periodísticos, entrevistas, inclusive conversaciones corrientes, advertimos que es casi imposible encontrar posturas desapasionadas acerca de ella: o se la admira incondicionalmente y al margen de toda crítica, o se la rechaza con igual actitud. También, creo que poner su obra en correlación con lo obsceno, permite explicar su presencia casi ineludible —sea por medio de citas o de poemas compuestos en su homenaje— en la poesía argentina que se ha escrito a partir de su muerte.

Ahora bien, si, como dije, lo obsceno se convierte en instrumento heurístico para explicar esta serie de singularidades de recepción, circulación y producción, antes de entrar directamente en el abordaje de esa categoría, me parece importante perfilar mejor las singularidades mencionadas.

I

El primero de los problemas que merecen considerarse es el de la recepción y circulación de su palabra.

El tiempo, que como decía Borges, a todos nos hace y nos deshace, no es menos impío con las obras literarias: aquellos textos que en el momento de su aparición nos conmovieron profundamente, nos sedujeron a partir de su lenguaje inédito o su innovador trabajo sobre ciertos temas, entran lenta pero seguramente a formar parte integral de nuestra experiencia de lectura, transformando nuestro horizonte de expectativas literarias, por lo cual el objeto solitario e irradiante —como sentido, como estructura de lenguaje— pasa a convertirse en un objeto domesticado, sobre el cual las diversas apropiaciones, explicaciones y operaciones discursivas de la crítica, tienden una especie de pátina de naturalización que, con el correr de los años, hace casi imposible reencontrar el choque originario, ese *frissonement* que nos deslumbró y recortó a la obra como experiencia inédita. Asimismo, junto con el trabajo de los diversos operadores institucionales que median la relación entre el lector y la obra, va surgiendo no sólo el de los «epígonos» —categoría poco estudiada por la teoría de la recepción y la del intertexto, pero fundamental para comprender la circulación social de una norma literaria original—, sino el de los otros autores que construyen su discurso a partir de relaciones intertextuales con los hallazgos de la obra renovadora, hasta naturalizar sus estructuras revolucionarias y convertirlas en patrimonio del horizonte literario.

Si esto ocurre a quienes tuvieron el privilegio de leer ciertas obras cuando fueron escritas, más notable aún es la neutralización del poder transgresivo del texto para quienes lo reciben años después, y cuyo horizonte de lecturas incorpora como habitual lo que a los mayores les resultó transformador.

Sin embargo, con la obra de Alejandra Pizarnik no ha ocurrido este habitual fenómeno de «reciclaje» —por llamarlo de alguna manera—, según lo testimonia, como decía al comienzo, su fascinada lectura por parte de los jóvenes, para quienes —según lo vemos no sólo en su asistencia a los actos que se han hecho en su memoria, sino en su propia escritura, como cualquiera que haya tenido experiencia o contacto con talleres literarios de gente joven lo sabe, pues prácticamente no hay libro, édito o inédito, de quienes comienzan a escribir, que no la cite o le dedique un poema— sigue recortándose como una obra revolucionaria, de profunda seducción, personalísima e investida con rasgos de excepcionalidad.

Es cierto que se me puede interponer, como razón de dicho recorte, el mito que se ha creado a su alrededor, pero personalmente no creo que baste. Sin embargo, ya que lo he nombrado, creo que merece que le dedique unos párrafos, pues se conecta, no sólo con el problema anterior, sino con el de la adhesión o el rechazo de su figura, lo cual nos conduce a otro aspecto más profundo que se relaciona con la «legitimidad» o «ilegitimidad» de su discurso.

II

Es casi un lugar común referirse al «mito Alejandra Pizarnik», entendiéndolo por éste su carácter de «poeta maldita». Para formularlo con la sucesión de lugares comunes sobre los que este tipo de mitos se construye, digamos que se ha convertido en una poeta

arquetípica pues se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del «poeta maldito», calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Ducasse, (conde Lautréamont) Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de «poeta puro» que aspiraba a que la vida se resumiera en un libro: la locura, las drogas (no ya el opio, el haschish o el alcohol de los paraísos artificiales y las búsquedas ocultistas de contacto con lo otro, sino los psicofármacos para defender la lucidez), la soledad última, la sexualidad no ortodoxa, la rebelión generalizada contra las convenciones, por fin, y aliando a los poetas citados con Nerval, el suicidio. (Acerca de este último tema, reitero un concepto propio, expuesto en mi estudio sobre Alejandra Pizarnik¹, si bien con otras palabras: el debate en torno a su suicidio, asumido consensualmente como tal al margen de que se haya cumplido o no, es secundario a los efectos de la lectura de su obra, ya que es el sujeto textual —aquel que se va construyendo como un *efecto* de la escritura y no como su origen— el que el crítico debe tomar en cuenta, evitando identificaciones simplistas entre éste y el sujeto biográfico. Por el contrario, a los efectos de la construcción del mito social, la asunción de su suicidio real es lo que resulta pertinente, pues el público, de manera espontánea, tiende a esa identificación que el especialista debe eludir.)

Creo que el prestigio y la atracción fascinante de dicho mito obedecen a dos factores. Ante todo, a su difusión cultural dentro de nuestro medio, sobre todo por su entronque con la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético —pues esto es lo característico de dicho movimiento artístico y no, como cierta comprensión superficial de éste ha sugerido, una determinada manera de escribir, recurriendo al azar objetivo y la escritura automática—, propuesta reivindicada por diversos poetas y narradores argentinos, de Girondo a la generación del 50, y entre los que destaco a Cortázar, no sólo por su hegemónica importancia dentro de nuestro campo intelectual, sino por la similitud de su búsqueda literaria con la de Pizarnik, al menos hasta cierta altura de su obra. Pero, en segundo término —y quizás en un nivel más profundo— a la impronta de absoluto que entraña, al fusionar en un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales, instaurando una esfera cualitativa de realización, que se delinea como un sustituto de la concepción religiosa. Este carácter de sustituto simbólico de la religión, sin embargo, y como se puede ver al repasar la concepción de lo poético de los «poetas malditos», entraña, simultáneamente, una actitud transgresora y contestataria respecto de la mencionada concepción religiosa, al proponer la noción de un «absoluto literario», por ende ateo.

Sin embargo, atribuir sólo al «mito Alejandra poeta maldita», construido sobre su vida, la fascinación que ejerce su obra, es desconocer, precisamente, ésta última, donde los elementos objetivos de construcción de dicho mito se perfilan con toda claridad. Aunque Alejandra Pizarnik hubiera tenido una vida menos peculiar o más acorde con las convenciones sociales que determinan la «normalidad» o «anormalidad» de la conducta humana y, en consecuencia, menos sugestiva para el imaginario colectivo o si uno no supiera nada de su vida, el haber escrito libros como *La condesa sangrienta* o poemas como los dos que cito a continuación, bastan para generar en sus lectores esa seducción del

¹ Piña, Cristina: La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik. Bs. As., *Botella al Mar*, 1981 (p. 9-11).

absoluto, del exceso por el camino de la falta, de la ausencia, y al que denomino *obsceno*, propios del mito del poeta maldito:

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 *vir*².

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto³.

En el apartado anterior, señalaba que su inclusión entre los escritores que encarnan el mito del poeta maldito, asimismo determina, en gran medida, el eje amor-odio dentro del cual se juega la recepción de su obra. Si opino esto es porque la concepción del mundo que subyace a la figura utópica del poeta maldito, entraña una serie de elecciones directamente relacionadas con aspectos como la religión, la legitimidad, el sexo y la tradición que merecen considerarse.

Si bien cierta crítica ha pretendido entroncar de manera directa y simplista a los poetas malditos con la cosmovisión romántica, personalmente creo que en el juego de identidades y diferencias que los vinculan, las diferencias tienen mucho más peso y marcan una verdadera quiebra en esa presunta filiación, fundamentalmente relacionada con lo religioso y el acercamiento a la sexualidad, lo cual vuelve a llevarnos al tema de lo obsceno como referente último.

La cosmovisión romántica, a pesar de su carácter iconoclasta, en tanto valoriza lo inconsciente, el sueño, el conocimiento del absoluto no ya a través de la razón sino del ahondamiento en la subjetividad y la práctica poética y propone una nueva moral basada en los sentimientos y más libre respecto a la sexualidad, enmarca su concepción en una religiosidad esencial, a un paso del panteísmo, es cierto, pero que reconoce en la base o, mejor dicho, en la cima de ese organismo analógicamente vinculado que es el Universo, a Dios. Aún el satanismo de un Byron o un Hugo, sus rebeliones y su titanismo o el juego con las potencias oscuras de un Hoffmann, están originados y legitimados en una última certeza en ese Absoluto divino cuyo escamoteo genera esa *Sehnsucht* que perseguirá y acicateará al romántico.

Pero cuando pasamos a los «malditos», dicha fe se ha quebrado y, como lo plantearon los críticos verdaderamente lúcidos —pienso en Hugo Friedrich, en Yves Bonnefoy—, la esfera de la experiencia poética pasa a sustituir como absoluto, a la religión. Asimismo, la sexualidad más libre pero integrada de los románticos, que es fundamentalmente erotismo, pierde su connotación vital y erótica, para aparecer como perversión que remite a un nivel obsceno en tanto trae al texto las configuraciones transgresivas, relacionadas con el goce de muerte.

De tales transformaciones fundamentales, sobre todo las relacionadas con lo religioso, resultará la inversión de los caminos para llegar a este nuevo absoluto, que ya no será la «ascesis espiritual» tradicionalmente propuesta o, en términos románticos, la inmersión en la subjetividad y en los estados fronterizos de conciencia a fin de, a través de ellos,

² Pizarnik, Alejandra: El infierno musical. Bs. As., Siglo XXI, 1971 (p. 24).

³ Op. cit. p. 73.

entrar en contacto con el alma del mundo, según el lúcido y hermoso análisis de Albert Béguin en su famoso estudio *El alma romántica y el sueño*⁴. Ahora se tratará de la ascesis al revés que un Rimbaud plantea en su *Cartas del vidente* y que cumple ese epítome del mal absoluto y el satanismo que es el Maldoror de Lautréamont. También, pero con otra inflexión —la de la represión, casi la «ablación lingüística»—, la de un Mallarmé que destruye el sentido y el lenguaje para reconstruir, a partir de la sustancia fónica trabajada como notación musical, ese absoluto inefable sin Dios.

En ambas inflexiones de la ascesis invertida, emerge lo obsceno, sólo que con valencias y peculiaridades contrarias. Como es importante recuperar estas dos variantes de lo obsceno para leer la producción de Alejandra Pizarnik, me demoraré unos párrafos en explicarlas, para luego retomar el tema de este apartado: por qué la concepción que entraña el mito del poeta maldito determina la apasionada defensa o rechazo de la obra de nuestro poeta.

En las citas que abren este trabajo, precisé el significado de lo obsceno que me interesa recuperar: lo siniestro, lo fatal, lo *fuera de escena*. Tradicionalmente, la obscenidad está asociada a lo sexual, para ser más precisos y diferenciarla así del erotismo y la pornografía, al *goce* en sentido lacaniano, como lo que está más allá del placer, aquello inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposible «completud», que por imposible y por más allá del placer coincide con el instinto de muerte, ese Thánatos indisolublemente unido con el Eros pues va más allá de él.

Y lo obsceno en su articulación específicamente sexual pero asociado con una búsqueda del absoluto no religioso empieza a aparecer en Rimbaud para estallar en Lautréamont, cuyos *Cantos de Maldoror*, en tanto representan lo casi irrepresentable y traen a escena la búsqueda del absoluto a través de una sexualidad impregnada de muerte, de sadismo y crimen, es decir, articulando lo prohibido, lo oculto, lo horrible, se presentan como la obra más transgresora del siglo pasado. (El caso de los escritos del Marqués de Sade, por sus características peculiares, en tanto se trata de literatura pornográfica y no obscena, lo dejo para analizar más adelante).

El ejemplo de Mallarmé nos enfrenta, quizá, con el más inquietante —por engañoso— caso de manejo de lo obsceno. Creo que nunca se ha nombrado de manera tan estentórea como en su obra lo que está fuera de escena, nunca se ha evocado de tal forma lo material a fuerza de reprimirlo, se ha explotado el verdadero *goce* del silencio —como muerte, como sentido absoluto— jugando con las palabras. Si bien innumerables son los autores que han abordado su obra con ejemplar poder iluminador, señalo sólo dos, Charles Mauron⁵ y Julia Kristeva⁶ como complemento de mi interpretación. En ambos, a partir de un enfoque psicoanalítico —freudiano en un caso, lacaniano en el otro— se van desentrañando las vinculaciones profundas de su peculiar práctica discursiva con esa dimensión de la sexualidad que está más allá del principio del placer. Lo que, sin embargo, no señalan, es que si ese vacío semántico que subyace a sus poemas es, precisamente, el núcleo de su seducción —uno lee y relee a Mallarmé porque *sabe* que hay algo detrás de las palabras y es imposible no intentar capturarlo—, ello se debe a que ese silencio es la máscara de lo obsceno, que atrapa y vibra a partir de su forclusión o, para decirlo con palabras menos técnicas, de su absoluta remisión al dominio de lo irrepresentado e inconsciente.

⁴ Béguin, Albert: *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

⁵ Mauron, Charles: *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Neuchâtel, La Baconnière, 1950; *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, José Corti, 1980; *Mallarmé*. Paris, Seuil, *Ecrivains de tous jours*, 1964.

⁶ Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, «*Tel quel*», 1974.

También, que esa ruptura de lo simbólico por la «corá semiótica» prelingüística y preedíptica, en tanto remite al campo del goce, nos sumerge en lo obsceno.

Rimbaud y Lautréamont, entonces, por abrir la escritura a lo obsceno; Mallarmé, en un sentido, por reprimir tanto la dimensión de lo sexual y, en otro, por hacer explotar a tal punto lo simbólico a partir de los impulsos semióticos, que la sexualidad termina por erigirse en el misterio radical del texto. Ambas articulaciones aparecerán en la producción de Alejandra Pizarnik: la apertura a lo obsceno, en sus textos en prosa; la represión y la transgresión semiótica, en su poesía. Aclaro, sin embargo, que esta división, como se verá al pasar al análisis detallado de los tres textos en prosa que me interesan a los efectos de la hipótesis de trabajo que guía este estudio —*La condesa sangrienta*⁷, *Los poseídos entre lilas*⁸ y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*⁹— no es tan tajante, pues cada uno de ellos presenta formas diferenciadas de organización e irrupción de lo obsceno.

Volviendo ahora a las selecciones que subyacen en la concepción del poeta maldito, como vimos, la recusación de la dimensión religiosa y la apertura a lo obsceno le son propias. Asimismo, la quiebra con la tradición literaria, ante la cual se instalan en posición casi adánica, por cuanto reconocen sólo algunos padres, tan iconoclastas como ellos —Baudelaire para los tres citados, el Hugo «satánico» para Baudelaire. Dicho gesto, será repetido por sus sucesores surrealistas, que los eligen como su familia secreta —a la que agregan Sade y Jarry— y que cito no porque pueda considerárselos seguidores de ellos en su carácter de «malditos», sino porque para entender a Alejandra Pizarnik es preciso recordar su coincidencia con ciertos aspectos del surrealismo que luego precisaré, así como con esa solitaria y estremecedora figura que es Artaud.

Es decir, entonces, que para los lectores y críticos que tengan una postura contraria a la transgresión generalizada que este «lugar poético» entraña, un lugar que niega la tradición, el sentido como algo dado, la lengua con un reservorio, para entenderla como un campo de experimentación, el texto como placer y erotismo, la poesía de Alejandra Pizarnik no puede sino resultar la negación de lo poético. Al respecto, pienso concretamente en Ricardo Herrera, cuyo breve ensayo lapidario *Lo negro, lo estéril, lo fragmentario: el legado de Alejandra Pizarnik*¹⁰ es clara muestra del tal rechazo. También, para quienes aceptan esa suerte de «obscuridad de la represión» mallarmeana, no pueden sino resultar incomprensibles, excéntricos, lamentables, sus textos en prosa, pues responden a la otra articulación —más directa y subversiva— de lo obsceno. Así ocurre en el caso de González Lanuza, cuya reseña al libro póstumo de Pizarnik, *Textos de sombra y últimos poemas*, es un buen ejemplo de tal postura.

Queda, por fin, en este recuento de los problemas de recepción relacionados con el mito del poeta maldito, un último aspecto: el de la *legitimidad* del discurso de Alejandra Pizarnik, lo cual nos poene en contacto con el problema de la escritura femenina, de lo que puede decir una mujer.

No es gratuito que la estirpe de los escritores que han traído lo obsceno a su escritura —y digo lo obsceno, no lo erótico o lo pornográfico— sean hombres. Personalmente creo que tiene que ver con el lugar acordado a la mujer respecto del sexo por la tradición occidental: la de aquella que, en principio, lo sufre. También es cierto que en este siglo, algu-

⁷ Pizarnik, Alejandra: *La condesa sangrienta*. Bs. As., López Crespo, 1976.

⁸ Pizarnik, Alejandra: «*Los poseídos entre lilas*» en: *Textos de sombra y últimos poemas*. Bs. As., Sudamericana, 1982.

⁹ Pizarnik, Alejandra: «*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*» en: *Textos de sombra y últimos poemas*. Bs. As., Sudamericana, 1982.

¹⁰ Herrera, Ricardo H.: «*Lo negro, lo estéril, lo fragmentario: el legado de Alejandra Pizarnik*» en: Cobo Borda, J. G., De Ruschi Crespo, M. J. y Herrera, Ricardo H.: *Usos de la imaginación*. Bs. As., El imaginero, 1984.

nas escritoras pioneras —Anaïs Nin, fundamentalmente— y los movimientos feministas no pasaron en vano, por lo cual se la ha ido aceptando como la que puede disfrutar del sexo y decirlo. Aunque no demasiado. No pretendo hacer aquí un recuento de las escritoras eróticas y hasta pornográficas que ha habido y hay, pero, al menos dentro de nuestro panorama literario —y, prácticamente, del internacional, pues los Bataille, Pieyre de Mandiargues, «Pauline Réage» y «Jean de Berg» no han estado acompañados por nombres femeninos (ya que se sabe que «Pauline Réage» es seudónimo de un hombre)— nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik. Y si lo obsceno es difícil de aceptar en general, por traer a la escena lo desde siempre oculto, resulta más revulsivo aún, dentro de una sociedad que ha restringido tan significativamente las posibilidades expresivas y vitales de la mujer, cuando es una escritora quien se atreve a articularlo, asociándose así no ya al placer, como ocurre en el erotismo, o al exhibicionismo, según se registra en la pornografía, sino al goce, cuyas connotaciones de muerte ya he señalado.

III

Las dos últimas singularidades de recepción relativas a la obra de Alejandra Pizarnik que quisiera abordar antes de centrarme en el tema de mi estudio, son la circulación de sus palabras y su figura dentro de la poesía argentina escrita a posteriori de su muerte y la curiosa escasez de estudios sobre su producción.

Acerca de lo primero, no es mi intención hacer un catálogo de los poemas dedicados a su memoria o las numerosas citas de sus palabras entre los poetas actuales —y estoy hablando no ya de los novísimos o los inéditos, sino de autores consagrados como Juarroz y Olga Orozco y de aquellos pertenecientes a una generación menor, pero que ya han publicado varios libros—, sino de señalar cómo, a pesar de tal citación casi constante, su obra sigue no «domesticada» en el sentido de recortarse como un intento solitario y, en el fondo, sin posibles seguidores.

El otro aspecto que se conjuga para convertir en más intrigante dicho recorte excepcional de su producción, es que, cuando observamos sobre todo su poesía —pero también sus textos en prosa, como luego consignaré, si bien con otra significación— con ojos políticos, es decir, buscando nexos intertextuales, palabras de otros poetas, surgen versos enteros de numerosos escritores, de Mallarmé a Trakl, de Molina a Bonnefoy, o procedimientos que recuerdan —pero sólo «recuerdan»— desde la escritura automática de los surrealistas hasta la desesperación verbal última, casi glosológica, de un Girondo o un Artaud.

Es decir, entonces, que su excepcionalidad no surge, como podría pensarse ingenuamente, de una «originalidad» absoluta —y digo «absoluta» con las lógicas reservas, pues como lo sabe hasta el menos avisado, *nadie* escribe desde la nada y en mayor o menor medida todo texto es un mosaico de citas, un *collage* de palabras que dialogan y remiten a otras palabras. Asimismo, son también constantes los ecos de sus propias palabras de un libro a otro, en un grado que va más allá de lo habitual en la coherencia interna de

una obra —la cual, en el fondo, no es más que una sucesión de reiteraciones sobre ciertos temas y palabras centrales.

