

La primera tentación es asociar este breve poema al jaiku, forma japonesa que fue adaptada por primera vez al castellano por el mexicano José Juan Tablada en *Un día...* (1919), y que luego fue cultivada por Octavio Paz, a quien Pizarnik frecuentó en sus años parisinos (recordemos que *Árbol de Diana*, el libro anterior a *Extracción...* tiene prólogo de Paz). Pero lo que impide que este poemita sea un jaiku es el cuarto verso, no tanto porque el jaiku sólo tiene tres sino porque aparece allí la primera persona y la idea, completamente ajena a ese género, de destino trágico. Podría decirse en cambio que cada verso de este breve poema juega el papel de la estrofa de un soneto: el primero pone en escena un objeto, el segundo le da una función, el tercero cierra su aventura y el cuarto crea el símil, la metáfora por la cual el objeto es sustraído al mundo y convertido en abstracción, en alegoría de otra cosa, de una enseñanza moral. En el caso de Pizarnik, esa alegoría alude a la propia muerte de la voz que la enuncia. Pero fijémonos que no dice «moriré» o «voy a morir de cosas así», sino «he de morir», lo cual le confiere un sentido de fatalidad, aunque quizás no exenta de cierta hesitación, como si se preguntara sobre el valor de esa misma sentencia. Nadie que hubiera querido imitar a Breton o a Eluard hubiera podido condensar de tal modo una imagen. Y precisamente la intensidad, la capacidad de conmover al lector de estos cuatro versos vienen de su extrema condensación, como si al leerlos sintiéramos que cada línea está impulsada por la fuerza de todo lo que no nombra, de todo lo que debió quedar fuera para que el verso saliera impulsado hacia nosotros con un resorte comprimido y soltado de golpe.

III. El sueño clásico y el sueño romántico

Al hablar del sueño de una poeta americana es difícil no acordarse de uno de los poemas más conocidos de Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695), el «Sueño», también conocido como «Primero sueño», publicado en 1692:

...así, pues, de profundo
 sueño dulce los miembros ocupados,
 quedaron los sentidos
 del que ejercicio tienen ordinario
 –trabajo, en fin, pero trabajo amado,
 si hay amable trabajo–,
 si privados no, al menos suspendidos,

y cediendo al *retrato del contrario*
de la vida que --lentamente armado--
 cobarde embiste y vence perezoso
 con armas soñolientas... (vv. 166-176)

«El contrario de la vida» es aquí la muerte, y su «retrato» es el sueño. También en Pizarnik sueño y muerte son hermanos; por ejemplo en «Extracción de la piedra de locura» se incluye un texto titulado «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos»:

«Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama. Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río de la muerte que me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría».

Y más abajo: «Hablo del lugar donde se hacen los cuerpos poéticos --como una cesta llena de cadáveres de niñas».

Aquí vemos la diferencia entre un sueño clásico y un sueño romántico: en Sor Juana el sueño, la muerte son cifras metafísicas, de apetencia mística: remiten a un orden simbólico y moral que viene de Séneca, de Estacio y de la tradición hermética medieval; forman parte de un sistema de representación que es del todo ajena a las amenazas de los fantasmas de la psique. En Pizarnik el sueño es vía de acceso al sí mismo y la dislocación de la identidad del sí mismo, y los símbolos que aparecen en él no son sistemáticos, se reinventan y resignifican cada vez, son fulguraciones del autoconocimiento, de la interrogación de la parte diurna sobre la nocturna. Lautréamont escribe, en el Canto I de *Maldoror*, estrofa 9: «Muchas veces me he preguntado si será más fácil de reconocer la profundidad del océano que la profundidad del corazón humano». Esto es fundante de la sensibilidad surrealista: cada uno de nosotros posee un mundo interior de una profundidad y de una vastedad tan enorme que no le alcanzará su propia existencia para sondearlo: ¿para qué preocuparse entonces por el mundo exterior? ¿Y cómo no prestar atención a los sueños, que son al mismo tiempo la manifestación y la vía de acceso a esas profundidades abisales del corazón humano? Con *La interpretación de los sueños* (1899), en el umbral del siglo XX, Freud había dado definitiva entidad a la vida onírica como modo privilegiado de acceso al reino interior, que sólo se manifiesta cuando la censura de la vigilia, de la conciencia, se relaja. Por eso la simbología de

los sueños como llave para acceder al reino interior de la subjetividad es una de las constantes del surrealismo, que agotó el vasto catálogo de las imágenes oníricas.