Y sin embargo, a pesar de las palabras prestadas, los procedimientos reiterados, la cercanía a otras búsquedas, los ecos personales constantes, la alusión repetida a sus textos por parte de sus contemporáneos y de los poetas de la generación posterior, su obra sigue recortándose como algo de inagotable seducción, una especie de cámara oscura en la cual, más allá de mostrársenos significados propios y presentársenos estructuras verbales peculiares, se nos interroga como lectores, poniéndonos en contacto con ciertas zonas centrales de nuestra experiencia profunda de lo real: el miedo, la sexualidad, la muerte, en suma, eso que la vida cotidiana expulsa a un lugar excéntrico, fuera de la escena, y que su poesía, su prosa, convocan a través, ya de la alusión y la ausencia, ya de la fulgurante mostración.

El aspecto final que quiero tomar en consideración es el relativo a la escasez de crítica consagrada a su obra. Si algo caracteriza a nuestra época es la tendencia, casi hipertrófica, a la función crítica, a «hablar acerca de», como lo testimonian los casi infinitos estudios sobre autores, movimientos, grupos, etcétera, que constantemente se van generando dentro del campo intelectual. En el caso de los escritores considerados importantes, ese discurso sobre el discurso puede alcanzar niveles aterradores —pensemos, si no, en los babélicos anaqueles escritos sobre Borges—. Pero en el caso de Alejandra Pizarnik, quien consensualmente está considerada una de nuestras poetisas más estimables en virtud de la alta calidad de su obra, se percibe una especie de silencio crítico que no deja de llamar la atención pues apenas se ha escrito un libro breve sobre ella y algunos estudios, también breves, en los cuales, además, prácticamente se obvia su producción en prosa —el estudio de Cobo Borda es el único que cita *La condesa sangrienta*, pero sin realmente considerarlo en su carácter de libro¹¹. Personalmente, creo que este fenómeno obedece a esa sensación de enfrentarnos, en su obra, con lo obscuro, a que su escritura tiene la capacidad de ponerse en contacto con ciertas zonas ocultas que se hunden en lo inconsciente y que producen esa inquietud, ese desasosiego al que Freud se refirió magistralmente en su ensayo sobre lo siniestro.

IV

Con las reflexiones anteriores, creo que han quedado perfiladas con mayor precisión las peculiaridades que rodean a esta obra —cabría agregar la de la casi imposibilidad de acceder a sus libros por falta de reediciones, pero eso se relaciona con problemas editoriales y de derechos de autor—, por lo que puedo pasar a interpretarla a partir de la categoría central de lo obscuro que he planteado como heurísticamente válida para dar razón, tanto de los mencionados rasgos de recepción y circulación, como, lo que es más importante, de sus rasgos constitutivos en tanto que texto.

Si bien en el apartado III he adelantado lo fundamental de la concepción de lo obscuro a partir de la cual me propongo leer la obra de Alejandra Pizarnik, me parece importante especificar con más precisión su diferencia con las categorías de lo erótico y lo pornográ-

¹¹ Cobo Borda, Juan Gustavo: «Alejandra Pizarnik: La pequeña sonámbula» en: Eco. Bogotá, n.º. 151, tomo XVII/1, noviembre 1972.

fico. Para esta especificación, tendré en cuenta, sobre todo, y como punto de partida, los aportes de D. H. Lawrence¹², Henry Miller¹³, Georges Bataille¹⁴, Susan Sontag¹⁵, Aldo Pellegrini¹⁶ y Carlos D. Pérez¹⁷ así como ciertos conceptos provenientes de Freud y Lacan. Aclaro, asimismo, que me parece útil el presente despeje teórico, en virtud de la tradicional confusión que impera al respecto en diversos campos, que van desde el artístico hasta el institucional y el jurídico, sin pretender por ello que mis aclaraciones constituyan un replanteo teórico de alcance mayor que el de la valoración y la reclasificación de textos literarios.

Lo erótico, tan exhaustivamente estudiado por Georges Bataille en su libro canónico sobre el tema, implica fundamentalmente una representación de lo sexual donde se destacan sus aspectos vitales y su relación con el sentimiento amoroso en sus diversas posibilidades de manifestación. Para decirlo con palabras de Freud, el arte erótico refleja la pulsión central de fusión, de unión con lo otro que caracteriza al principio vital. Asimismo, esa dominante afirmativa discernida por Freud, y como lo señala Pellegrini en su estudio *lo erótico y lo sagrado*, la experiencia de lo erótico y su representación están siempre asociadas a la belleza, la cual se articula con el principio de placer que es propio del erotismo. Si he aclarado que la belleza se asocia a la *representación* de lo erótico, es porque, como atinadamente señala Sontag, las experiencias eróticas no son más que eso: eróticas, mientras que su representación es la que puede ser pornográfica u obscena, categoría esta última que la autora no toma en cuenta como instancia separada, pero que es pertinente introducir aquí. En este sentido, la representación erótica nunca es perversa ni despierta directamente en el espectador el deseo sexual, pues la belleza de la representación apela, no ya a la respuesta física, sino a, en primer término, la emoción estética.

En suma, que lo erótico en arte tiene una marca de vitalidad, de placer, de celebración, de belleza.

Uno de sus opuestos es la pornografía. Ante todo, porque su ámbito es el del fetichismo y lo perverso, como señala Carlos D. Pérez, y su gesto —o su artificio— el de mostrarlo todo con una expresa voluntad de despertar en el espectador el deseo y conectarlo, no ya con una emoción estética, sino sexual. Asimismo, en ese «mostrarlo todo» y en su total prescindencia del sentimiento amoroso, lo pornográfico cae, generalmente, como en el caso del Marqués de Sade, en el catálogo, en la paranoica y exhuberante cabalgata del exhibicionismo, no dejando nada en la sombra, eludiendo absolutamente el misterio, lo velado, la apelación a la fantasía del lector o el espectador. También la belleza, sustituida por una impronta de fealdad profunda, que surge de la estridencia en la representación anatómica, que generalmente alcanza el rango de la caricatura y la vulgaridad más o menos abierta. Precisamente la señalada pulsión exhibicionista de la pornografía, su anulación de toda posibilidad de completar imaginariamente la escena por parte del espectador, es lo que produce una de las características reacciones ante ella: el hartazgo, ya que oblitera toda actividad mental por parte del espectador o lector. En este sentido, la pornografía, al dar al destinatario todo catalogado, exagerado, mecanizado, apela no a sus facultades mentales, sino directamente a su cuerpo.

Importa, por último, señalar —para que su diferenciación de lo obsceno resulte más precisa— que la perversión en la pornografía, en el fondo, termina anulando ese más allá

¹² Lawrence, D. H.: «Pornografía y obscenidad» en: Lawrence, D. H. y Miller, Henry: Pornografía y obscenidad. Barcelona, Argonauta, 1981.

¹³ Miller, Henry: «La obscenidad y la ley de reflexión» en: Lawrence, D. H. y Miller, Henry: Pornografía y obscenidad. Barcelona, Argonauta, 1981.

¹⁴ Bataille, Georges: El erotismo. Barcelona, Tusquets, 1979.

¹⁵ Sontag, Susan: «The pornographic imagination» en: Styles of radical will. New York, Delta, 1981.

¹⁶ Pellegrini, Aldo: «Lo erótico y lo sagrado» en: Lawrence, D. H. y Miller, Henry: Pornografía y obscenidad. Barcelona, Argonauta, 1981.

¹⁷ Pérez, Carlos D.: Del goce creador al malestar en la cultura. Bs. As. Paidós, 1987.

del placer que es el instinto de muerte y el goce ante él, al presentar los actos perversos explícita y estridentemente, despojándolos de su misterio y de su inquietante carácter de tabúes. Es decir, que si lo erótico es celebratorio, placentero y está asociado al sentimiento amoroso, la pornografía denigra, anula el placer estético, produciendo en quien la recibe una reacción puramente física, ignora toda relación con el amor en favor de una suerte de mecánica corporal aberrante e hiperbólica. Acerca de este carácter hiperbólico de lo pornográfico, que encuentra quizá su ejemplo más ilustrativo en los textos del Marqués de Sade y en algunos pasajes de Miller, por momentos erótico y obsceno, pero generalmente pornográfico, sobre todo en los libros posteriores a sus *Trópicos*, no sólo se registra en la exageración de los distintos atributos físicos, sino en la inagotable potencia de los personajes, verdadera caricatura de una imposible vitalidad.

Por fin, en lo obsceno volvemos a reconectarnos con el placer, pero yendo más allá de él, al goce, a lo irrepresentable del sexo. En lo obsceno es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo, en tanto que deseo de suprimir la radical falta-de-ser.

En cuanto al efecto de la escritura obscena, la representación obscena en el lector, se trata de una fascinación compleja, una seducción fatal en tanto se detiene, ya en mostrar lo terrible y el crimen o aludirlos certeramente, dejando como en segundo plano la sexualidad, ya en abordar ésta como rodeada por un halo perverso y prohibido, iluminándola con una luz negra que muestra tanto como escamotea. Pero eso, no produce ni placer ni hartazgo, sino una angustiada atracción, donde lo bello y lo irrepresentable —pero no impensable, pues si a algo apela lo obsceno es a nuestra fantasía, a nuestra imaginación más secreta para completar la escena— se fusionan en un equilibrio inquietante.

En el sentido en el que lo he definido, lo obsceno es un juego —peligroso, por cierto— con la ausencia, lo no dicho, mejor, lo indecible, el tabú. Ahora bien, aunque lo obsceno, en principio está indisolublemente asociado a lo sexual, puede también, como en Mallarmé, cuyo caso cité en el apartado III, aludirlo por su absoluta ausencia. En efecto, en el caso del poeta francés, toda su obra es un intento extremo por anular lo sensorial, reprimir el cuerpo, destruir —palabra tan usada por el poeta— lo encarnado para, a partir de dicha anulación, alcanzar un absoluto que, finalmente, coincidirá con la muerte del sentido y del lenguaje, como lo plantea en el *Golpe de dados*. En este sentido, lo obsceno reviste en Mallarmé la forma del crimen que su palabra realiza sobre el principio de el placer, para así llegar a esa ausencia mortal del sentido —creo que, al respecto, *La siesta de un fauno* y *El cántico de San Juan* son una ilustración ejemplar. Asimismo, y como también lo señalé, lo obsceno se registra en el nivel del significante, por la destrucción del orden simbólico que cumplen los impulsos semióticos, los cuales operan sobre todo en el aspecto fónico y sintáctico.

Tras las especificaciones anteriores, creo que podemos entrar de lleno en la obra de Alejandra Pizarnik, a la que, como señalé en el apartado III, conviene enfocar desde dos perspectivas: considerando, por un lado, los textos donde lo obsceno se manifiesta —sus obras en prosa— y por otro, aquéllos donde dicha categoría como lo puramente «indecible», la ausencia, se enmascara: los poemas. Acerca de esta doble perspectiva advierto

que, por las limitaciones del presente trabajo, solamente abordaré en detalle los textos en prosa, limitándome a señalar la manera en que lo obsceno emerge en su poesía.

V

Cuando revisamos las obras en prosa de Alejandra Pizarnik, advertimos que se las puede separar, en primera instancia, en dos grupos, diferenciados por la manifestación de lo obsceno que les es propia. Por un lado está *La condesa sangrienta* —a la que se ha calificado de ensayo, pero que personalmente interpreto como una sucesión de estampas alrededor de la condesa Báthory, cuya escritura híbrida —entre la reflexión y el poema en prosa— sirve fundamentalmente para suscitar una atmósfera de siniestra belleza— donde lo *fuera de escena* está nombrado, casi conjurado desde la fascinada mirada transgresora de quien levanta apenas el velo del tabú. Por el otro, la pieza teatral *Los poseídos entre lilas* y el texto —luego me referiré a su posible o imposible clasificación genérica— «La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa», hermanados por la presencia de un humor que se apoya precisamente en la recurrencia a lo sexual y lo obsceno, por lo cual, lejos de producir gracia a causa de su desfachatez, generan una profunda angustia.

A pesar de su tono diametralmente opuesto y al margen de su manejo de lo obsceno como categoría, creo que uno de los rasgos que hermana a ambos grupos de textos es, precisamente, su casi imposible clasificación genérica. Porque si bien *Los poseídos entre lilas* es una pieza teatral —que podríamos etiquetar de teatro del absurdo— en realidad resulta irrepresentable, no sólo por dificultades casi insalvables de producción, sino por ese carácter de *fuera de escena* que la signa. Es decir, entonces, que, al menos dentro de la obra de Alejandra Pizarnik, parecería que uno de los rasgos del texto obsceno es que su mismo carácter transgresor lo lleva a subvertir esos códigos o instituciones específicamente literarios que son los géneros, llevando su naturaleza subversiva al plano de la configuración discursiva misma. Este rasgo, que por otra parte comparte con los *Cantos de Maldoror*, sobre cuya posible clasificación genérica nadie está del todo convencido, pues mientras tradicionalmente la crítica los ha incluido, sin mayores precisiones, dentro de la poesía, un ensayista de la talla de Maurice Blanchot los entiende como una novela —creo que permite inferir otro rasgo propio del texto obsceno que resulta perfectamente coherente con la definición de dicha categoría que he propuesto en el presente estudio: su experimentalidad. Asimismo, ese carácter discursivamente transgresor demostraría, desde otro ángulo, un tema largamente debatido en los escritos teóricos sobre literatura: la imposibilidad de considerar separadamente los aspectos lingüístico-formales y los contenidos de una obra literaria. En efecto, los contenidos que trae a la escena de la escritura este tipo de textos no obedecen a convenciones de representación, por ser lo oculto, lo excéntrico, el discurso que los asume también se pone, en uno o varios niveles, fuera de la norma, experimentando con las posibilidades del *decir* en todos sus sentidos.

Desde el punto de vista cronológico, el primero de los textos en prosa que me propongo tratar es *La condesa sangrienta*, originariamente publicado en 1965 en la revista mexicana

na *Diálogos* y luego editada en forma de libro en 1971¹⁸. Como decía en el párrafo anterior, creo que considerarlo un ensayo es básicamente erróneo, pues si bien se presenta como un conjunto de notas sobre el libro de Valentine Penrose *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante*, donde se relata la historia de este equivalente femenino de Gilles de Rais, la escritura de Alejandra Pizarnik va mucho más allá del mero comentario, para armar un texto donde, al margen de la elogiosa referencia al libro de Penrose que lo abre, la autora construye un orbe de ficción en el que se suscitan imágenes estremecedoras que articulan, más allá de su posible sustrato real, las fantasías más perturbadoras relativas a la alianza entre sexo y muerte.

Desgraciadamente no he podido consultar el libro de Valentine Penrose, a fin de discernir lo concretamente dicho por la ensayista —quien tampoco, según las palabras de Pizarnik, se ocupa de los puros datos documentales para construir un poema en prosa centrado en la «belleza convulsiva del personaje», jugando con los valores estéticos de la historia— de lo aportado por la imaginación obscena de la poeta argentina, pero creo que, en el fondo, carece de importancia. (Utilizo la expresión «imaginación obscena» por analogía con el término «imaginación pornográfica», acuñado por Susan Sontag). Lo que realmente importa es cómo está articulado ese material en la escritura, la manera en que, manteniéndose al margen tanto de lo erótico como de lo pornográfico, recurriendo inclusive a una prosa severa y de singular pudor respecto de lo sexual, suscita lo obsceno en un juego de ocultamientos y revelaciones que despierta la imaginación del lector, conectándolo con las secretas zonas que están más allá del principio del placer y donde, como ya lo he dicho, se inscribe lo inarticulable del goce.

El texto está organizado en una suerte de introducción en la que se alude elogiosamente al libro de Penrose y en once breves fragmentos titulados y precedidos por citas, donde se va armando, como en un rompecabezas, la imagen de la condesa histórica, destacándose su naturaleza monstruosa pero también su profunda seducción. Al respecto, es interesante señalar que el tema y el personaje, por sí mismos horribles, podrían haber sido tratados simplemente como tales, sin conferir a Erzébet Báthory su aura de belleza perfecta, sus sucesivas identificaciones con experiencias cargadas de misterio y atracción —la muerte, el silencio, la melancolía, la violencia en estado puro—, así la historia no pasaría de ser, en el fondo, más que un recuento de horrores, perversiones y demencia. Pero Pizarnik se encarga de levantar, a partir de esos materiales horribles, una imagen de impresionante atracción, de un poder que apela a la fantasía obscena que no puede dejar de asombrarnos. Tampoco de perturbarnos.

En ello tienen importancia fundamental el uso de una serie de recursos tanto lingüísticos como estructurales que definen lo peculiar de la representación.

Acerca de lo lingüístico, ya señalé la severidad de su prosa, en el sentido de que está marcada por una economía extrema en las descripciones, así como por una articulación fragmentaria. Dicha economía rigurosa le permite, simultáneamente, despertar la fantasía del lector, quien completa con sus propias imágenes inconscientes los datos precisos y sabiamente seleccionados que la poeta pone en el texto, y producir un potenciado efecto de intensificación cuando hace mínimamente menos elíptica la prosa. Me parece que ambos efectos se perciben con toda claridad en los ejemplos que cito a continuación, el

¹⁸ Como no cuento con ninguna de dichas ediciones, citaré por la de López Crespo citada en nota 7.

primero perteneciente al primer fragmento del libro —*La virgen de hierro*— y el segundo al tercer apartado:

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 autómeta la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos igualmente bellos. 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 (pp. 15-16).

No siempre la dama permanecía ociosa en tanto los demás se afanaban y trabajaban en torno a ella. A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne —en los lugares más sensibles— mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojadas al fuego... (pp. 28-29).

Un segundo rasgo de lenguaje reside en que, frente al laconismo casi excesivo demostrado para describir a las otras figuras, la de Erzébet merece diversos adjetivos y calificaciones que la convierten en una figura de impresionante relieve. Al respecto, si bien la condesa es la protagonista de los sucesivos cuadros, lo cual justifica el mencionado relieve, las restantes figuras —no las llamo «personajes» pues están vistas enteramente desde fuera y sin relieve psicológico alguno— apenas merecen, cuando se les concede, la identificación del nombre propio. Volviendo a la condesa, se nos habla reiteradamente de su belleza, su palidez, sus cabellos «del color suntuoso de los cuervos», sus vestidos blancos teñidos de rojo por la sangre de las adolescentes suplicadas, su silencio, su alternancia entre la impasibilidad melancólica más absoluta y el frenesí al que la arrojan sus orgías de sangre y sufrimiento ajeno. Dicho realce, por fin, alcanza su punto culminante en el fragmento tercero, *Torturas clásicas*, donde, tras identificársela con la muerte de las viejas alegorías, se realiza la latente articulación entre sexualidad y muerte que, hasta el momento, se ha mantenido como un contenido implícito, pero que aquí emerge plenamente, realizando en la escritura la asociación de los principios de Eros y Thánatos ocultos en el inconsciente. En este punto, entonces, es donde lo obsceno se configura definitivamente en el libro, rigiendo su desarrollo y dominando como contenido articulado la imagería del texto. Acerca de esta «imagería», una vez que explique los recursos estructurales de que se vale Pizarnik para generar lo obsceno en su texto, me detendré en la otra imagen básica que organiza a éste: la de la dama sombría contemplándose interminablemente en el espejo de la melancolía.

Desde el punto de vista estructural, no es gratuito que los tres primeros fragmentos del libro —*La virgen de hierro*, *Muerte por agua* y *La jaula mortal*— estén narrados en presente y se dispongan más que como narraciones, como escenas a contemplar. Porque en los tres, quien contempla las diferentes formas de tortura es precisamente la condesa inmóvil, ante el teatro real de su propio goce. Al presentarlas así, lo que la autora consigue es anular la distancia que impone el pretérito respecto de la situación y el personaje presentados, haciéndonos coincidir con la mirada de la condesa. Esta estrategia textual, sutilmente graduada por Pizarnik, le hace compartir esa mirada obscena al lector, ponerse en el lugar de la condesa, logrando así reactivar sus propias fantasías imaginarias.

Ahora bien, este recurso tendiente a identificarnos con la mirada de la dama sombría, está graduado con llamativa precisión: en el primer episodio, dicha coincidencia es total: vemos lo que ella ve, fascinándonos con el espectáculo horrible y despojado de todo énfasis, que su laconismo ofrece a nuestra capacidad personal de proyectar todos los detalles ausentes; en el segundo, ya producida dicha identificación, se nos permite «ver» a la condesa actuando —muerte y clava agujas a sus víctimas—, para luego remitirnos a su mirada demente. De esta manera se nos ubica como espectadores dobles: de la condesa, por un lado —que en el primer fragmento hemos sido nosotros por coincidencia de mirada—, del suplicio que suscita y ve, por el otro. Por fin, en el tercero, somos solamente espectadores de las acciones de la condesa pues, como se dice, la dama recibe impasible la sangre del sacrificio «con los ojos puestos en ningún lado» (p. 24), en un vaciamiento total de la mirada asesina, la cual se transfiere al lector.

A partir de tal gradación de estrategias textuales y cuando se ha logrado plenamente la complicidad de la mirada perversa, es posible el distanciamiento del relato, que rige los fragmentos que siguen, con sus marcas de separación temporal y espacial, pues ya estamos capturados en la mirada criminal y lo obsceno no aparece como algo de otro, sino como nuestra cosa —*mea res agitur*. Justamente ésa identificación es la garantía última del verdadero efecto obsceno del texto.

En otro sentido, el tema de la mirada se retomará, ya no a partir de una estrategia textual, sino de su plasmación en una imagen de singular imantación y profundo significado: la de la condesa Báthory contemplándose en el espejo de la melancolía, según dije, más aún, *viviendo* dentro de él pues, como señala la autora, la condesa es una de esas criaturas «que habitan los fríos espejos» (p. 48).

Al respecto, la teoría lacaniana del estadio del espejo, durante el cual se constituye el campo de lo imaginario, ilumina esta imagen central del texto. Según lo establece el psicoanalista francés, durante dicho período presimbólico —es decir, anterior a la adquisición del lenguaje como ley del padre— el yo, todavía no constituido como sujeto, está capturado en la fascinación ante su propio cuerpo reflejado, al cual no distingue del cuerpo del otro —la madre, los otros niños— pues mantiene con él una relación dual, de indistinción. Pero igualmente duales son los sentimientos respecto del cuerpo del otro: en un sentido, el yo está fascinado por él, pero otro desarrolla una agresividad extrema, una hostilidad primordial ante ese extraño especular que está en su propio espacio al mismo tiempo que él. De esto surge una inevitable pulsión agresiva, de muerte, que puede formularse como la opción «o ella o yo». En este campo donde conviven y se identifican Eros y Thanatos —fascinación y hostilidad— es donde la condesa está capturada y así su placer sólo puede surgir de la agresión extrema al otro —significativamente, «la otra», pues una de las consecuencias de la fijación en el estadio del espejo, además del sadismo, es la homosexualidad—, su deseo, ser el deseo del otro, pero como destrucción de ese otro.

Acerca de la incapacidad de distinguir entre el propio cuerpo y el del otro, uno de los ejemplos más claros que nos ofrece el texto es el de las agresiones de la dama fatídica a sus servidoras al sentir dolor en su propio cuerpo: «Cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros (se refiere a sus sirvientas)

y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores» (p. 44).

En cuanto al hecho de que el individuo fijado en el estadio del espejo sólo pueda experimentar placer a partir del sufrimiento ajeno, el libro entero es muestra de ello y de la sustitución del erotismo por la obscenidad perversa, el placer por el goce letal.

Por último, como indicación final de dicha fijación preedípica, el texto también señala explícitamente el no acceso de la condesa al orden del lenguaje, pues subraya reiteradamente el silencio de la mujer, su incapacidad de hablar. Esa ausencia de palabras se sustituye por gritos y gruñidos.

La captura, entonces, en el orden de lo imaginario, en el estadio especular, es la causalidad última de su crueldad extrema asociada al goce sexual, de su homosexualidad, su mutismo, su «melancolía», su identificación con la muerte: «Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero, ¿quién es la muerte? Es la dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory» (pp. 31-32).

Pero dicha fijación, también es la causa de la cualidad obscena del texto, que actualiza todas las imágenes locas de dicho estadio, condensándolas arquetípicamente en la dama que es la muerte y el espejo porque es el deseo perverso del cuerpo del otro, de la madre, el fantasma preedípico casi desenmascarado, la intolerable mostración del tabú, que está más allá de la expresión por ser previo al lenguaje.

Es decir, entonces, que el goce obsceno surge, en este libro, como consecuencia de la plasmación textual de la mirada y las fantasías propias del campo de lo imaginario llevadas a su grado extremo, como consecuencia de la representación o mimesis. Sin embargo, su incidencia sobre el lenguaje no es directa en el sentido de infringir el funcionamiento mismo de lo simbólico. En cambio, en los otros textos, la irrupción de lo imaginario, lo semiótico, según la caracterización de Julia Kristeva, se da en el nivel mismo del significante, alterando y destruyendo lo simbólico, con lo cual el goce pasa a inscribirse, no en el nivel de la representación imaginaria, sino en el de la lengua, como campo de transgresión de los impulsos exteriores a ella.

En este sentido, si *La condesa sangrienta* podemos considerarla un ejemplo de imaginación obscena, asociado, por ende, a experiencias literarias como las de un Bataille, un Lautréamont, los textos en prosa publicados póstumamente son ejemplificadores de la transgresión del orden del significante, a través del juego con la sustancia fónica, que estalla más allá de la represión, como en la escritura de un Artaud o, entre nosotros —si bien con diferencias— un Girondo.

Antes de pasar a su análisis, sin embargo, quisiera referirme a una coincidencia apuntada por Cobo Borda en su artículo de homenaje a Alejandra Pizarnik antes citado, entre este libro y *62 modelo para armar* de Julio Cortázar, así como a la lectura que la poeta hizo de uno de los cuentos fundamentales del narrador, *El otro cielo*, donde la figura clave, precisamente, es la de Lautréamont.

Me permito disentir con un crítico tan lúcido como Cobo Borda respecto de su opinión de que dichas coincidencias resultan perturbadoras por reunir a dos creadores de órbi-

tas tan disímiles como ambos. Personalmente creo que entre ellos —al menos hasta un cierto punto de la trayectoria cortazariana— hay una profunda similitud en cuanto a su concepción transgresora de la práctica literaria, relacionada con la línea de escritores dentro de la cual se inscriben. Tanto Alejandra Pizarnik como Julio Cortázar recogieron de los surrealistas, articulando según su propia práctica la impronta de ruptura y de apertura hacia lo *fuera de escena* explorado por ellos.

Si en Alejandra, como lo he dicho, lo obscuro se inscribe doblemente en sus textos — como representación de figuras y fantasías propias del orden de lo imaginario y como destrucción de lo simbólico en el nivel del significante— también en Cortázar encontramos, con lógicas diferencias, ambas modalidades del goce: por un lado, en relatos como «El otro cielo, Bestiario, Casa tomada» y aquellos que desarrollan directamente el tema del doble —también presente como contenido central en la poesía de Alejandra—, a partir de la asociación de la otra instancia del yo con el sexo y la muerte; en los fragmentos en *glígligo* de *Rayuela*, como transgresión directa del orden del significante. En este sentido, que ambos hayan abordado a la Condesa Báthory desde sus respectivas escrituras, no es demasiado extraño; tampoco, en tanto su clave oculta es Lautréamont, que la lectura más lúcida de «El otro cielo» haya sido de Pizarnik¹⁹. Lo que ocurre, en el fondo, es que los dos creadores hablaban de lo mismo: lo que está fuera de la escena de la escritura, de la conciencia.

VI

En el apartado anterior, señalaba la diferencia en cuanto al tipo de transgresión que representan los textos en prosa incluidos en *Textos de sombra y últimos poemas* respecto del libro consagrado a la condesa Báthory.

Tanto en la pieza teatral como en el conjunto de textos reunidos bajo el título general «La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa», la subversión, la apertura a la otra escena, se da casi directamente en el nivel del significante —y digo «casi» pues la pieza teatral todavía recurre a la representación, por dislocada que sea, de personajes y situaciones— a través de la manipulación y el juego con sus posibilidades fónicas para que estalle el sustrato sexual enmascarado en las palabras mismas. A este respecto, hay una cita de «La bucanera...» que demuestra hasta qué punto la poeta era conciente de la profunda vinculación entre sexualidad y lenguaje y que señala como razón última de su peculiar trabajo sobre la lengua realizado en estos textos, la exploración de ese campo interdicho, pero que sostiene el orden entero de lo simbólico y del sujeto: «Conocer el volcán velorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores —dijo el Dr. Flor de Edipo Chú» (p. 172).

Ahora bien, entre estos textos, al margen de la señalada, hay otra diferencia importante, que se relaciona con el tono: mientras *Los poseídos entre lilas* tiene un tono predominante de desolación, en parte puntuado por momentos de humor, «La bucanera de Per-

¹⁹ Pizarnik, *Alejandra*: «Nota sobre un cuento de Cortázar: El otro cielo» en AA. VV.: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Bs. As., Carlos Pérez, 1968.

nambuco o Hilda la polígrafa» lleva al extremo un humor corrosivo y deliberado que, junto con la experimentación en el nivel del significante, es su marca más característica. Como veremos más adelante, dicho humorismo está despojado de toda alegría y tiene, básicamente, un carácter siniestro por su impronta transgresora y destructiva, no sólo de la lengua misma, sino de la cultura en general.

Por tales diferencias, me parece necesario analizarlos individualmente, para luego poner las conclusiones de dicho análisis en relación con la poesía de la escritora.

Lo primero que me parece importante señalar acerca de la pieza teatral es que se trata del primer texto donde el manejo de la imaginación obscena se asume como «propio», pues los personajes no son, como en el caso de *La condesa sangrienta*, ni una realidad histórica, ni el producto de otra imaginación que le acuerda su fascinación relacionada con la sexualidad y el goce. En la pieza, a pesar de los pastiches literario-culturales —notorios en la descripción de la escenografía y del vestuario delirantes, que cita desde Keats hasta Leonardo—, personajes, situaciones y palabras se presentan como producto del imaginario del sujeto textual.

Asimismo, esta articulación más personal de lo obsceno, no recurre a la fascinación y el horror del crimen, al sadismo extremo y demente como clave, sino que aborda una forma a la vez menos abismal y más explícita de la sexualidad, vinculándola, además, con la carencia metafísica y la experiencia del fracaso en la instancia del decir o poetizar. Precisamente este último aspecto —la relación entre sexualidad y práctica poética— es lo que permite realizar una relectura, desde sus textos obscenos, de la poesía de Pizarnik, en especial porque *Los poseídos entre lilas*, a posteriori, se convierte en el último poema de su libro *El infierno musical*, con la siguiente característica: al margen de la evidente y necesaria transformación discursiva —del discurso teatral al poético— el poema implica la anulación de lo obsceno, así como de los momentos de humor que aparecen en el texto teatral. Dicho trabajo de «limpieza» del discurso al trasladarlo a la clave poética, confirmaría un aspecto que señalé al caracterizar la peculiar forma de obscenidad presente en la poesía de Mallarmé: la de la represión y la ausencia, represión y ausencia que, sin embargo, mantienen la vinculación con su origen sexual transformado en misterio radical del texto poético.

Con esta interpretación, sin embargo, no pretendo decir algo tan vulgar como que *todos* los poemas de Alejandra Pizarnik sean versiones ulteriores de textos en prosa donde se articula explícitamente lo sexual, sino que el caso concreto de *Los poseídos entre lilas*, desde mi punto de vista, trae a la escena de la escritura lo que intuimos —o yo intuyo— como operatoria fundamental de su práctica poética, en virtud de la peculiar seducción que esa «ausencia» semántica sobre la que se arman sus poemas ejerce sobre el lector. Seducción que, como en Mallarmé, percibo claramente relacionada con el enmascaramiento de lo *fuera de escena*.

Volviendo ahora al texto teatral —cuyo análisis detallado no me parece necesario realizar a los efectos del tipo de enfoque que me he propuesto en este trabajo—, lo más interesante en él es que sugiera la idea de una teatralización del inconsciente, donde a partir de una escena básicamente pautada por la sexualidad —desde los elementos escenográficos hasta los personajes (Macho, Futerina), pasando por las palabras y las situaciones— la subjetividad encarnada en Segismunda, pero desdoblada en sus diversas voces —los

otros cinco personajes—, va articulando ciertas afirmaciones y preguntas fundamentales acerca de la carencia radical, la falta-de-ser. En este sentido es que lo obsceno aparece como sustento esencial del drama de la subjetividad tematizado tanto aquí como en los poemas: la soledad, la división del yo, la erotización de la práctica poética, entendida como única vida y vía posible, el silencio como destino final. Asimismo, si los temas centrales de la poesía de Pizarnik emergen, según esta «escenificación», de la sexualidad poéticamente dejada fuera de la escena, el humor, la grosería, lo vulgar, aparecen como contracanto y condición de posibilidad del tono elevado, estilizado, dramático y por momentos solemne de su poesía. Y ya que he mencionado el humor, aclaro que ya aquí éste tiene algo de la tonalidad siniestra que adquirirá en el último texto en prosa, «La bucanera...», pero sólo algo, pues la falta de la ferocidad y la pulsión destructiva que allí lo caracterizan, su vulgaridad estridente y transgresiva. Aquí, y al margen de su relación central y ya señalada con la sexualidad, está marcado por cierta puerilidad, acorde con el manejo de elementos infantiles a que se recurre: muebles infantiles, muñecas, juegos, juguetes, personajes montados en triciclos —pero eróticos—, referencias a maestras de primer grado.

Es decir que, en este texto, lo obsceno aparece en un doble nivel: por un lado, encarnado en imágenes —los personajes que se desdoblán de un yo central, Segismunda, los elementos incluidos en la escena, las situaciones, las fantasías sexuales representadas en las parejas «como de juguete practicando el acto genético» (p. 99) que adornan la manta con la que se cubre Segismunda—, por otro, en el nivel del lenguaje, a través de la recurrencia a palabras obscenas y groserías que se entretajan en el diálogo. Es decir que lo obsceno está mostrado —orden de la mirada— y dicho —orden del decir. Pero también, y por primera vez, aparecen imágenes asociadas a la etapa anal —la muñeca que cubre de excrementos a Car, los féretros-inodoros que adornan la izquierda del proscenio—, lo cual coadyuva para darnos la idea de un estadio ya no puramente preedípico de la sexualidad, que coincide con el abierto acceso de los personajes al orden simbólico, los cuales hablan sin cesar, aunque no sea más que para señalar su imposibilidad de decir, como se ve en aquellos fragmentos del texto que la escritora convirtió en el poema de igual título, uno de los cuales —quizás el más significativo— he transcritto en segundo término en el apartado I del presente trabajo y en este final de parlamento de Segismunda: «Estoy hablando o, mejor dicho, estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia» (p. 116).

Por otra parte y en lo referente a la correlación señalada entre sexualidad y falta-de-ser, hay una aparente voluntad de desplazar lo obsceno, a pesar de mostrarlo, en favor de destacar la carencia metafísica, como se ve en este otro parlamento de Segismunda: «La obscenidad no existe. Existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrá todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida» (p. 102).

Sin embargo, dicho énfasis desplazado, lejos de restringir el efecto de lo obsceno, termina resaltando su carácter transgresivo, pues sus irrupciones, dentro de la búsqueda dominante metafísica, se perciben con mayor disonancia. En este sentido, el lugar a la vez excéntrico pero fundamental de los elementos sexuales «obscenos» recuerda, analógica-

mente, el de la sexualidad como fondo donde se recorta el crimen en *La condesa sangrienta*.

Pasando, por último, a «La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa», se trata, como indiqué antes, del conjunto de textos —pues el título reúne veintitrés fragmentos de variada extensión pero casi idéntica escritura en cuanto a sus procedimientos textuales— donde lo obsceno cambia de nivel para, dejando de lado la representación, instalarse de lleno en el significante, rompiendo el orden de lo simbólico a partir de la irrupción de la corá semiótica propia de lo imaginario, según la interpretación de Julia Kristeva en su lectura de la obra de Mallarmé y de Lautréamont.

En este sentido, si *La condesa sangrienta* es un libro donde lo obsceno se articula a partir de la mirada y la imagen, pero recurriendo sobre todo a una mostración sugerente, que apela a las fantasías imaginarias del lector para completar las escenas, en «La bucanera...» se dice lo obsceno, repitiéndose casi hasta el vértigo el procedimiento de autoengendramiento de las palabras a partir de la sustancia fónica, en un juego desaforado y agotador.

Pocos textos tan pasmosamente como éste pero, por ello mismo, más ejemplares de esa «compulsión a la repetición» que con tanta sagacidad identificó Freud como una de las manifestaciones de la pulsión de muerte; pocos textos tan reiterativamente transgresivos, tan obscenamente empeñados en nombrar lo prohibido, sacar de las diversas cristalizaciones culturales del orden simbólico las escasas palabras «locas» de lo imaginario, pulverizar y demoler, a partir de una misma pulsión, la máscara de lo conciente. Por eso, también, no puede sino hacernos recordar la metáfora lacaniana del inconsciente como una cinta de calculadora que gira y gira sin cesar, diciendo siempre lo mismo. Y ¿qué dicen los textos de «La bucanera...»? Dicen sexo, sexo omnipresente y obsesivamente nombrado.

Vale decir, entonces, que la lógica que los rige es esencialmente metonímica, un frenético deslizarse de un significante al otro diciendo parcialmente lo prohibido y alterando hasta el cuerpo mismo de las palabras en ese afán de capturar y mostrar lo fuera de escena. Acerca de este último, ya me referí a su vinculación con la escritura de un Artaud, un Gironde o un Joyce, sólo que el procedimiento está combinado, en Pizarnik, con un humor siniestro ausente en los tres escritores.

Como ya he señalado en el apartado anterior los rasgos fundamentales de esta variedad del humor, no los repetiré aquí, pero agregó que a ellos debe sumarse el efecto que produce el constante juego con las referencias culturales —tantas que llevaría tantas páginas como tiene este ensayo hacer un relevé de ellas, pues prácticamente todo el texto es un mosaico de citas. Justamente en relación con la parodia intertextual que encierra es como se percibe el doble nivel de transgresión de lo simbólico que implica «La bucanera...», ya que además de destruir su primera instancia de articulación —el lenguaje—, pulveriza su instancia superior de configuración: los monumentos culturales.

Y a partir de dicho horadamiento y recomposición se filtra, impregnándolo todo, lo obsceno, en una demostración siniestra por reveladora —*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*— de que no hay «palabra inocente», esa palabra inocente cuya búsqueda

la poeta emprendió desde casi el comienzo de su práctica, pero a la que nombró como meta de su quehacer en el conocido poema *Los trabajos y las noches*:

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente²⁰

Esta última conclusión nos lleva a un resultado que radicaliza aún más lo percibido en su pieza teatral, pues después de la lectura de «La bucanera...» sentimos que detrás de toda palabra, en sus intersticios, en su configuración misma, está el deseo, la sexualidad, lo obsceno y que toda práctica que no lo deje filtrarse, todo quehacer cultural que lo reprime, es una contribución a ese «malestar de la cultura» que señaló Freud y en cuyas antípodas se encuentra el goce creador, como insostenible tarea de destrucción y de muerte de un orden.

Volviendo ahora al procedimiento específico del que se vale el sujeto textual para su tarea de destrucción y horadamiento de lo simbólico creo que es importante caracterizarlo y distinguirlo respecto del propio de Mallarmé, por un lado, y de la escritura automática y el recurso al azar objetivo de los surrealistas, con la cual presenta ciertas similitudes, por el otro. También, indicar sus coincidencias y diferencias con la mecánica de la escritura propia de dos autores con los cuales la asocié: Antonín Artaud y Oliverio Girondo.

Respecto de Mallarmé, si bien el efecto de destrucción es similar, el procedimiento es radicalmente diferente —pero sólo en los textos en prosa de la autora, ya que en sus poemas hay profundas similitudes en el manejo del espacio textual y de la sustancia fónica. Mientras el autor francés destruye la sintaxis y maneja grupos fónicos semióticamente investidos, pero sin aludir directamente en ningún momento a lo sexual, Pizarnik respeta escrupulosamente la sintaxis y sus juegos fónicos descubren constantemente lo sexual, increbiéndolo en las palabras. En este sentido, más que a nadie se acerca a las rupturas y reordenamientos de Girondo en su sobrecogedor libro final *En la masedula*, sólo que su tonalidad humorística e irreverente se acerca más a la de los *Veinte poemas de amor para ser leídos en el tranvía* o *Espantapájaros*, si bien con una dominante siniestra ausente de ambos libros, por el mismo material obsceno que maneja. Al respecto —siempre continuando la comparación con Girondo— si recordamos la definición global que he dado de lo obsceno en el apartado IV, creo que queda más claro el carácter celebratorio del humor gironiano, en virtud de la impronta vital, erótica, manejada en ambos libros.