Para el poeta clásico, lo importante no es el sujeto que sueña sino el sistema ordenado de símbolos que el sueño representa. Para el poeta moderno el sueño sólo puede ser de un sujeto específico, él mismo, y la importancia del sueño radica precisamente en revelar esa subjetividad. En su escritura, el poeta clásico no necesitaba recortar un espacio de diferenciación con respecto a su comunidad. El poeta moderno, en cambio, es siempre un *raro*. El romanticismo rompió con la correlación entre Belleza, Bien y Verdad, que eran sagrados para el poeta clásico. Para Novalis, para Rousseau, el poeta de genio es ya una figura anormal, y de allí al malditismo de Verlaine y Rimbaud hay sólo un paso. Esa es la estirpe de Pizarnik: la del poeta que está solo en la comunidad de gente normal que la rodea. Lo propio de ella, en todo caso, es una cierta inseguridad en su condición de poeta —en su dominio completo de la lengua—, que parece impulsarla a invertir el proceso: ser primero maldita para ser, después, poeta. Esta estrategia se manifiesta también en la relación de Pizarnik con la muerte, en esos cadáveres de niña en los que ella junta dos de sus identificaciones fundamentales, la niña y la muerta. Un cesto lleno de cadáveres de niñas es una visión netamente heredera de Lautréamont. Con la diferencia de que en Lautréamont, que murió de muerte natural a los 24 años, las salvajadas de que están llenos los *Cantos* no se interpretan como premonitorios enunciados de un suicida. En cambio en la lectura de Pizarnik siempre se revierte sobre tales imágenes una cifra de su destino trágico.

IV. Escritura de la muerte

Hay en Pizarnik una gestualidad de arlequín, una pantomima de la desesperación que se extiende hasta el acto del suicidio y crea así, *a posteriori*, el acento dramático de su poesía. Fijémonos en el texto que hemos citado antes, «El sueño de la muerte»: «Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría». Vemos aquí, en la última frase, dos operaciones muy características de Pizarnik: por un lado la reduplicación, puesto que «desolado» como adjetivo de «desgarrada» es como elevar al cuadrado el desgarramiento; por otro lado, la inversión: puesto que lo lógico en un cuadro tan patético sería escuchar un canto muy triste, en cambio ella escribe «la más pura alegría». Se encuentra aquí, como en tantos otros pasajes de su obra, una retó-

rica de la desesperación, una representación del desgarramiento característico del poeta moderno, que tiene resonancias de Lautréamont y de Rimbaud, y que no necesariamente debiéramos confundir con la desesperación de la persona civil Alejandra Pizarnik. Por ejemplo, Lautréamont, en el primer canto de *Maldoror*, en una de sus geniales atrocidades, escribe: «Quise reír como los demás, pero esa extraña imitación era imposible. Empuñé una navaja cuya hoja tenía un filo acerado y la hundí en la carne en el lugar donde los labios se unen. Creí por un momento alcanzar mi propósito. ¡Miré en un espejo la boca maltratada por mi propia voluntad! ¡Era un error! La sangre que manaba con abundancia de las dos heridas no dejaba distinguir además si ésa era la verdadera risa de los otros». Está aquí el gesto un poco payasesco, subrayado por nítidas operaciones retóricas, de la desesperación como resultado de la dificultad o la imposibilidad de ser como los demás (el orgullo y al mismo tiempo la desolación de ser distinto), y la presencia, para certificarlo, del espejo de Narciso, testigo de que el poeta, al querer ser como los demás, no hace sino aumentar su patética rareza.

Ahora bien, el hecho es que Lautréamont nunca llegó a rasgarse la comisura de los labios con una navaja, mientras que Pizarnik ejecutó esa muerte que sus poemas largamente anunciaban. El suicidio volcó sobre su poesía un *pathos* aplastante y definitivo, y se tiende a leer a Pizarnik como documentación de un caso de psicopatología suicida impulsada por la incompreensión de su medio. De algún modo, el suicidio de un poeta es un acto que pervierte la percepción cronológica de su personaje poético: pone la muerte en el origen, como hecho fundante, y deriva toda la escritura de ese gesto fatal. El suicidio de un poeta genera en el lector un raro sentimiento de culpa, como si éste, por el mero hecho de poder sentarse cómodamente en el sofá a leer esos poemas, compartiera la responsabilidad de esa muerte, en la senda de Artaud cuando ponía a Van Gogh como un «suicidado por la sociedad». Es como un acta de acusación cuyos poderosos efectos no pueden dejar de actuar en el momento de la lectura. Así como la aventura africana de Rimbaud es la clave en la que a veces se ha leído su poesía, como si ésta fuera una premonición, un aviso de aquélla, el suicidio se interpreta como el polo, el fenómeno a que tiende toda la obra de Pizarnik. Tendemos a ver en ella a Flaubert y a Emma Bovary al mismo tiempo, a Lautréamont y a Maldoror. Pero la Alejandra que escucha en el poema el llamado de la muerte no es –no es siempre, al menos– la Flora Pizarnik persona civil que se dio muerte en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1972, a sus 36 años. Alejandra es un personaje hecho de palabras, sin edad fija, y su poesía no es esa larga «carta al juez» que a veces se tiende a ver en ella.