En cuanto a Artaud, cuya cercanía a la búsqueda de Girondo se ha señalado muchas veces, también está en relación de similitud —por la manipulación del lenguaje, corporalmente investido— y de diferencia —por la ausencia de humor y la angustia desesperada que transmite— con los textos de la autora.

²⁰ Pizarnik, Alejandra: *Los trabajos y las noches*. Bs. As., Sudamericana, 1965 (p. 25).

Señalé, también, que es necesario poner en correlación los procedimientos textuales de Pizarnik con la escritura automática del surrealismo, como camino para encontrar, a través del azar objetivo, esa *superrealidad* donde sujeto y objeto se anulan como oposición. Al respecto, no sólo es necesario hacerlo por cierta similitud con dicho recurso, sino por una alusión concreta y paródica de la escritora, en el último de los fragmentos del texto: «¡Qué damnación este oficio de escribir! Una se abandona al alazán objetivo, y nada. Una no se abandona, y también nada» (p.214).

Sin duda, hay un cierto parentesco entre ese entregarse al puro juego con la materia verbal practicado por Pizarnik y el realizado por los surrealistas, pero como lo señala Enrique Pezzoni en una entrevista²¹ en la escritora argentina hay, como rasgo específico, una suerte de «vigilancia» constante dentro de su delirio, que la distingue de los ejemplos más prototípicos del surrealismo. También, agregaría yo, una deliberación en lograr la emergencia de lo obsceno. Al respecto, ello se ve muy claramente en ciertas asociaciones que se perciben «forzadas» y que infaliblemente apuntan al surgimiento de lo obsceno, frente a otras, no directamente vinculadas a esta instancia, que por el contrario parecen fluir con una facilidad admirable del dinamismo fónico del lenguaje. Como ejemplo del primer paso, cito el siguiente fragmento:

—pensó Tote mientras Joerecto Le explicitaba, gestualmente y callando, el propósito de que su susodicho ingresara en el aula magna de la Totedeseante que tentaba con la su lengua que, rosada pavlova, rubricaba ruborosa la cosa, ruborezándole a la cosa, rubricabalgando a su dulce amigo en sube y baja, en ranúnculo de hojas estremecidas como las vivas hojas de su nueva Poética que Joe Supererguido palpa delicadamente, trata de abrir, que lo abra, lo abrió, fue en el fondo del pozo del jardín, al final de Estagirita me abren la rosa, sípijoe, másjoe, todavía más, y ¡oh! (p. 150).

Como ejemplo del segundo, el que sigue:

Cuando Coco Panel afrontó al malón con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino —Pietro Aretino— con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabé el trabuco del oso que se comió mi ossobuco (p. 214-215).

VII

He llegado así al final de mi análisis de la presencia y significación de lo obsceno en los textos en prosa de Alejandra Pizarnik.

Creo que a lo largo de él han ido surgiendo conclusiones respecto de sus diversas manifestaciones y su significado dentro de su obra en general, que conviene recapitular ahora, a fin de que se redondee mi interpretación.

Ante todo si comparamos los tres textos analizados tomando en cuenta su ordenamiento cronológico —de acuerdo con su fecha de edición, en el caso de *La condesa sangrienta* y de la datación por parte de las compiladoras en el de los textos póstumos— advertimos que se va produciendo una progresiva asunción, por parte del sujeto textual, de la pala-

²¹ Calabrese, Ana: «Alejandra Pizarnik: invitada a ir nada más que hasta el fondo», en: *El porteño*, Bs. As., enero 1983.

bra obscena, así como un significativo cambio de nivel y de tono en su articulación de dicha categoría.

Así, en *La condesa sangrienta* advertimos una apropiación de formas de la imaginación obscena de otro —la condesa Báthory histórica, Valentine Penrose—, articulada sobre la mirada y la representación. Asimismo la ecuación sexualidad-muerte se da en su forma más extrema de goce perverso, poniéndose el acento a tal punto en la muerte, que el sexo, si bien se mantiene como referente básico, no aparece representado por medio de imágenes.

En *Los poseídos entre lilas* el sujeto textual asume como imágenes propias las formas de lo obsceno presentadas y éstas se articulan directamente con la falta-de-ser, la carencia metafísica, presentándose como su sustrato. Asimismo, frente a la dominante de imágenes obscenas perceptible en el libro anterior, emerge también un obsceno *dicho* que señala al texto teatral como una instancia intermedia entre aquél y el que le sigue.

Por fin, en «La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa», lo obsceno abandona la representación para emerger como lo dicho en el nivel del significante, subvirtiendo el orden simbólico —la lengua, la cultura—, con lo cual la ecuación sexo-muerte se registra en el lenguaje mismo.

Esta última manifestación permite releer la totalidad de su poesía —que casi sin excepciones elude lo «fuera de escena» en sentido sexual— como enmascaramiento de lo obsceno, que desde su ausencia le confiere a sus poemas esa peculiar seducción a la que los críticos tantas veces han aludido. Pero también, cuando ponemos esta práctica de la prosa en relación con su famosa definición de la poesía: «La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad»²². Podemos leer como poesía en sentido extremo, estos textos estremecedores, que no sólo reclaman, en general, una legitimidad diferente —la de la transgresión—, sino una nueva legitimidad específica de la palabra femenina, de lo que puede decir una mujer.

²² Pizarnik, Alejandra: «El poeta y su poema» En Antología consultada de la joven poesía argentina. Bs. As., Fabril, 1968 (p. 67).

Cristina Piña

Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires, en 1939, y allí murió por propia voluntad (como se suele decir con falsa inocencia en las palabras), el 25 de septiembre de 1972. En 1975 la colección Ocnos (Barcelona) editó un grueso volumen antológico de su obra: *El deseo de la palabra* en el que se comprendían poemas y prosas. Que yo sepa, en España no ha vuelto a publicarse nada más de una de las escritoras más destacadas de la poesía argentina de los últimos decenios. Parafraseando a Quevedo podríamos decir que yace Alejandra envuelta en alto olvido.

«Cuando pienso en Alejandra la veo pasar, solitaria, en una de esas enormes burbujas del Bosco donde yacen parejas desnudas, dentro de un mundo tan tenue que sólo por milagro no estalla a cada segundo», escribió el poeta Enrique Molina en su bello prólogo a *La última inocencia y la aventura perdida* (Buenos Aires, Botella al Mar, 1976). La escritura de Pizarnik, sus palabras, están llenas de verdadera poesía, de sorpresa. Su estado poético es un estado de gracia que, salvando las diferencias de mundo y procedimientos, me recuerda en ocasiones a otro poeta inspirado, Federico García Lorca. Pizarnik fue la gran conjuradora y exorcista de la Desgarradura, la invocadora del Jardín, la niña que, desde el fondo de la palabra perdida, miró el mundo terrible del devenir. Se perdía entre espejos y, enamorada de la multiplicidad de sus imágenes, los hacía hablar a todos, animados por el incendio y la sombra. Espíritu rebelde, cometa adolescente que cruzó el cielo de Buenos Aires imantándolo de palabras misteriosas y entrañables, Pizarnik pertenece por derecho propio a esa horda de muchachos que en ocasiones surgen poniendo fuego a todos los fuegos, y cuyas figuras estelares son Rimbaud y Lautréamont, agitadores y enaltecedores de la vida. Alejandra no tuvo la rebeldía de Rimbaud, tampoco su talento, pero al igual que él trató de unificar vida e historia. «Ojalá —prescribió— pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo». Habitó la alquimia del verbo, pero en el acceso hacia la transparencia, uno de los espejos la devoró silenciándola. ¿O acaso enamorada del silencio olvidó que para vivir había que decirlo? Deseaba un silencio perfecto para que las palabras, al fin, no tuvieran reverso, para que no se les fueran a morir de tanta imposibilidad del decir.

Todo espejo es una pregunta por el otro. Pizarnik interrogaba a los espejos por la realidad de sus imágenes. Aunque plurales, siempre eran las mismas: la ilusión de la realidad.

La desveló Lewis Carroll: fantasía poética contra lo lógico y lo razonable; y, además, en Carroll encontró varios de los mitos propios de sus poemas: el jardín, el espejo y la lógica poética. Mitos y temas. A pesar de que fue varias veces más allá de los azogues, no sabemos si alguna vez le respondieron de verdad las imágenes. Volvía del jardín de las palabras con manojos, a veces diminutos, de sorpresas sonoras, de espejos semánticos, de aliteraciones que buscaban el silencio. Nosotros lo sabemos: volvió del revés del espejo y nos dejó los testimonios de sus visiones, los reflejos de una identidad rota que al buscarse se precipitaba en un fascinante teatro de señales. ¿Y qué dicen esas señales? Esas señales son signos que emiten, entre otras cosas, ecos que buscan detenerse en una voz al fin irreversible. «Ninguna palabra es visible» escribió como quien oye un eco. Ninguna palabra es visible: es una presencia, ¿real?, precipitada hacia su silencio. Y el silencio en Pizarnik es sinónimo de muerte. Las palabras son máscaras que ocultan la muerte; son, en ocasiones, una mascarada habitada por el viento. Con cierta ingenuidad no desprovista de dramatismo, Pizarnik escribía un año antes de morir:

Las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo *agua* ¿beberé?
si digo *pan* ¿comeré?

Las palabras son invisibles pero sin embargo, constatan la presencia del deseo y la ausencia de su objeto. Escribir se convierte para Pizarnik en una ceremonia que hace patente el vacío. Sin embargo, de esa ausencia ha surgido el poema, la palabra que la defiende del miedo. Martirizada por su propia identidad, llevó las palabras al meollo de su conflicto: las palabras son espejos que le devuelven su imagen fragmentada, tal vez no ya su imagen: otras imágenes de un mundo en fuga.

No fue una poeta del amor, para serlo tendría que haberse reconocido a sí misma. Su hechizo fue ella misma, sólo que no pudo complacerse, como Narciso, en su propia imagen. Esa mirada vuelta hacia adentro quedó fascinada por el terrible teatro de una identidad diversa, imposible: castillo de ecos en el que cada reflejo le daba señales de otro; laberinto hacia el centro de la máscara última que, al desgarrarla, encontraría su propio rostro ya definitivo: su ausencia. Del jardín de Alicia pasó —casi no hay distancia— al castillo de Kafka. Buscaba un rostro último, el suyo. No creyó, como Borges, que la identidad, como lo real, fuera ilusoria. Encadenada a la inquisitiva mirada de la adolescencia, buscó su propio rostro visible, pero lo hizo enamorada de los espejos, abismada en la conciencia de que quien en verdad es visible es el espejo. Pero el amor se reconoce en un rostro otro, una persona que está más allá del espejo. La relación de Borges con los espejos es de índole intelectual, la de Pizarnik, vital. Borges quería desaparecer: fue un crítico pesimista de la validez de las presencias; Pizarnik quería aparecer, surgir. Ambos se cruzan en un punto de la simetría inversa, aunque para continuar por el sendero que se bifurca. La poesía de Pizarnik es una invocación y conjuración de su persona, sólo que lo que aparece son siempre palabras que nombran lo de aquí y lo de más allá. Pizarnik, al verlas, con voz en la que se hace patente el miedo, afirmó que eran, esas palabras, invi-

sibles: no la reflejaban. Habitaba el único mundo real de todo poeta y sin embargo tenía conciencia de que las palabras no la salvarían.

Enrique Molina señala en el prólogo citado, que la fascinación por la infancia perdida se transmutó en fascinación por la muerte. Nada más lógico: quiso retroceder a la unidad de la infancia, pero ya no podía encontrar a la niña que fue sino tan sólo simulacros de la inocencia. Sintió nostalgia de la palabra inocente, pero una vez que se descubre la muerte las palabras no pueden ser inocentes. La palabra inocente era la niña que alguna vez fue, la que sólo vino a ver el jardín y fue azotada por el viento. Creo que no llegó a verlo, torturada como estaba por la palabra perdida; sin embargo, en sus viajes por la selva de los reflejos, fue plantando vocales y consonantes en el espacio de la ausencia. Hoy, con Alejandra Pizarnik habitando quién sabe qué mundos más allá de la identidad y sus metamorfosis, esa ausencia es una presencia: sus palabras son visibles y audibles. Ellas hacen el poema.

Juan Malpartida



**VIOLETA
PARRA**



Lecturas de las *Décimas* de Violeta Parra

I

Tres años después del nacimiento de Violeta Parra (1917-1967), en 1920, tiene lugar la primera administración de Arturo Alessandri Palma cuyo ascenso dependió de unas capas medias en relativo desarrollo. Aquel gobierno sólo duraría hasta el 5 de septiembre de 1924, derrocado por un movimiento militar. La inestabilidad de gobiernos y políticas, la sostenida persecución a comunistas y anarquistas, constituye una tónica bastante dominante en los años que van de 1927 a 1931, bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. En cuanto a lo internacional latinoamericano, el contexto de la década del 20 se expresó en el desplazamiento continuo del capital inglés por el norteamericano. En esta misma década, Chile se incorpora al sistema panamericano que tenía por principal objetivo cautelar y estimular los intereses políticos y económicos de los Estados Unidos en el continente. Hacia 1932, el país se encontraba en una de las más agudas crisis económicas que viene a intensificarse por la depresión de 1920 dada, como se sabe, por las características agro-minero —primario— exportador de los países latinoamericanos. En Chile hay alrededor de doscientos mil cesantes que representan a ochocientas mil familias, gran despido de profesores, y un malestar general entre los grupos más desposeídos. En este contexto de turbulencias políticas y gubernativas, crisis económica, predominio oligárquico, aun cuando hubo una momentánea república socialista (4 al 16 de junio de 1932), y la llegada del capital norteamericano, es en el que debe enmarcarse una significativa producción poética de Violeta Parra, pero que sólo se publicaría póstumamente en 1971: *Décimas (Autobiografía en versos)*¹.

¹ Violeta Parra. *Décimas* (autobiografía en versos) (Madrid: Editorial Pomaire, 1976). Todas las citas que hacemos en este trabajo corresponden a esa edición indicándose entre paréntesis la(s) página(s). Respecto de los trabajos sobre Violeta Parra hay hasta ahora los siguientes: Margorie Agosin, «Bibliografía de Violeta Parra», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 2 (1982), pp. 179-190; Fernando Alegría, «Violeta Parra», en sus *Retratos Contemporáneos* (Nueva York: Harcourt Brace INC, 1979); Alfonso Alcalde, *Toda Violeta Parra* (Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1975); Juan Epple, «Violeta Parra y la cultura popular chilena», *Literatura Chilena en el Exilio*, 2 (1977), pp. 4-11; «Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra», *Araucaria de Chile*, 5 (1979), pp. 187-197; Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan* (Madrid: Ediciones LAR, 1984); Patricio Mams, *Violeta Parra* (Barcelona: Ediciones Júcar, 1977) [hay también una edición francesa de esta obra: Violeta Parra. *La guitarra indocile* (París: Les Editions du Cerf, 1977)]; Julio Martínez Reverte, *Violeta del pueblo* (Madrid: Alberto Corazón Editor, 1976); Klaus Miller-Bergh, «Fulgor y muerte de Violeta Parra», *Revista Interamericana de*

II

Las *Décimas* son una autobiografía escrita dentro de los moldes del metro popular que Violeta Parra comenzaría a redactar alrededor de sus cuarenta años (1957)². Objeto artístico que para su lectura hay que ubicar necesariamente también dentro de una etapa de intensa y rica actividad productiva de Violeta por esos años, principalmente cuando en 1954 inicia su incansable peregrinaje recopilatorio dentro de la veta musical de la cultura popular tradicional chilena; y cuando, cercana a esos mismos cuarenta años, comienza intuitivamente a pintar, bordar arpilleras, construir esculturas en alambres. Todo ese trabajo previo sería expuesto más tarde, en 1964, en el Musée des Arts Décoratifs del Louvre, París, con un total de 61 obras que incluyeron máscaras, arpilleras, pinturas y esculturas.

Si en las *Décimas* hay ese factor sociohistórico arriba señalado, que constituye el contexto de la narración poética, y aquél del recobro de la tradición popular no oficializada, refugiada como una intra-historia dentro de las vidas anónimas de una amplia mayoría marginada, también hay en la obra de Violeta otro factor. Éste es el que correspondía a las peculiares características de un tipo de familia tradicional comunitaria, las que toda la familia de la relatora vivió como suyas. La autobiografía condensa, pues, la historia de ciertas capas marginadas, sectores que hablarán ellos mismos con la voz de la relatora.

Obra creativa recopilatoria, espacio histórico y vida personal se conjugan en un todo interrelacionado, convirtiéndose ella en un producto artísticamente maduro, uno de los más perfectos discursos poéticos que poseemos del pueblo de Chile, decantado por un largo período de aprendizaje, lejos del adorno falsamente ingenuo del que a menudo suelen vestirse algunas expresiones «populares». Es un texto que cuenta la no contada historia de un pueblo, a través de las normas de la estructura tradicional que mejor calzan con él: la estrofa de diez versos y el verso octosilábico.

Dos aspectos importantes que hay que recalcar desde ya es que las *Décimas* no caben necesariamente dentro de los moldes académicos cultos tradicionales y poca o ninguna relación tienen con el tipo de obra realizada por la clase media intelectual chilena, puen-

Bibliografía, 1 (1978), pp. 47-53; Juan Andrés Piña, Violeta Parra. 21 son los dolores (Santiago de Chile: Editorial Aconcagua, 1976); Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, Gracias a la vida. Violeta Parra. Testimonios (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976). Estos trabajos se dividen en las siguientes aproximaciones: una biografía desde la perspectiva testimonial de varios informantes que van dando referencias sobre el contexto, la familia, la vida

de Violeta Parra (el texto de Subercaseaux y Londoño); una perspectiva testimonial en relación a otros dos poetas chilenos, uno de vertiente social (Pablo de Rokha) y otro de raíces populares (el poeta y payador de Concepción, Crispulo Gándara) (el texto de Alfonso Alcalde); breve introducción biográfica explicativa de su obra musical más una antología de sus composiciones, canciones originales, recopilaciones, etcétera (los textos de Julio Martínez Reverte y

el de Juan Andrés Piña); un largo estudio bastante detallado de la relación poesía popular tradicional y Violeta Parra, contexto histórico (el texto de Patricio Manns); una larga reseña, en cierta medida sintetizadora del texto de Subercaseaux, que hace Fernando Alegria para estudiantes norteamericanos de español; el aporte de Violeta Parra a la cultura popular chilena (los dos artículos de Juan A. Epple); una glosa de las *Décimas* (artículo de Miller-Bergh), y

una recopilación bibliográfica que hace Agosin.

² No hemos podido comprobar con exactitud este dato. En los testimonios que existen sobre Violeta Parra no hay ninguna mención de cuándo ella comenzó a redactar las *Décimas*. Pero de ellos se desprende que empezaría a escribirlas junto a otras múltiples actividades (pintar, bordar, componer, viajar, etcétera), y que no sería sino alrededor de 1957, cercana entonces a sus cuarenta años.

te habitual de la cultura del país. No se encontrarán en Violeta Parra las influencias directas o indirectas del canon poético nacional, aun cuando haya sido Nicanor Parra, motivado por un ambiente intelectual que navegaba por las aguas de aquel canon, quien la estimuló para que escribiera sus «penurias». El contacto de Violeta Parra con el ambiente de escritores y artistas, que su hermano frecuentaba en el Internado Barros Arana, a partir de 1934, cuando Violeta Parra viaja a Santiago, no parece haber dejado en ella señales especialmente profundas. Si a ambos los unía una misma procedencia y un mismo amor por la tradición popular, distintos fueron sus productos artísticos. En Nicanor Parra, como quiera que sea, la tradición chilena «cultura» fue determinante y sólo así se explica que él se haya erigido a sí mismo en el anti-Neruda y, según sus propias palabras, en el «poeta de la claridad». En la antipoesía, y sin negar que haya en ella raíces populares y tradicionales, por lo demás muy poco estudiadas, sus fuerzas mayores son las de Huidobro, la asimilación del grupo «La Mandrágora» —puente chileno con el surrealismo europeo, o «surrealismo» como denominaría el mismo Nicanor—, y la tradición poética europea, especialmente la de lengua inglesa con su sobriedad y parquedad. En Violeta Parra, en cambio, sus aguas se movieron *solamente* en el riquísimo mar de la «memoria» y en la «savia» del árbol del pueblo.

III

Las *Décimas* están compuestas de noventa décimas que constituyen cuatro mil quinientos versos octosílabos de rima consonante. Aun cuando en el texto se use la *décima*, no es ésta la tradicional *décima glosada*. Esta última será usada por Violeta sólo cuando se ocupe del «velorio del angelito» [«Verso por padecimiento» y «Verso por sabiduría», pp. 149-152], la llegada a Santiago en 1934 (pp. 167-168), y la *décima* «No tengo la culpa ingrato», que se incluye en la sección «Composiciones varias» (pp. 230-240)³.

Las tres primeras décadas del texto establecen de entrada tres importantes meditaciones de la relatora respecto del «requerimiento» que le hace su hermano Nicanor para que escriba sus «penurias». A través de ellas Violeta no sólo se plantea la función del artista popular, una especie de «poética», sino que también permite comprender toda la organización formal y significativa que tendrá las *Décimas*. Quizá sean estas meditaciones, hasta ahora nunca señaladas, uno de los más claros y coherentes planteamientos sobre una «estética» de lo popular hecha por un artista que hablaba y pertenecía a la cultura de los sectores marginados que había que desenterrar.

La primera reflexión de Violeta es que la característica o la naturaleza del cantor o «relator» (denominación ésta que ella más prefiere) ha de ser la de la memoria, el entendimiento y la fuerza o precisión de la palabra.

La segunda es que el canto no puede ser uniforme porque siendo producto de la memoria popular debe seguir también su misma discontinuidad. El relato, por tanto, se configurará dentro de una organización preferentemente alineal. De allí que sea frecuente observar los distintos «saltos» que la relatora va dando, virajes geográficos espaciales, sucesos biopersonales y otras situaciones temporales: desplazamientos desde la zona cen-

³ Diego Muñoz, en «La poesía popular chilena», Anales de la Universidad de Chile, 93 (1954), p. 35, dice: «Nuestro pueblo no se satisfizo con transformar, refundir y chilener los romances españoles, sino que buscó un camino propio que fuera, desde luego, fácil a la memoria, y no sólo para retener, simplemente, sino para componer, ya que la mayoría de los poetas eran analfabetos. La búsqueda —que debió ser larga, sin duda— terminó con el feliz hallazgo de la *décima glosada*. La *décima espinela* constituye una forma poética de mecanismo fácil y fluido por su metro octosílabo y por la distribución: 1,4,5 —2,3; 6,7,10 —8,9. Los cuatro versos de la cuarteta son cuatro pies forzados que sirven para «amarrar» la glosa de cuatro *décimas*. Finalmente una «despedida» remata el pensamiento. Este sencillo mecanismo podía permitir a los poetas componer con facilidad y retener en la memoria, también fácilmente. Y ésta fue la norma poética que los grandes poetas populares chilenos consagraron como forma nacional y popular, y con la cual lograron realizar bellísimas composiciones de diversa especie: versos a lo divino y a lo humano, versos de literatura, de astronomía, de geografía, versos históricos, versos de contrarresto, redondillas y brindis».

tral del país a la zona del sur (Lautaro) luego vuelta a la zona central (Santiago); el movimiento narrativo poético desde la madurez a la infancia y de allí un salto retrospectivo a la adolescencia; Chillán-Europa, etcétera.

La última meditación corresponde a la función que la relatora concede al trabajo. Esta función es la que en definitiva va a provocar toda la escritura de las *Décimas*, o por lo menos el convencimiento que *debe* «relatar». El concepto que Violeta tuvo del trabajo no tenía nada que ver con el estímulo de un ambiente de artistas y escritores que producían dentro del canon poético nacional. El relatar no parece ser hecho en un silencioso refugio, sino que es otra actividad más dentro de los incansables quehaceres de la relatora Violeta Parra (la recopilación, la atención a la familia, la cotidiana lucha por la sobrevivencia, etcétera).

La relatora medita, a través del tópico de la modestia, que ha recogido de la tradición poética popular, aquel «requerimiento para cantar» que le ha hecho su propio hermano Nicanor. Reflexiona si realmente vale la pena el propósito. Sólo se decide una vez que concientiza la estrecha relación que hay entre el trabajo que ella misma hace —desenterrar una cultura popular dispersa por el país— y lo que la propia tradición popular significa para ella, es decir, «un jardín de flores y de campos sembrados». Comprende, entonces, que al relatar sólo estará prolongando aquel concepto del trabajo que ella ha estado haciendo hasta ese momento, aun dentro de las múltiples dificultades e incomprensiones: recopilar en ese «jardín» los «dolores del pueblo». A partir de esas meditaciones señaladas, pero principalmente con aquella en que la producción artística es concebida como otra actividad dentro de un múltiple trabajo cotidiano, desenterradora de una memoria popular, la relatora Violeta Parra se decide definitivamente a cantar y a escribir las *Décimas*.

IV

Uno de los motivos más recurrentes de las *Décimas*, en casi cincuenta y ocho décimas para ser precisos, es el de la infancia. Ésta se configura en tres direcciones: la raíz familiar, expresada en las referencias a los abuelos paternos y maternos; la imagen del padre y la de la madre. La dispersión o la ausencia de un desarrollo lineal de ellas están unificadas en el texto a través de la visión de la *familia inestable y migratoria* dentro del período que va desde 1920 hasta la muerte del padre de Violeta en 1934. Pero la visión de la familia siempre emigrando en las *Décimas* tenía mucho que ver con las continuas crisis político-sociales dentro del contexto de la obra, las que recaían, sobre todo, en los sectores más desposeídos de las urbes o las regiones rurales y provincianas.

El fenómeno migratorio a las áreas urbanas no era todavía masivamente notorio por aquella época. Si el centro de mayor requerimiento de mano de obra había permanecido por algunas décadas en la región nortina del país, dada las características propias del período minero primario exportador, el flujo migratorio disminuiría, sin embargo, notoriamente por la crisis económica chilena entre los años 1891 y 1920, y por la represión sostenida que sufrió el proletariado minero (baste recordar la matanza de obreros en el

patio de la Escuela Domingo Santa María de Iquique el 21 de diciembre de 1907). De allí que en las *Décimas* no se aluda a ese fenómeno migratorio porque ya parece del todo cancelado en aquel contexto que la obra refiere. La permanente migración de las *Décimas*, encarnada en la propia familia de Violeta, no pasará más allá de Santiago (la capital) por el norte, deambulando más bien entre la capital, Chillán y la zona del sur (Lautaro, Puerto Montt). La movediza narración ocurre específicamente entre la zona central del país, rica en una tradición popular folclórica, y la zona de la frontera donde existían fuertes arraigos mapuches.

Nacida la relatora en la región agrícola de San Carlos (Chillán), permaneciendo por un tiempo en ese ambiente rural-provincial junto a sus abuelos, es una deuda importantísima en toda la obra de Violeta. El abuelo paterno de Violeta, Don José Calixto Parra, pareció ser un personaje relativamente acomodado y buen conocedor de leyes⁴. Don Ricardo Sandoval, el padre de la madre de Violeta —Doña Clara Sandoval—, en cambio, fue capataz de fundo, «inquilino mayor» como bien precisa la relatora. Como ya se puede ver, lo que se entreteje en la familia de Violeta son unas capas medias campesinas y estratos de la entonces (y aún) viva organización rural-feudal. Es la familia arraigada en los sectores rurales tradicionales del centro y sur de Chile, oscilando entre el pequeño campesino más o menos acomodado y unas capas medias en permanente marginación.

Desde las *décimas* iniciales aparece bien diseñado el amplio contexto en el que irá a configurarse la total visión de la familia rural-comunitaria, en la que transcurre la infancia de la relatora. Esto es: la visión no desbastada de la naturaleza y sus elementos; la perspectiva religiosa realista-pagana; la sensualidad de la fiesta campesina y las comidas populares que siempre asumen caracteres de comunidad; la cultura popular arraigada en una tradición que emana espontáneamente (el canto, la poesía); el nomadismo de grupos que oscilan entre las privaciones y las fugaces abundancias; el trabajo inestable; la madre que tiene que alimentar y proteger a múltiples hijos; las presencias y las ausencias del padre; una extensa parentela; y los recursos picarescos, tragicómicos, para enfrentarse a todas las gracias y desgracias de la nómada familia. Es la familia que oscila entre relativas abundancias y privaciones, inestabilidad de sus miembros, dispuestos a un peregrinaje sin término. Y es en tipo de familia en el que se va a desarrollar aquel motivo dominante de las *Décimas* ya señalado, adecuándose perfectamente, como es de notar, en toda la estructura dispersa del texto.

Sin embargo, este movimiento migratorio de un tipo de familia chilena que hay en las *Décimas*, entre aparentes estabilidades y alegrías, entre las fronteras de la miseria y la inseguridad, tenía mucho que ver también con el contexto nacional que iba sostenidamente empeorándose desde la década de los 20 en adelante:

Mas van pasando los años,
las cosas son muy distintas:
lo que fue vino, hoy es tinta;

.....
lo que fue cierto, hoy engaño,
todo es penuria y quebranto.
..... (p. 39).

⁴ Nicanor Parra señala: «Mi abuelo era un hombre de medios de vida; no un abogado sino lo que se llamaba en ese tiempo un 'tinterillo'; un hombre sumamente inteligente, sumamente buscavidas, que no había hecho estudios universitarios pero que conocía el código al dedillo. Con esto se había hecho de una situación económica. Tenía sus terrenos en el campo, tenía sus varias casas y sitios también en Chillán». Leónidas Morales, «Conversaciones con Nicanor Parra», en La poesía de Nicanor Parra (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972), pp. 149-150.

Afectada, pues, de una manera interrelacionada, tanto por las características de un tipo de familia ya señalado como por las situaciones sociales y políticas del Chile de esos años, que recaían sobre los estratos más modestos, la permanente dispersión de la familia Parra se va a plasmar magníficamente en toda la organización discontinua de las *Décimas*:

Regularé algunos años
y de lugar mudaré,
así les relataré
sin «coilas» y sin engaños;
que se descarguen los daños
en la pobre relatora
.....
Si me falta l'elocuencia
para tejer el relato,
me pongo a pensar un rato
afirmando el «tuntuneo»
a ver si así deletreo
con claridez mi retrato (p. 39).

La memoria popular de carácter disperso puede ser en parte la explicación de la característica alineal temporal-espacial del discurso poético de las *Décimas*. Probablemente la vida sedentaria, geográficamente establecida, es la más capacitada para la narración popular con una estructura mucho más coherente. No así la nómada historia de las *Décimas* donde los sucesos siempre estarán «tejidos» a la manera de un *collage*. La poesía popular, que elaboran los artistas de extracción no culta, no sigue necesariamente la coherencia organizativa del poeta culto. Por el contrario, la narración aparece «dispersa» sin que ello signifique una incoherencia de su sentido o mensaje. El carácter *collage* de las *Décimas* sólo sigue el modelo de la memoria popular que suele ser principalmente discontinuo; pero por sobre todo, afectada por aquellas características que se desprenden de la propia estructura migratoria de la familia rural provinciana, agudizándose su marginalidad por un contexto sociopolítico en crisis.

La imagen, pues, desparramada del cuerpo de la relatora, que se desprende del motivo de la familia migratoria señalado, constituye en las *Décimas* el símbolo de la patria como un libro abierto de miserias y sufrimientos. Las partes del cuerpo, por ejemplo, que la relatora va dejando y perdiendo (ojos, brazos, pechos, manos, pies, corazón, nervios), y hasta su misma arma del canto (la guitarra sin cuerdas) vienen a ser en su conjunto el propio territorio nacional dislocado. La patria, geográfica y humanamente dividida, es interiorizada a través del cuerpo esparcido, doliente y migratorio de Violeta Parra:

Un ojo dejé en Los Lagos
.....
el otro quedó en Parral
.....
recuerdo que mucho estrago
de niña vio el alma mía
miserias y alevosías
anudan mis pensamientos,
.....

Mi brazo derecho en Buin
.....

quedó, señores oyentes,
el otro por San Vicente
.....

mi corazón descontento
latió con pena en Temuco
..... (pp. 159-160)

¡Qué pena tuv'en Quiribue!
¡Qué rabias en Miraflores!
¡Qué soledad en Dolores!
¡Qué malestar en Doñihue!
.....

Incertimbr' en el Quiszo
me causan gran impaciencia
..... (pp. 162-163)

V

Entre los años 1917 y 1919 Violeta Parra y otros hermanos vivieron con sus abuelos en Chillán. Emigraron ese último año a Santiago, una vez que volvieron los padres ausentes a buscarlos. En la capital estuvieron sólo hasta 1921 para volver a partir hacia el sur, puesto que el padre había conseguido un nombramiento de profesor primario en Lautaro.

El padre tenía que enseñar a leer y a escribir a los conscriptos. Detrás emprendieron el viaje Violeta, su madre y otros hijos. Durante el viaje, la niña Violeta, que ya tenía cuatro años, no fue inmune a la epidemia de viruela que en 1921 azotó las regiones sureñas del país. En Lautaro vivieron hasta 1927, hasta el ascenso al gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, pero el descenso y término para el padre de su carrera de profesor primario. La gran cesantía de la época, el despido masivo de profesores, volvió a caer implacablemente una vez más sobre la ya inestable familia y tuvieron que retornar nuevamente a Chillán, a vivir cerca de los abuelos y de una numerosa parentela⁵. El padre no volvió nunca más a recuperar su trabajo y comenzó en él una etapa de progresiva caída. Su muerte en 1934, cuando Violeta tenía 15 años, que en cierta medida se debió a una rápida alcoholización, fue, sobre todo, causada por una situación que tenía caracteres nacionales.

Parte del discurso del presidente Carlos Ibáñez del Campo de mayo de 1927 resumía muy bien la doctrina de lo que iba a ser toda su administración: «Como plantas dañinas el socialismo y el anarquismo serán arrancados del suelo nacional... Juro que he salvado a la República». Aun cuando fue derrocado en julio de 1931 toda la década, sin embargo, se caracterizó por una turbulenta crisis política y económica. El predominio oligárquico continuó en su mayor esplendor con la segunda administración de Arturo Alessandri (1932-1938). Durante la década respectiva se hicieron acuerdos que ayudaron a la penetración norteamericana en el país. La represión al movimiento obrero, como bien se desprendía del discurso de Ibáñez, favoreció a las empresas monopólicas. El avance y el terror de las fuerzas hitlerianas en 1933 estimuló en Chile el nazismo. Sin embargo, se observaba un avance del movimiento popular: se fortaleció y se repuso del período 1927-1931;

⁵ Nicanor Parra, refiriéndose al período de Santiago (1919-1921), cuando la familia está con los abuelos, recuerda: «Aunque yo hice las primeras letras en Lautaro, mis primeros recuerdos se sitúan en Chillán. Yo viví con mis abuelos. Algo había pasado. Mi padre y mi madre habían desaparecido, y yo me veo a mí mismo, un niño muy chico, con la Violeta en casa de mis abuelos, y con un hermano que se llamaba Eduardo (...) Era una situación complicada, porque mis abuelos tuvieron que hacerse cargo de estos tres hijos de Nicanor y de otros tantos de un hermano de mi padre que también había desaparecido aparentemente. Yo no sé qué demonios ocurrió, el asunto era que estaban todos los nietos en casa de los abuelos (...) Éramos tantos que siempre andábamos ideando mecanismos para obtener alimentos. Tiene que haber sido, me imagino, muy difícil para ellos alimentar a tanta gente (...) Nadie nos podía favorecer porque nuestros padres no estaban. Fue una época triste y al mismo tiempo bastante cómica.

Del período posterior a Lautaro (1927-1934), cuando la infancia de Violeta y demás hermanos transcurre en Chillán, Nicanor dice: «Mi padre quedó cesante. Ibáñez suprimió a todos estos profesores y él nunca más tuvo un empleo. Llegamos a Chillán. En Chillán estaban los padres de él que tenían una situación económica pasable, con varias casas. Todas estas casas eran de adobe y con tejas y con árboles y con bodegas, enlu-



en 1932 se fundó el Partido Socialista y ello permitió plasmar el Frente Popular que aglutinó núcleos de la burguesía nacional, capas medias y el proletariado (Partido Comunista, Partido Socialista, Partido Radical, Partido Demócrata y la Confederación de Trabajadores de Chile). La administración norteamericana, al ver perdida su influencia por el desarrollo del fascismo y el fortalecimiento de los movimientos populares, inició la política del «buen vecino» cuyo objetivo era crear nuevas formas de penetración, es decir, proteger la hegemonía, dar líneas más estratégicas, lograr un bloque de las repúblicas latinoamericanas para obtener la solidaridad con los Estados Unidos y enfrentarse a Alemania, Italia y Japón. En 1936, el gobierno de Alessandri ayudó considerablemente la política norteamericana permitiendo una inversión de 500 millones de dólares. Si ella no fue mayor se debió a la crisis del 29. El período 1938-1942, con la administración de Pedro Aguirre Cerda, lograda por el Frente Popular, fomentó la industria nacional a través de la creación de Corfo (Corporación de Fomento). Aún así, en nada se logró eliminar la influencia de las grandes compañías norteamericanas. La política de «buena vecindad» seguía imperando y el Frente Popular se dejó llevar por ella aun cuando la mentada política foránea no dio préstamos substanciales al gobierno⁶.

Con lo anterior, la imagen tanto del padre como la de la madre, y en un plano mayor la de la *familia*, que Violeta nos da en las *Décimas*, no es únicamente una subjetiva y bella remembranza. Es también un recuerdo afectado por la represión política y social de ciertos gobiernos dentro de la década de los 20 y la de los 30 (alto desempleo, bajos salarios, apertura a las inversiones extranjeras, alzas, persecución al movimiento obrero) que recaía principalmente en los sectores más desposeídos del campo y de las regiones urbanas:

Si quieren poner atajo
pa'remediar este mal,
la casa presidencial
tiene el remedio en la mano (p. 57).

El viejo tópico del «mundo como escenario» se adapta a ese «mal» donde ha transcurrido la infancia de la relatora, los quiebros familiares, el desplazamiento migratorio, la caída progresiva del padre y las diversas actividades que debe realizar la madre para el sustento familiar. Es un mundo «sin razón», dirigido por el propio «demonio». Toda la atmósfera del período 1927-1931 se establece en las *Décimas* a través de la metáfora del «diablo» cuya influencia religiosa popular, reminiscencia de la poesía española del Siglo de Oro, ha sido ya observada en otro trabajo sobre Violeta Parra⁷.

La visión del padre en las *Décimas* es la de un juglar provinciano que tocaba la guitarra, decía proverbios y también daba sus conferencias. Era un personaje, como dice la relatora, «gracioso», «fino», «galante», «dulce». Uniendo esos dones del padre y el progresivo deterioro de él como consecuencia de una situación social ya señalada, Violeta logra construir una de las más hermosas letanías que dentro de la poesía popular chilena se han escrito. En ella se encuentra la sencillez expresiva, asimilada de la tradición popular chilena, uniéndose magistralmente el viejo tópico de los regalos a la función del trabajo, siendo ésta última la de donde provienen los amorosos obsequios al padre caído y enfermo:

cidas por lo menos por fuera, y con muebles de madera, buenos muebles, catres de fierro con perillas de bronce, escaños, sillas (...) Comienza aquí una época realmente triste. Luego murió el abuelo y se produjo una herencia, las particiones (...) A mi padre le tocó lo peor porque él no supo defenderse (...) Lo único que quedó fue una casa de ladrillos a medio construir, pero ahí se guarecía la familia. Estos son años duros». Leónidas Morales, op. cit., pp. 148-149 y p. 167, respectivamente.

⁶ Véase, Hernán Ramírez Necochea, Historia del imperialismo en Chile (1960).

⁷ Esta relación ha sido señalada por Juan A. Epple en «Violeta Parra y la cultura popular chilena», Literatura chilena en el exilio, 2 (1977), p. 8.

Mañana viajo a Chillán
porque mi taita está enfermo,
de leche le llevo un termo
y una tortilla candeal;
también le voy a llevar
mis moneditas sencillas,
ganadas con la semilla
que recogí para enero;
ocho litritos cosecho
de las doradas gavillas.

De mi dorada crianza
le llevo una ponedora
pa' qu'el huevito le ponga
de nuevo las esperanzas.
Una pechuga de gansa,
un mate pa' la tetera.
¡Ay! si mi taita supiera
la herida que hay en mis pies,
no gustaría la mies
que en el rastrojo cayera.

.....

Suspiros y lagrimones
cuando llegué una mañana,
se alegra de buena gana
mi taita con sus dolores.
Le traigo estos camarones
del río más transparente,
y este litrito de fuerte,
taitita de mis tormentos;
ya está que lo vuela el viento
con su flacura de muerte (pp. 127-129)⁸

⁸ En la conocida canción *Gracias a la vida*, por ejemplo, el implícito tópico de los regalos vuelve a aparecer, pero intensamente decantado y asimilado por una configuración materialista en su contenido. Los «regalos» en esta canción se atribuyen a «dones» materiales, expresados en la complejidad humana, física y espiritual. En la décima al padre enfermo, el antecedente temático de *Gracias a la vida*, los regalos provienen del trabajo humano. Son esos obsequios productos de un proceso productivo, próximo al artesanal, cuya relación entre materia prima y elaboración es directa.

En cuanto a la visión de la madre es ésta la de la mujer que debe hacer frente a los distintos quiebros familiares, los avatares de la miseria, dispuesta a una permanente y sorpresiva migración, y encontrar el sustento para tanta familia cuando el padre está ausente, despedido de su trabajo o enfermo:

Diez bocas siempre pidiendo
lleva mi maire el problema,
vestidos, botas y medias,
panes al mes son seiscientos.
Pa' no andar con lamentos
remienda noches enteras,
cosiéndole a Valenzuela
y al dueño 'e la propiedad,
pero esta plata, en verdad,
por el arriendo descuentan (p. 54).

Esa fue la actitud de Doña Clara Sandoval, hija de inquilino, que asimilaba el comportamiento femenino de las capas rurales provinciales, cuyas labores no se asemejaban a las de la típica mujer de estratos medios chilenos más o menos acomodados. La madre de Violeta no sólo fue la mujer de múltiples labores, entre las que se destacó el oficio

de costurera —deuda que Violeta no olvidaría al tejer y bordar sus arpilleras—, sino también era recipiente de una vasta tradición popular, asimilada por cultura oral familiar. Doña Clara también tocaba la guitarra y cantaba, pero tuvo que postergar esa actividad para dedicarse a una múltiple familia de once hijos.

Aquel contacto con la madre, dentro de las características de la familia rural urbana marginada, fue una influencia bastante determinante en toda la personalidad artística de Violeta, principalmente en dos direcciones conjuntas: una múltiple cantidad de labores creativas cuyo producto se considera más como un trabajo tangible que como una pasiva meditación en la que el sujeto pareciera estar distanciado de la materia prima, y una personalidad bastante nómada tanto en el propio país (su trabajo recopilatorio la hacía llegar a los pueblos más apartados del territorio), como en el extranjero (a partir de 1955, en el viaje a Polonia al Festival de la Juventud, Violeta se movería entre Chile y Europa). Y lo que fue su madre lo decantaría maravillosamente la hija en una múltiple variedad siempre interrelacionada de los distintos productos artísticos a los que se dedicó: recopiladora, compositora, bordadora, escultora, pintora, alfarera, cantante y poeta popular.

VI

Lo que ya ha sido señalado para la obra creativa musical de Violeta Parra es perfectamente aplicable a las *Décimas*. Es decir, el carácter bastante terrenal y desacralizado de las cuestiones religiosas cuya deuda corresponde a la de la poesía popular tradicional⁹, así como el rasgo picaresco y humorístico, sin embargo de tono menor y distinto a lo que ha sido en la antipoesía de su hermano Nicanor¹⁰.

Una atenta lectura de las *Décimas* deja en evidencia la visión de la infancia de la relatora, enmarcada principalmente dentro de la peculiaridad del tipo de familia de los estratos populares chilenos y afectada por un contexto nacional ya señalado. Aprehendiendo una vasta riqueza aún no suficientemente desenterrada ni conocida, a través de la función recopilatoria de la relatora Violeta Parra, el decantamiento de toda esa experiencia tardaría años en brotar como un producto personal y artísticamente madurado. Eso fue lo único que verdaderamente constituyó todo el aprendizaje de ella, oponiéndose, con razón o sin razón, a la solitaria meditación del artista culto. Sólo así pudo plasmarse uno de los más largos poemas dentro de las estructuras de la poesía popular. Un texto que ayuda a contar la intrahistoria de un pueblo no contada ni hallada en los manuales oficiales¹¹.

Javier Campos

⁹ Al respecto, consúltese: Patricio Manns. Violeta Parra (Barcelona: Ediciones Júcar, 1977), pp. 81-94.

¹⁰ El humor popular en las Décimas es bastante escaso para decir verdad. Hay más humor y picaresca en lo que cuentan los informantes (véase el texto de Subercaseaux y Londoño, y el de Osvaldo Rodríguez ya citados) sobre la vida de Violeta que en el producto artístico de ella misma, en este caso las Décimas. Esto puede constatar en las experiencias biográfico-picarescas, por ejemplo, cuando Violeta junto a su hermana Hilda cantaban de borrachera en borrachera (1947), en un ambiente de obreros, empleados de capas medias bajas, lumpen. Ambiente propicio para la picaresca, pero que en las Décimas está ausente; por el contrario, aquella miseria se plasma en su más negra expresión (léanse, por ejemplo, las páginas 171-180).

¹¹ En este último sentido no resulta sorprendente ni desatinado comparar las Décimas a Canto general (1950) de Pablo Neruda. Hasta habría que preguntarse si realmente hubo cierta influencia de Canto general en el propósito de las Décimas. Que se sepa, no hay ningún testimonio que mencione, pruebe o desapruebe aquello. Sería interesante, pues, establecer algunas relaciones temáticas y metafóricas entre ambos textos.



Folclore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra

Las *Décimas* son el resultado de la fusión de dos etapas en la actividad de Violeta Parra: la de su definida orientación por el folclore, de la investigación y divulgación de música y textos folclóricos, y la que coincide con la escritura de la obra.

La presencia de estos dos momentos en el texto y la exigencia de una correcta aplicación metodológica nos llevan a hacer algunas consideraciones sobre el espacio donde folclore y literatura se relacionan.

De estos ámbitos culturales se ocupan dos representantes del Círculo Lingüístico de Praga, Pëtr G. Bogatyřev y Roman Jakobson, en un ensayo escrito en colaboración y publicado en 1929¹.

Aplicando los conceptos sosurianos de «*langue*» y «*parole*», Bogatyřev y Jakobson observan cómo la creación y la difusión de los fenómenos folclóricos siguen los mismos procesos de la creación y de la difusión del lenguaje.

La obra folclórica —sostienen los citados autores— es un conjunto de normas, de tradiciones a las que el recitador da vida con su aporte individual, como hacen los creadores de la «*parole*» respecto a la «*langue*». Estas innovaciones individuales de la lengua (o del folclore) si responden a las exigencias de la comunidad, se socializan y se vuelven elementos de la «*langue*» (o elementos folclóricos). Es decir que la vida de un tema folclórico se origina no en el momento de la creación sino en el momento de la aceptación por parte de la comunidad.

Una vez que se cumple el proceso cultural folclórico, adquiere los rasgos específicos de su estilo: funcional, popular, oral, anónimo, etcétera, diferenciándose de la literatura.

El folclore se ajusta de este modo a las leyes de la «*langue*», la literatura a las de la «*parole*».

Con este estudio Bogatyřev y Jakobson ponen fin a la vieja cuestión del mito romántico del «pueblo poetizante» o de la tesis individualista para la cual no existía ninguna diferencia de principio entre poesía popular y literatura².

Se vuelve entonces a una concepción colectiva del folclore pero simultáneamente se tienen en cuenta las modalidades de la operación inversa: operación a través de la cual

¹ P. G. Bogatyřev-R. Jakobson, «*Il folklore come forma di creazione autonoma*», *Strumenti critici*, 1, 1967, pp. 223-238.

² Menéndez Pidal en su ensayo «*Sobre geografía folclórica*» (*Revista de Filología Española*, VII, n.º. 3 y 4, 1920) ya había destacado la necesidad de superación de estos dos enfoques observando también otros aspectos que aparecerán en la tesis sostenida por Bogatyřev y Jakobson. Pero la antinomia sosuriana proporcionará al análisis del lingüista español un esquema más eficiente y exhaustivo de desarrollo.

un motivo, una leyenda, un canto se vuelven «parole», con caracteres individuales y originales, en el instante mismo de su ejecución.

El concepto de autonomía y al mismo tiempo de influjo recíproco en las relaciones entre folclore y literatura coexisten en las *Décimas* de Violeta Parra.

La obra presenta un código artístico (folclórico) bien identificable tanto en lo que se refiere a algunos temas y motivos como a la forma. Pero al mismo tiempo se trata de un texto escrito, de autor conocido e individualizable, que no ha sufrido el largo y complejo proceso de folclorización y en cuya narración no está presente el estilo de la tradición oral.

Pero el caso de esta obra es, sin embargo, particularísimo. Dentro de la misma hay un espacio auténticamente folclórico. Violeta se inserta en una memoria colectiva donde encuentra ya los módulos: formas métricas y estróficas características, temas y expresiones, a los que los argumentos de su poesía se adaptan. Ella recrea, en este caso, una poesía que en líneas generales ya ha sido previamente elaborada, sin modificar las normas, adaptándose a la uniformidad y rigidez de la creación colectiva. Estamos en la zona de la «langue», para usar la terminología de Bogatyrev y Jakobson, donde no se altera la función auténticamente folclórica.

En otros momentos de la obra, elaborando ella misma el lenguaje, las imágenes, la técnica compositiva, imprimirá al material recibido la huella de su propia personalidad artística. La norma folclórica se convertirá en innovación individual.

Establecidas estas premisas podemos considerar entonces esta obra como una realidad literaria y ejercitar, por consiguiente, una atención crítica y cognoscitiva que se reserva en general sólo para los textos literarios, sin olvidar el material folclórico que analizaremos ateniéndonos a los rasgos específicos de su estilo³.

1. Investigación e identidad artística

De la tarea de recopilación realizada por Violeta queda como testimonio su libro *Cantos folclóricos chilenos*⁴. Fue escrito en 1959, un año después de las *Décimas*, pero el trabajo de investigación ya había comenzado mucho tiempo atrás. Trabajo que ella llevó a cabo aplicando un método muy riguroso. No sólo grababa al poeta popular en su expresión, también lo entrevistaba transcribiendo en una ficha toda la conversación. Pero a pesar del rigor metodológico no se presentaba como el investigador erudito que busca registrar y documentar la existencia de técnicas y motivos folclóricos. Al contrario, el cantor intuía casi inmediatamente que el destinatario recopilador que tenía enfrente era el destinatario acostumbrado, familiar, que poseía sus mismos rasgos culturales, que pertenecía a su misma cultura: «Por usted lo voy a hacer Violetita, que es la única que transmite 'a lo poeta'»⁵.

Ella vivió en las fuentes de origen, en el campo, y todo ese bagaje aprendido de su madre, de su familia, del ambiente campesino, lo continuará con su trabajo de investigación. Aprenderá a conocer lo que espontáneamente poseía.

Gastón Soublette recuerda esta etapa de la vida de Violeta: «Le costaba entender actitudes diferentes a la suya, al menos en ese tiempo, no podía aceptar así nomás, que al-

³ A. R. Cortazar, *Folclore y literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1979. En este libro Cortazar enfoca las relaciones del folclore con la literatura como parte de un dinámico proceso que transfiere elementos de uno a otro campo en determinadas circunstancias. Otro de los aportes válidos consiste en destacar la aplicación metodológica, ya sea en relación al análisis de material folclórico en obras literarias, o, a la inversa, al análisis literario de expresiones folclóricas.

⁴ V. Parra, *Cantos folclóricos chilenos*, Santiago, Editorial Nascimento, 1979.

⁵ *Ibidem*, p. 9. «Canto a lo poeta»: locución genérica que designa la poesía estructurada principalmente en décimas, de estilo épico-lírico y temático múltiple, acompañada de guitarra o guitarrón.

guien que se dedicara al folclore lo asimilara en formas diferentes y no lo hiciera parte de su vida, de la persona misma, en la forma particular que esto se daba en ella (...)»⁶.

De su madre, Clarisa Sandoval, «costal de diceres», elenca en el libro un repertorio de voces, giros idiomáticos, refranes, además de un repertorio de canciones campesinas que la misma le enseñara.

Reelabora los diálogos con una sorprendente fidelidad a la idiosincracia de su interlocutor percibiendo todos los matices del discurso. Entre los poetas populares es muy frecuente, por ejemplo, la tendencia a la rima en el lenguaje coloquial: «¿Me da permiso, para copiar el versito, doña Merche? Si acaso ya lo pescó, quién se lo puede impedir. Apronte su papelito, que lo voy a repetir»⁷.

Violeta sabe captar con gran intuición el humorismo y la ironía populares. Además en función de intérprete, de mediadora entre el cantor y el lector, se preocupa por aclarar y traducir el lenguaje técnico popular: «Sí... pero yo no voy a contarle de 'los versos que no llevan un tino de un principio de cuarteto', se refería a los versos encuartetados sin errores»⁸.

Desde un punto de vista lingüístico se preocupa además por transcribir los giros y expresiones del habla popular.

Antes de Violeta ya existían en Chile numerosos eruditos y cantores populares que se dedicaban a la labor de investigación. Pero Violeta es la única que llega a consubstanciarse total y profundamente con el folclore. La única que crea a partir de esta identificación. Es por ello que una estudiosa del folclore chileno como Margot Loyola puede tomar por anónima una creación individual de Violeta.

Su trabajo artístico es la emanación de esta vocación: «buscando el oro macizo/salgo volando al camino»⁹ y ésta es la razón por la cual llega en su obra a una acabada realización estética sin alterar la imagen de lo auténticamente folclórico. Es lo que el escritor peruano José María Arguedas observa cuando dice que Violeta es «lo más genialmente individual, y al mismo tiempo lo más genialmente popular», porque ella toma «ese material que ha recogido y lo incorpora a su mundo interior» para expresarlo luego «de la manera más agresiva, más lúcida, y al mismo tiempo más trascendental»¹⁰.

No es casual esta adhesión de Arguedas a la obra de Violeta Parra. Ambos comparten esa misma vocación de conocimiento —del antropólogo y de la estudiosa de folclore— que los llevará, partiendo de sus propias vivencias, a revelar en sus obras la identidad cultural de sus pueblos.

2. Recreación folclórica

En las *Décimas* se concentran temas y estilo del canto a *lo humano* y a *lo divino*, la más tradicional de las expresiones de la poesía popular chilena. La organización métrica, el desarrollo primordialmente narrativo de sus temas, las sentencias morales, lo festivo, son todos elementos presentes en la obra y que pertenecen al ámbito de la poesía folclórica.

Pero hay un espacio que refuerza particularmente la textura folclórica de la obra: el espacio dedicado a la recreación de motivos estrictamente ligados a los cánones de la poe-

⁶ B. Subercaseaux-J. Londoño, Gracias a la vida. Violeta Parra, Testimonio, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1976, p. 70.

⁷ V. Parra, Cantos folclóricos chilenos, cit. p. 55.

⁸ Ibidem, p. 45.

⁹ V. Parra, Décimas. Autobiografía en versos chilenos, Barcelona, Editorial Pomaire, 1970, p. 38.

¹⁰ Cita tomada de la grabación magnetofónica de una mesa redonda organizada por la Universidad Católica de Chile. En ella participó, entre otros, José María Arguedas. El texto de tal grabación fue publicado en: Revista de Educación, Santiago de Chile, n.º 13, 1968, p. 72, bajo el título «Análisis de un genio popular hacen artistas y escritores».

sía popular. Aquél está representado por las décimas dedicadas al «Velorio del angelito» y por aquéllas en las que prevalece el carácter descriptivo, costumbrista, como en «Aquí anda la Cruz de Mayo» y «La víspera de San Juan», donde el narrador se identifica con el reelaborador del material folclórico.

La memoria individual al coincidir con las costumbres y creencias populares vivifica la tradición y esto es lo que hace Violeta cuando a través del canto de doña Rosa Lorca recupera sus propias vivencias infantiles: «Cuando la escuché cantar estos cantos ancestrales, volví a mi memoria la ceremonia vista de niña del “velorio del angelito”. Recordé cómo se mandaba buscar a la madrina para que hiciera el “alba”, que tenía que ser cortada en tela nueva, con tijeras, hilo y aguja usados por primera vez»¹¹. Vivencias que convierte en genuina poesía folclórica:

Comadre, venga a cortar
el «alba» de su ahijadito,
aquí está el lienzo nuevito
tijeras recién comprá.
Las mangas bien picoteá
la coronilla y la falda
y el papel de la guirnalda,
aquí le tengo plateado;
altar de lindos luceros
que brille como esmeralda¹².

La cultura folclórica en cuanto oral es esencialmente teatral y aquí se representan las actividades y ceremonias propias de las prácticas religiosas comunitarias. La escenografía del velorio, la descripción de los adornos simbólicos, ciertos accesorios relacionados con el trance por el cual el angelito debe pasar, son algunos de los elementos de representación que intervienen en la ceremonia.

Pero en estas décimas se cumple además un requisito fundamental de la visión religiosa popular. En el «velorio» no se debe llorar. Las lágrimas entorpecerían el vuelo del niño hacia el cielo y por ello es que el dolor de la muerte se atempera con manifestaciones de dicha por ese destino sobrenatural. Esto justifica la sonrisa haciendo desaparecer la sombra de la pena: «Malazo es velar con llanto,/ a tan dichoso angelito/ que vuela al cielo infinito/ llamado por el Señor,/ cantémosle sin dolor/ ángel glorioso y bendito»¹³.

Violeta no sólo se mantiene fiel a esta visión sino que se erige en celante custodio de una tradición, a la que trata de defender del peligro de tergiversación: «Adónde está el ignorante/ hablando a tontas y a locas, (...)»¹⁴ proponiéndose ella misma como fiel recreador de ese patrimonio cultural:

La prueba de lo que digo
aquí la tengo en la mano,
pa condenar al villano
que tengo por enemigo.
Mis cantos son los testigos
desato con gusto el nudo
del seso del testarudo
aquí va el primer disparo
no han de pasar por el aro
mis versos por «el saludo»¹⁵.

¹¹ M. Villalobos, «Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares», *Revista Musical Chilena*, XII, n.º. 60, 1958, p. 73.

¹² V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, cit., p. 123.

¹³ *Ibidem*, p. 123. El «velorio del angelito» se registra en casi toda América Latina. Está documentado además de Chile, en Argentina, Bolivia, Colombia, México, Perú, Santo Domingo, Venezuela, etc.

En Argentina, Orestes Di Lullo en su *Folclore de Santiago del Estero describe minuciosamente la ceremonia* y Juan Draghi Lucero en su *Cancionero popular cuyano transcribe coplas recogidas en San Luis y Mendoza. Está presente no sólo en el folclore sino también en textos literarios*. Leopoldo Marechal alude al motivo del tema en su novela *Adán Buenosayres* y León Benarós escribe en 1958 sus «Versos para el angelito» donde glosa once coplas tradicionales argentinas.

¹⁴ *Ibidem*, p. 124.

¹⁵ *Ibidem*, p. 124.

Violeta ateniéndose a la normativa folclórica muestra cómo se deben cantar los «versos de angelitos».

En las distintas etapas de la ceremonia del velorio, que dura toda la noche, se cantan *versos*¹⁶ sobre diferentes temas: verso por saludo, verso por padecimiento, donde Violeta usa la glosa de pies atados o *cantar encuartetao*¹⁷, propia de la canción popular, con *fundamento*¹⁸ a lo divino basado principalmente en el Nuevo Testamento, verso por sabiduría, que se atiende, como en la tradición, en su mayor parte, a las historias del Antiguo Testamento, y el verso de despedida, donde los cantores, como lo hace también Violeta, hablan como si fueran el angelito mismo que se despide.

En el campo folclórico un cambio puede alejar la reelaboración del «corpus» tradicional creando una antinomia. Solamente los autores mejor compenetrados con el espíritu popular reelaboran sin traicionar lo auténticamente folclórico. Por ello Violeta censurando al autor folclórico se propone evitar cualquier intento de transgresión¹⁹.

Partiendo de textos anónimos o de textos de poetas populares podemos establecer los puntos de contacto entre su obra y el material tradicional, sobre todo aquel directamente recopilado por la autora y que, por consiguiente, resulta más representativo.

Entendemos que sólo la presentación de todo el material de que disponemos nos permitiría ofrecer un análisis profundo. Sin embargo, a través del material seleccionado es posible destacar rápidamente algunos de sus múltiples motivos coincidentes.

El «verso» *encuartetao* y sin *despedida* por el banquete de Asuero, recopilado por Violeta, puede ser una fuente directa:

Un día que Asuero estaba
tomando cierto recreo
vio llegar a Mardoqueo
a quien el rey apreciaba
al judío acompañaba
una doncella mujer
el rey lleno de placer

¹⁶ «La denominación verso en el folclore chileno designa la composición literaria hecha sobre la base de la décima, según la forma métrica perfeccionada por el español Vicente Espinel. Por extensión se llama «verso» también al canto de estas formas métricas». (L. G. Soublette, «Formas musicales básicas del folclore chileno», Revista Musical Chilena, Santiago de Chile, XVI, n.º. 79, enero-marzo 1962, p. 49).

¹⁷ «La regla general dispo-

ne que cuatro décimas, llamadas «pies del verso» por los «puetas», glosen una «cuarteta» —denominación folclórica genérica, indistintamente alusiva a una rondilla, copla o cuarteta propiamente tal— de modo que los cuatro «vocablos» o «palabras» que la componen —ambos términos corresponden a toda la línea de medida silábica que la métrica académica conoce por verso— se repitan, siguiendo el mismo orden, una cada vez al final de las

respectivas décimas, como «vocablo número diez de la pertinente estrofa». (M. Dannemann, «Variedades formales de la poesía popular chilena», Atenea, XXXIII, n.º. 372, septiembre-octubre 1956, p. 57).

¹⁸ «La temática de este género folclórico puede dividirse en varios asuntos o «fundamentos», como suelen llamarlos los cantores populares. Se distinguen como los fundamentos más usuales y comunes los ver-

sos a lo humano y los versos a lo divino, siendo éstos los que se cantan en velorios y novenas y aquéllos en reuniones profanas» (L. G. Soublette, Op. cit., p. 49).

¹⁹ Según Bogatyrev y Jakobson, la noción de «censura» es una de las diferencias fundamentales que separa el campo literario del folclórico. La censura ejercitada por la comunidad es determinante en el folclore y constituye la premisa necesaria del nacimiento mismo de la obra folclórica.

la contempló poco a poco
y se volvió casi loco
POR LOS AMORES DE ESTER²⁰.

al que sigue con bastante fidelidad en la primera estrofa del «Verso por sabiduría»:

Estaba Asuero una tarde
tomando el sol pensativo.
Mardoqueo llegó altivo
a presentarle un alarde:
Preciosa, que Dios te guarde,
responde Asuero afanoso
contempla el rostro gracioso
de la sobrina de aquél.
Flechado fue por Ester,
EL REY ASUERO FAMOSO²¹.

La mayor adjetivación y la incorporación del discurso indirecto en la reelaboración de Violeta no afectan el contenido de la composición. La escena se sucede en el mismo orden que en la canción recopilada siguiendo la regla general de la décima glosada que, a diferencia de ésta última, agrega la última décima que no comenta la cuarteta: la *despedida*.

Las variaciones no modifican esencialmente el material tradicional.

En el repertorio tradicional del «velorio» aparece también el motivo de la *despedida* que utiliza el *adiós* como una fórmula típica, como podemos verificar en esta composición del cantor Alberto Cruz que Violeta recopiló:

Llegó el tiempo de marcharme
y al emprender mi camino
adiós queridos padrinos
que fueron a acristianarme
y fueron a bautizarme
a esa iglesia milagrosa
adiós pues mi madre hermosa
me voy, le dejo un consuelo
porque en las puertas del cielo
yo estoy cuidando una rosa²².

El cantor habla como si fuera el angelito mismo que se despide. Estas convenciones están presentes también en el «Verso por despedida»: «Maire mía no me llores» de Violeta:

Adiós pairinos queridos
que fueron a «acristianarme»,
las sales a colocarme
y el nombre del escogido.
Hoy, siendo el más bendecido
por vos, le pido licencia
para que tengan paciencia
mientras los llama el vicario:
ya tienen intermediario
que les consigue indulgencia²³.

además de otros tipos recurrentes en el «Velorio de angelitos»: el niño yendo directamente al cielo se constituye en abogado celestial en favor de sus padres y padrinos.

²⁰ V. Parra, Cantos folclóricos chilenos, cit., p. 26.

²¹ V. Parra, Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit. p. 129.

²² Esta composición forma parte de una serie de textos recopilados por Violeta que no fueron incluidos en Cantos folclóricos chilenos y a la que hemos podido acceder gracias a la gentileza de la folclorista chilena Gabriela Pizarro.

²³ V. Parra, Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 132.

En estas décimas de *la despedida* Violeta poetiza lo que antes había enunciado como norma folclórica. La felicidad del destino sobrenatural:

Resuenan ya los tambores,
la música de los cielos
recibe como un consuelo
la gloria que me ha llamado,
por no tener ni un pecado
me saca del triste vuelo²⁴.

y el llanto de la madre que impide el vuelo del niño hacia el cielo:

No mojes más mis alitas
con tu llorar lisonjero
detienes la entrada al cielo
de tu blanca palomita²⁵.

son manifestaciones propias de la experiencia religiosa popular que Violeta tiene presente y a la cual se sujeta²⁶.

En estas composiciones aflora el estrato profundo de la cultura oral. Esto se refleja en la repetición, en las formas compositivas y temáticas fijas, todos elementos que favorecen la técnica de la improvisación.

Además de las fuentes de origen y de la recopilación, Violeta recoge información y material de la lectura de la poesía popular impresa.

En Chile, a fines del Ochocientos y comienzos de siglo, la vieja glosa campesina irrumpe en las ciudades y se imprime en unas grandes hojas de papel, que los poetas cuelgan de una lienza. Estos pliegos contenían composiciones a *lo humano* y a *lo divino*. Juan Uribe Echavarría señala el valor de esta nueva etapa de la poesía popular chilena. Refiriéndose a los poetas dirá que «traen una voz nueva con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no habían alcanzado los honores del papel impreso»²⁷.

Así surge en Chile la popular «literatura de cordel». Los principales poetas de la época van desde Bernardino Guajardo (1812-1886) hasta Juan Bautista Peralta (1875-1933), ambos de origen campesino. Otros poetas fueron Daniel Meneses y su compañera Rosa Aráneda, Nicasio García, gran amigo de Guajardo, Adolfo Reyes, poeta de Valparaíso que hacía grabados en madera de raulí para ilustrar sus versos.

Siendo de extracción campesina, los cultores de estas hojas desarrollaron temas y estilos tradicionales.

De estas composiciones nos interesa particularmente la «Redondilla amorosa de la fiesta de San Juan» de Rosa Aráneda, quien cultivó con preferencia el género religioso:

Da gusto a los machalinos
en sus caballos que van
cuando corren en San Juan
aturdidos con los vinos.
Bajan tantos campesinos
a todas voces viviendo,

²⁴ *Ibidem*, p. 131.

²⁵ *Ibidem*, p. 131.

²⁶ *El profundo conocimiento que Violeta tenía del lenguaje artístico popular se refleja no sólo en la escritura sino especialmente a través de su talento de cantora: «Violeta Parra sabe tocar nuestros instrumentos folclóricos, la guitarra y el guitarrón, y cantar a lo poeta. Sabe escribir versos a «lo divino» y a «lo humano», compone sus propias melodías y puede improvisar unas décimas si la ocasión lo exige. En los velorios de angelitos ha sido invitada a cantar junto a grandes cantores, de aquellos que no se dejan acompañar por cualquiera (...).» (M. Villalobos, op. cit. p. 71).*

²⁷ J. Uribe Echavarría, *Flor de canto a lo humano, Santiago de Chile, Edit. Gabriela Mistral, 1974, p. 16.*

Uno de los primeros intelectuales en advertir el valor de esta poesía popular impresa fue el profesor Rodolfo Lenz quien estudió y reunió los pliegos que configuran la colección de nueve volúmenes que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. La otra colección importante es la formada por Raúl Amunátegui, que consta de tres volúmenes y se conserva en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

dicen: —Vamos celebrando
al Santo, al dichoso ser,
pero más me gusta ver
a los cantores cantando²⁸.

por las coincidencias que encontramos con la tercera estrofa de «La víspera de San Juan» de Violeta:

La víspera de San Juan,
preciosos van los caballos
que salen como unos rayos;
el Santo hay que corretear.
Ventana que tiene altar,
tiene su Juan más adentro,
entonces viene el encuentro,
las décimas, los traguitos,
y parten los caballitos
corriendo qu'es un portento²⁹.

Se trata de cantares eminentemente populares, que mantienen temas y formas dentro de las pautas tradicionales folclóricas y donde la personalidad y la fantasía creadora del poeta intervienen limitadamente.

La décima, la estrofa que pluralmente estructura el «canto a lo poeta», como su antecesora la clásica espinela peninsular, consta de diez versos octosilábicos, rimando el primero con el cuarto y con el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y con el quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y con el décimo, y el octavo con el noveno. Pero el folclore poético chileno presenta una diferencia: en la rima se alternan consonancia y asonancia, como puede apreciarse en la décima de Violeta, a diferencia de las espinelas que se rigen por una consonancia perfecta, que es la que en este ejemplo sigue Rosa Araneda³⁰.

Violeta se acerca también a los cánones de la métrica folclórica en la distribución del significado en correspondencia con los versos. Al final del verso cuarto se halla regularmente una puntuación mayor. El quinto y el sexto están íntimamente unidos por el sentido de la construcción gramatical: «Ventana que tiene altar,/ tiene su Juan más adentro», estableciendo una estrecha unión entre las dos mitades de la décima. En este caso las décimas no glosan *cuarteta* alguna.

La fiesta de la Cruz de Mayo se celebra principalmente en el sur de Chile. Los poetas se reúnen para cantar a *lo humano* y a *lo divino*:

Aquí anda la Santa Cruz
visitando a sus devotos
con un cabito de vela
y un traguito de mosto³¹.

Una comitiva pasa por las casas pidiendo pan, velas o comida con versos tradicionales y si no les abren, sus moradores son vituperados de esta manera:

Esta es la casa de los pinos
donde viven los mezquinos

²⁸ A. Acevedo Hernández, *Los cantores populares chilenos, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1933, p. 130.*

²⁹ V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 109.*

³⁰ *En muchas otras composiciones registra la alternancia como la mayoría de los poetas populares chilenos.*

³¹ J. Dölz-Blackburn, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1984, p. 154.*

Esta es la casa de los tachos
donde viven los borrachos³².

La descripción de la comitiva, la punición de la avaricia, con un matiz más humorístico en la canción anónima, están presentes también en la reelaboración de Violeta:

Aquí anda la Santa Cruz
cantándole a sus devotos,
pidiendo un traguito e'mosto
y una velita de luz.
La Virgen les dé virtud
por la limosna bendita,
y en cambio sea maldita
la que no acude a su encuentro,
no tenga merecimiento,
¡castígala, Crucecita!³³.

Estas composiciones responden a un requisito fundamental del folclore: su funcionalidad. Un fenómeno folclórico es funcional porque satisface una necesidad colectiva ya sea ésta artística, mágica o religiosa. Por ello, si bien el ámbito de la recreación no está aislado dentro de la obra ya que el «velorio» se inserta en la historia del huaso Ascario, y las fiestas, como «La víspera de San Juan», en la historia de la familia campesina de los Aguilera, estas composiciones conservan su autonomía folclórica. En este espacio folclórico el autor (que pierde su individualidad para convertirse en un simple agente anónimo de un proceso cultural colectivo) desplazará al narrador, interrumpiendo por un momento el flujo de la narración autobiográfica.

3. Trasposición de lo folclórico a lo literario

La intención de Violeta mientras escribía era componer un poema auténtico y ella estaba capacitada para ello porque las circunstancias de su vida personal le habían permitido identificarse con el alma y la vida del pueblo:

Regularé algunos años
y de lugar mudaré,
así les relataré
sin «coilas» y sin engaños;
que se descarguen los daños
en la pobre relatora,
por no valerle hast'ahora
haberse amarra'o a Chile.
Si el canto no le da miles,
válgame Dios, la cantora³⁴

Pero al mismo tiempo quien concibe y escribe este poema no es un poeta popular más. Es un intérprete original y creativo de esa poesía popular que tradicionalmente se había formado por la colaboración de los innumerables poetas populares a los que ella se acercó con su vocación indagadora. No debemos olvidar, como ya hemos visto, la importan-

³² *Ibidem*, p. 155.

³³ V. Parra, *Décimas*. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 91.

³⁴ *Ibidem*, p. 27.



cia de su trabajo de investigación. Violeta conocía y supo aprovechar las dos dimensiones de esta perspectiva.

Esto se refleja sobre todo en el lenguaje. Los cantores populares no sólo cantan o recitan sus propias obras o las ajenas sino que también las escriben. ¿Como es el lenguaje de los cantores populares chilenos? Rodolfo Lenz señala algunos rasgos. El lenguaje intencionalmente dialectal se halla sólo cuando el poeta introduce «a un huaso típico en oposición a otra clase social» o bien cuando no sabiendo escribir «hacen sus versos según la pronunciación»³⁵. O aun en épocas recientes en que se ha reducido el analfabetismo «es posible afirmar que casi todos saben leer y escribir medianamente, pero quedan algunos todavía que sólo componen de memoria»³⁶.

En el estilo popular no intervienen intencionalmente, pues, elementos de la lengua oral. Su presencia en las composiciones es más bien reflejo de una situación lingüística concreta. Y, por el contrario, en aquellos poetas conocedores de la lengua escrita, sobre todo los más recientes, el elemento oral es casi siempre ocasional.

Observemos esta décima de Lázaro Salgado, poeta popular aún viviente, que refleja estas características:

Había puetas de nombre
como Liborio Salgado,
que nunca fue atropellado
en Chile por ningún hombre;
pa que el público se asombre
él fue el único en la vida
que con palabras floridas
ante un público de gente
oyéndolo reverente
estaba como dormida³⁷.

Salvo el vocablo «puetas» término convencional en el folclore y el «pa» la preposición apocopada por exigencia de rima, no existen en el resto de la composición palabras transcritas con la fonética popular.

Violeta, alejándose del estilo de los poetas populares, inventa un lenguaje equivalente al lenguaje oral popular:

Aprendo a bailar la cueca,
tejo meñaque a bolillo,
descuero ran'a a cuchillo
ya le doy vuelta a la rueca.
Con una gallina clueca
saco mi linda «parvá»
y en la callana caldiá
dorado dejo el triguito,
y amarillo el motecito:
naide me gan' a pelar³⁸ (...)

a través de una serie de procedimientos que tienden a realzar la sugerencia de los modos de expresión: la transposición fonética, la alteración de la palabra, la elección de los términos según el contexto. Junto a la adecuación lingüística, como los arcaísmos y voca-

³⁵ R. Lenz, Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile, Santiago de Chile, Soc. Imprenta Litográfica Universo, 1919, p. 93.

³⁶ D. Muñoz, Poesía popular chilena, Santiago de Chile, Edit. Quimantú, 1972, p. 6.

³⁷ *Ibidem*, p. 173.

³⁸ V. Parra, Décimas. Autobiografía en versos chilenos, cit., p. 109.

blos indígenas de la lengua campesina, existen referencias precisas a las formas culturales del ambiente que recrea.

Un importante elemento nivelador en el texto es la inclusión, junto a la lengua coloquial, de la lengua escrita: «Detrás de las alamedas/ reinaban los animales,/ perfuman los cereales/ las trémulas sementeras, (...)»³⁹ donde se registran también voces cultas.

En el texto, entonces, la fonética popular alterna con voces escritas, vocablos indígenas y arcaísmos de la lengua campesina con formas cultas, palabras intencionalmente alteradas con sus formas correctas. Estas variantes son pruebas de la estructura lingüística convencional de las *Décimas*. Convención estética «que casi no lo es, a fuerza de ser espontánea» dirá Borges refiriéndose al lenguaje de la poesía gauchesca y que podría aplicarse también al lenguaje de las *Décimas*⁴⁰. Lenguaje que, como el de Arguedas en sus novelas o el de Hernández en el *Martín Fierro*, realiza con autenticidad el prodigio de la comunicación intercultural.

Hay técnicas específicamente folclóricas, como la de los cuerpos y oficios geográficamente repartidos, que en las *Décimas* se vuelven recurso estilístico. Observemos esta décima de autor anónimo:

En Santiago tengo un pie
y el otro en Valparaíso,
los dedos en el Hospicio,
las uñas en Quilpué;
un tobillo en San José,
el otro allá en Melipilla;
allá en Maipo una canilla,
una pantorrilla en Lota;
la cochezuela en Quillota
y en Rancagua, una rodilla⁴¹.

Es la misma técnica que emplea Violeta en «Un ojo dejé en los Lagos»:

Mi brazo derecho en Buin
quedó, señores oyentes,
el otro por San Vicente
quedó no sé con qué fin,
mi pecho en Curacautín
lo veo en un jardincillo,
mis manos en Maitencillo,
saludar en Pelequén,
mi falda en Perquilauquén
recoge unos pececillos⁴².

con la diferencia de que ella dilata las imágenes agregando humor y fuerza fantástica: «mi falda en Perquilauquén/ recoge unos pececillos», pero sin escapar al realismo propio del folclore.

Aplicando la misma técnica logrará pintar con gran eficacia todos los estados de ánimo y, lo que es más importante, con datos reales de su biografía:

Pasé amarguras en Ñanco,
delirios en Tucapel,

³⁹ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁰ J. L. Borges, *El «Martín Fierro»*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979, p. 11.

⁴¹ J. Uribe Echevarría, *op. cit.*, p. 96.

⁴² V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, *cit.*, p. 137.

hambrunas en Illapel
y pesadillas en Chanco;
qué lágrimas en Rupanco,
desvelos en Mataquito,
corazonadas y gritos
y en el pueblo de Toltén
por un billete de a cien
peleo con mi hermanito⁴³.

El folclore deja de ser un fin para pasar a ser un medio con el cual espera cumplir su objetivo: recuperar la verdad esencial de lo vivido a través del relato autobiográfico. Estas décimas están coherentemente insertadas en la narración del viaje, entre el alejamiento de la casa paterna y la fuga a Santiago, formando parte de la trama misma.

En las décimas dedicadas a la muerte de la hija desaparecen el tratamiento y la temática tradicional del «velorio del angelito» y aun manteniendo algunos elementos de la cosmovisión religiosa popular:

Rosita se fue a los cielos
igual que paloma blanca,
en una linda potranca
le apareció el ángel bueno,
le dijo: Dios en su seno,
niña, te v'a recibir,
las llaves te traigo aquí,
entremos al paraíso
que afuera llueve granizo,
pequeña flor de jazmín.

Pequeña flor de jazmín,
del mundo vienes llegando;
aquí t'están esperando
la Madre y un querubín,
glorioso ha sido tu fin
cuéntaselo a tu mamita
cuando ella esté dormidita,
así le darás paciencia,
valor y condescendencia
resignación infinita⁴⁴.

las imágenes se enriquecen con la fantasía de la autora: introduce la figura del ángel intermediario que acompaña a la niña. Pero a pesar de las innovaciones emplea un recurso formal muy difundido en el folclore poético: los versos encadenados o popularmente llamado estilo de «coleo», mediante el cual se comienza cada estrofa con el último verso de la estrofa precedente.

La invención personal consiste precisamente en crear formas, aun partiendo de esquemas folclóricos, que estén al servicio de una concepción artística a cuyo dictado éstas se amoldan. Y en el caso particular de Violeta sin destruir el material de fondo. Fidelidad y condición transformadora no son términos antitéticos en su obra.

Violeta selecciona ciertas imágenes del código poético popular donde la figura del amado, en general referida a la mujer, tiene en la flor el sustituto más idóneo:

⁴³ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 185.

Entré al clavel del amor
cegada por sus colores,
me ataron los resplandores
de tan preferida flor:
ufano de mi pasión
dejó sangrando una herida
que lloro muy conmovida
en el huerto del olvido,
clavel no ha correspondido,
qué lágrimas tan perdidas⁴⁵.

Imagen frecuente en los versos «por el amor» como se ve en esta composición recopilada por la autora:

Entré al jardín y miré
del amor todas las flores,
de ver tan lindos colores
elevada me quedé,
al instante me fijé
con afición y esmero,
con cariño verdadero
me enamoré del color,
tengo perdido mi amor,
Y MI ESPERANZA EN EL CIELO⁴⁶.

Pero en la elección de figuras y vocablos interviene un personal criterio expresivo. Ello se puede ver a través de la connotación negativa del amor: «cegada» «me atacaron» «herida» y ese tono de tristeza, de amarga ironía que Violeta realza con la elección expresiva final: «clavel no ha correspondido,/ qué lágrimas tan perdidas».

Violeta se aleja del sistema de convenciones de la lírica popular no sólo desde el punto de vista temático: también tiene en cuenta la eficacia expresiva de los recursos que emplea. Por ejemplo, evita los cultismos o el empleo de nombres mitológicos, frecuentes en la lírica amorosa popular, como se ve en esta cuarteta del poeta Navarro Flores: «Un corazón con corona/ tengo para regalarte/ con la flecha de Cupido/ voy a herirte y no matarte»⁴⁷ y, en cambio, emplea con frecuencia el prosaísmo, entonado a través del diminutivo afectivo: «Yo le miraba sus hondas/ pupilas de noche oscura,/ cuando su voz con ternura/ me llama su palomilla,/ y agrega, esta lechuguilla,/ es toda mi desventura»⁴⁸ de uso corriente en el lenguaje folclórico.

Sin romper definitivamente con el modelo ni con los elementos tradicionales logra hacer oír su voz personal.

4. Narración literaria

En el momento de la escritura de las *Décimas* Violeta ya ha hecho suyos los valores de la cultura a la que pertenece y testimonio de este proceso, como ya hemos visto, será el espacio dedicado dentro de la obra a la recreación folclórica.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁴⁶ V. Parra, *Cantos folclóricos chilenos*, cit., pp. 118-119.

⁴⁷ D. Muñoz, *Antología de cinco poetas populares, Santiago de Chile, Ediciones Valores Literarios, 1971*, p. 63.

⁴⁸ V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, cit., p. 71.

Pero esta autobiografía en su narración trasciende el ámbito folclórico para conquistar una realidad más íntima. En esta obra Violeta logra la construcción de su universo humano.

El narrador modifica la tradición oral. Desaparecen algunos elementos característicos de la narrativa folclórica como la reiteración y la excesiva rapidez de la acción. El narrador se detiene en personajes y aventuras que la memoria ha seleccionado por su valor significativo y en la mayor parte de los episodios el análisis de sentimientos prevalece sobre la acción.

Ninguno de estos elementos narrativos se registran como antecedentes en la tradición cultural de los poetas populares chilenos. Se trata siempre de relatos autobiográficos breves que responden a exigencias externas, como la presentación del poeta ante el auditorio o el conocido caso de la ya mencionada Rosa Araneda quien declara sus orígenes para defenderse de la acusación de no ser la autora de los versos que firmaba⁴⁹.

Es probable, en cambio, que la idea del relato autobiográfico nazca de la propuesta de su hermano Nicanor: «Principiame a relatar/ tus penurias a lo pueta» y de la lectura de obras como el *Martín Fierro*: «Muda, triste y pensativa/ ayer me dejó mi hermano/ cuando me habló de un fulano/ muy famoso en poesía»⁵⁰ y aun de la novela picaresca, género literario con el cual presenta un pocas afinidades temáticas.

Los límites del presente estudio impiden el desarrollo de este argumento. Pero lo cierto es que la narración de las *Décimas* no se vincula con la tradición folclórica y presenta, en cambio, las características de la autobiografía literaria.

En la obra la escritura se convierte en un acto de memoria. Recuperar la misma significa buscar y construir, a partir de los valores culturales y humanos que la autora reivindica, su propia identidad. El yo pasado y presente es mirado a través de una doble perspectiva ético-estética (que pertenece además al patrimonio ideológico de la cultura popular) donde confluyen y se integran los episodios narrados.

El narrador de las *Décimas* construye a través de su personaje el canto: «y empiezo' amar la guitarras y donde siento una farras/ allí aprendo una canción»⁵¹. Descubrimiento y construcción que se realiza mientras el personaje avanza en la narración: «Si es cierto que yo sufrí,/ eso me fue encañonando,/ más tarde me fue emplumando/ como zonzala cantora./ Hoy pájara voladora/ que no la para ni el diablo»⁵². Por ello el viaje, camino que concede una voz y una historia, alcanzará en el interior de la obra un profundo significado.

La fuga a Santiago: «Salí de mi casa un día/ p'a nunca retroceder (...)»⁵³ se configura como el impulso definitivo hacia la creación artística, experiencia ligada a la figura del hermano: «Mi hermano decía: Vente,/ que lindo es el estudiar,/ el mundo es un ancho mar/ lo cruzarás por el puente,/ a nada puede la muerte/ llevarte en su remolino (...)»⁵⁴, quien incentivará la escritura de la obra, tal como aparece al comienzo de la narración.

Más adelante, en otro viaje, se verificará plenamente el dominio del lenguaje artístico:

Fue esta diuquita cantora
en ese gran festival
nombrada muy especial
jurado de las seis horas,

⁴⁹ «Araneda, por mi padre,/ en Tagua-Tagua nació,/ y también les digo aquí/ Orellana, por mi madre;/ aunque a ninguno le cuadre/ pregunto y noticias doy/ a varios, el día de hoy;/ denme a saber los delitos,/ de que no haga estos versitos/ muchos dicen que no soy». (J. Uribe Echevarría, op. cit., p. 30). Existe también un romance autobiográfico, escrito por Bernardino Guajardo, uno de los más famosos poetas populares del siglo pasado, titulado «Historia y célebre romance arreglado sobre la vida y aventuras del poeta popular».

En época más reciente, el padre Miguel Jordá realizó una recopilación de poesía popular: *La biblia del pueblo, Santiago, Editorial Salesiana, 1979*, donde se encuentran breves relatos autobiográficos.

Un poeta popular, Lázaro Salgado, está escribiendo actualmente su autobiografía en décimas. Es probable que de esta difusión reciente del relato autobiográfico entre los poetas populares chilenos no sea del todo ajena la obra de Violeta.

⁵⁰ V. Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, cit., p. 25.

⁵¹ *Ibidem*, p. 68.

⁵² *Ibidem*, p. 83.

⁵³ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 136.

al lado de unas personas
 ministras del pentagrama,
 esta pescá sin escamas
 votaba en aquel concurso
 entonando sus recursos
 como avecilla en la rama⁵⁵.

El canto aparece entonces no sólo como narración de un recuerdo anecdótico sino como experiencia original y constitutiva que se plasma en la expresión de una exigencia moral: «Si escribo esta poesía/ no es sólo por darme gusto,/ más bien por meterle un susto/ al mal con alevosía (...)»⁵⁶.

La protagonista, el padre, los personajes cuyas historias tienen una honda carga dramática pasan por el poema como en un ritual de purificación. El canto nace entonces de la palabra que denuncia el padecimiento: «Yo no protesto por migo,/ porque soy muy poca cosa,/ reclamo porque a la fosa/ van las penas del mendigo»⁵⁷.

Estas dos perspectivas están dispuestas como en un telar intersectándose con la realidad de los episodios narrados y se ponen de manifiesto a través de un recurso propio de la autobiografía: el uso de los tiempos verbales que señala la doble función de narrador y autor.

Los tiempos del narrador, el pretérito, el imperfecto, el presente histórico, son los tiempos verbales prevalentes en la obra. Pero cuando el autor asume el tono confidencial, el tiempo se vuelve al presente de la escritura. Violeta se acerca al presente interponiendo entre éste y el pasado la denuncia de su canto:

De nuevo yo solicito
 perdón por irme alejando.
 Lo que les iba explicando
 se me refala solito.
 El pensamiento infinito
 traicióname en cada instante,
 no puede ni el más flamante
 pasar en indiferencia
 si brilla en nuestra conciencia
 amor por los semejantes⁵⁸.

El presente de la escritura —que coincide casi siempre con la última estrofa: *la despedida*— da mayor vitalidad al recuerdo, actualizándolo. La memoria actúa entonces como construcción individual de una concepción del mundo y de la vida, como elaboración de un ideal humano y social.

Más allá entonces de las fuentes folclóricas y literarias, esta narración autobiográfica nace de la necesidad de volver al recuerdo para interpretar a través de las acciones y de los sucesos del pasado, el presente, el hoy que vive la autora. Por ello todo lo positivo y negativo se reconduce al presente porque de esta manera todo se vuelve real y probable.

El recuerdo de la muerte de la hija no permanece idealmente en el pasado porque en el presente se materializa a través del sentimiento de culpa: «No tengo perdón del cielo/ ni tampoco de los vientos/ mentira el dolor que siento/ como parto sin recelo (...)»⁵⁹. Confesión del propio límite, juicio sobre sí misma y al mismo tiempo sublimación a través del canto. Y, como prueba de ese largo proceso de identificación, lo más altamente indivi-

⁵⁵ *Ibidem*, p. 171.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 160.

dual se fundirá con la reelaboración del más genuino estilo tradicional: «Rosita se fue a los cielos/ igual que paloma blanca (...)».

Pero tornando al presente el autor intervendrá dirigiéndose al narrador —que transforma en interlocutor— para criticar el exceso de individualismo y reiterar la necesidad del compromiso moral:

Aquí tiene mi pañuelo,
señora, seque su llanto,
no hay en el mundo quebranto
que no tenga su consuelo,
saque la vista del suelo
y míreme frente a frente,
que sufre toda la gente,
l'olvidé por egoísmo,
eso conduce al abismo,
le digo primeramente⁶⁰.

Los hechos narrados actúan entonces como elementos de referencia del presente y se integran y confluyen en esta doble perspectiva del autor.

La identidad del yo poético nace entonces de la técnica misma de la narración de lo vivido, ya sea cuando se materializa en episodios y disgresiones o cuando describe estos interiores. Pero en todos los casos tenemos siempre la impresión de lo auténtico. Violeta no conocía otro modo de mostrar cómo era sino dejando al descubierto la verdad: su juicio sobre el mundo y sobre sí misma.

Pero si bien es cierto que la obra se aleja a nivel narrativo del folclore hay elementos que no responden totalmente al ámbito de la cultura literaria. Por ejemplo: la forma episódica no estructural de la narración que recuerda el trabajo por fragmentos, la técnica del *collage* de su labor de artesanía. La ausencia, por otra parte, de la idea del «libro».

⁶⁰ *Ibidem*, p. 189.

Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado los ojos con que estoy mirando
con ellos distingo lo negro del blanco
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo amo
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el oído que llevo escuchando
no pierdo detalle grillos y canarios
martillos, turbinas, la druida, el tuba y el
y la voz tan tierna de mi tren amado.
Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el sonido con que estoy cantando
con él, las palabras, que voy deletreando
madre, amigo, hermano y Cruz al sur, un trancito
la ruta del alma del que estoy amando
~~la ruta del alma del que estoy amando~~
Gracias a la vida que me ha dado tanto

Facsimil de un fragmento autógrafo de la canción «Gracias a la vida»

⁶¹ J. M. Barbero, «Memoria narrativa e industria cultural», *Ricerca Folklorica*, n.º 7, 1982, p. 11.

⁶² En esta selección por lo menos cuatro composiciones: «Cuando yo salí de aquí», «La muerte con anteojos», «No tengo la culpa, ingrato» y «Hoy día se llora en Chile», no forman parte del texto original ya que fueron musicalizadas y grabadas en un período anterior a la escritura de las Décimas.

Violeta no pensó que su obra subsistiera en el libro, en el texto, sino en el espacio de la oralidad, de la recitación, de la canción.

La cultura de las clases populares es una cultura cuyos mensajes no viven ni en el libro ni del libro, viven en la canción, en los cuentos y proverbios y ni aun cuando se escriben gozan del «status social del libro»⁶¹.

Esta concepción estaba presente en Violeta. Prueba de ello es que en vida de la autora la obra no fue publicada. Grabó, en cambio, antes de morir, algunas décimas recitadas por ella misma.

Tres años después de su muerte fue publicada en Chile una selección, permaneciendo todavía inéditas gran parte de las composiciones⁶².

La obra de Violeta se sitúa entonces en una zona de intercambio entre dos culturas. De ahí la coexistencia de lo popular y de lo individual, de lo literario y de lo folclórico en el interior de la misma. Coexistencia que se apoya en la profunda identidad del estilo tradicional, del sentir colectivo, de la creación de tantas generaciones de cantores populares con la individual habilidad creativa de la autora. Corresponderá al tiempo y a la comunidad consagrar o no como formas folclóricas las innovaciones personales que sobre la «langua» ha operado Violeta Parra con su obra.

Silvia Lafuente





EDICIONES DE
CULTURA HISPÁNICA

Colección Hispana

Esta colección versa sobre el influjo hispánico en los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista histórico como, particularmente, en relación con los problemas —culturales, sociales, políticos— de las minorías hispanas en la sociedad norteamericana.

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
HISPANOS EN LOS ESTADOS UNIDOS Edición a cargo de Rodolfo J. Cortina y Alberto Moncada 1988. 323 páginas. Rústica.	1.800	1.908
PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS Carlos M. Fernández Shaw 2. ^a edición aumentada y corregida. 1987. 980 páginas. Rústica.	3.000	3.180
NORTEAMERICA CON ACENTO HISPANO Alberto Moncada 1988. 186 páginas. Rústica.	1.800	1.908
SAN ANTONIO, TEXAS, EN LA EPOCA COLONIAL (1718-1821) M.^a Esther Domínguez	2.000	2.120
LOS HISPANOS Y LA POLITICA NORTEAMERICANA Alberto Moncada y Juan Oliva	1.800	1.908

EN PRENSA:

MEDIOS DE COMUNICACION DE MASAS E HISPANOS

Ponencias Congresuales

LENGUA Y CULTURA EN PUERTO RICO

Seminario ICI-ORI-Universidad de Puerto Rico.

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



**Colección Antología del pensamiento político,
social y económico de América Latina**

**Dirigida por Juan Maestre Alfonso,
con la colaboración de AIETI**

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de Aníbal Iturrieta y Eva García Román 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JOSE MARTI Edición, selección y notas de María Luisa Laviana Cuetos 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de Milda Rivarola y Pedro Planas 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de Juan Marchena 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de Juan Maestre 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de Justina Saravia 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



**Colección Antología del pensamiento político,
social y económico de América Latina**

**Dirigida por Juan Maestre Alfonso,
con la colaboración de AIETI**

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. MANUEL UGARTE Edición de Nieves Pinillos 1989. 160 páginas. Rústica.	1.100	1.166
8. RAUL PREBISCH Edición de Francisco Alburquerque 1989. 164 páginas. Rústica.	1.100	1.166

EN PREPARACION:

TEOLOGIA DE LA LIBERACION

Edición de Juan José Tamayo

EL PENSAMIENTO PERONISTA

Edición de Anibal Iturrieta

HOSTOS

Edición de Angel López Cantos

SARMIENTO

Edición de Victoria Galvani

**EL AGRARISMO DE LA
REVOLUCION MEJICANA**

Edición de Margarita Meneans Bornemann
Prólogo de Juan Maestre

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Junta de Asesores: Presidente: Aníbal Pinto. Vicepresidente: Angel Serrano. Vocales: Rodrigo Botero, Fernando H. Cardoso, Aldo Ferrer, Enrique Fuentes Quintana, Celso Furtado, Norberto González, David Ibarra, Enrique V. Iglesias, José Matos Mar, Francisco Orrego Vicuña, Manuel de Prado y Colón de Carvajal, Luis Angel Rojo, Santiago Roldán, Gert Rosenthal, Germánico Salgado, José Luis Sampedro, María Manuela Silva, Alfredo de Sousa, María C. Tavares, Edelberto Torres-Rivas, Juan Velarde Fuertes, Luis Yáñez-Barnuevo. Secretarios: Andrés Bianchi, José Antonio Alonso.

Director: Osvaldo Sunkel

Director Adjunto: Vicente Donoso

Secretario de Redacción: Carlos Abad

Consejo de Redacción: Carlos Bazdresch. A. Eric Calcagno, José Luis García Delgado, Eugenio Lahera, Augusto Mateus, Juan Muñoz.

Número 15

Enero-Junio 1989

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

ENFOQUES GLOBALES

• **Gert Rosenthal:** Repensando la integración • **Rudiger Dornbusch:** Los costes y beneficios de la integración económica regional. Una revisión.

PERSPECTIVA HISTORICA

• **Juan Mario Vacchino:** Esquemas latinoamericanos de integración. Problemas y desarrollos • **Joan Clavera:** Historia y contenido del Mercado Unico Europeo.

EFFECTOS ECONOMICOS

• **Eduardo Gana Barrientos:** Propuestas para dinamizar la integración **Comisión de las Comunidades Europeas:** Una evaluación de los efectos económicos potenciales de la consecución del mercado interior de la Comunidad Europea • **Alfredo Pastor:** El Mercado Unico Europeo desde la perspectiva española • **Augusto Mateus:** »1992«: A realização do mercado interno e os desafios da construção de um espaço social europeu.

LAS RELACIONES CEE-AMERICA LATINA

• **Luciano Berrocal:** Perspectiva 1992: El Mercado Unico Europeo. ¿Nuevo desafío en las relaciones Europa-América Latina?

DOCUMENTACION

• **Reproducción de los textos:** Declaración de Colonia sobre integración económica y Social entre la República Argentina y la República Oriental de Uruguay (Colonia, Uruguay, 19 de mayo de 1985) • Acta para la Integración Argentino-Brasileña (Buenos Aires, 29 de julio de 1986) • Acuerdo Parcial de Complementación Económica entre la República Argentina y la República Federativa de Brasil (Brasilia, 10 de diciembre de 1986) • **Reproducción del texto:** Acta Unica Europea (Luxemburgo, 17 de febrero de 1986, y La Haya, 28 de febrero de 1986) • **Sara González:** Orientación bibliográfica sobre nuevos procesos de integración en América Latina y Europa 1985-1988.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios — realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión — de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E

Cuadernos Hispanoamericanos

454~57

—Abril-Julio 1988—

Homenaje a César Vallejo

Con ensayos de

Margaret Abel Quintero, Pedro
Aullón de Haro, Francisco
Ávila, Mario Boero, Kenneth
Brown, André Coyné, Eduardo
Chirinos, Félix Gabriel Flores,
Anthony L. Geist, Gerardo
Mario Goloboff, Rubén
González, Francisco Gutiérrez
Carbajo, Stephen Hart,
Ricardo H. Herrera, Mercedes
Juliá, Santiago Kovadloff,
Fernando R. Lafuente, Luis

López Álvarez, Armando López
Castro, Francisco Martínez
García, Carlos Meneses, Luis
Monguió, Teobaldo A. Noriega,
Estuardo Núñez, José Ortega,
José M. Oviedo, Rocío Oviedo,
William Rowe, Manuel Ruano,
Amancio Sabugo Abril, Luis
Sáinz de Medrano, Dasso
Saldívar, Julio Vélez, Carlos
Villanes, Paul G. Teodorescu y
Francisco Umbral.

y un homenaje poético a cargo de 65 autores
españoles e hispanoamericanos

Dos volúmenes: 1.000 páginas

Tres mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Cuadernos Hispanoamericanos

BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don
 con residencia en
 calle de, núm. se suscribe a la
 Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de
 a partir del número, cuyo importe de se compromete
 a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

..... de de 199.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección:

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		<i>Pesetas</i>	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		<i>Correo ordinario</i>	<i>Correo aéreo</i>
		<i>§ USA</i>	<i>§ USA</i>
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África Asia, Oceanía	Un año	65	100
	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
 Instituto de Cooperación Iberoamericana
 Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
 28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Varias son las señales que podrían identificar a Violeta Parra y Alejandra Pizarnik, y no menos las que las distancian. La primera fue letrista y cantora, sencilla, popular y con una vida difícil con la que no pudo reconciliarse. La poeta argentina, niña «que sólo vino a ver el jardín», fue una poeta culta, difícil en ocasiones, tocada por la magia de un lenguaje espejeante. Como la cantora chilena, Pizarnik no pudo restañar la escisión de la memoria, no pudo llegar a un acuerdo entre ella y el mundo. Las palabras no pudieron salvarla y le crecieron entre las manos como un infierno musical. Pero en el trayecto a su desaparición fue dejando el testimonio lúcido y terrible de su obra poética.

No nos ha movido, al reunir las en estas páginas, ningún ánimo de carácter crítico que las implique, pero sí quisieramos incitar, en el caso de Pizarnik, a un mayor conocimiento de su obra, inencontrable hoy entre las ofertas editoriales.

En cuanto a Violeta Parra, celebrada ampliamente como cantora, no ha sido suficientemente atendida desde un punto de vista crítico, no obstante habitar en sus canciones una escalofriante dosis de intuición e inocencia poéticas.