

más compatible con su vocación». El autor peruano, como en sus novelas, ha materializado en *El pez en el agua* sus obsesiones, filtrando al hilo de lo anecdótico «los oscuros demonios que le desasosiegan». Tenemos la impresión, con la lectura de este libro, de haber abarcado y comprendido la vida colectiva de Lima, su mecanismo socioeconómico, a la vez que haber accedido a algunos secretos del mundo personal del escritor. El narrador está presente a lo largo de todo el libro y como fondo su Perú, amado y odiado, al que somete a una crítica implacable. Es, por tanto, este libro un documento de un peruano, pero también de un latinoamericano, que apenas tiene dudas sobre lo que son la política y la actividad literaria, de un «escribidor» para el que la experiencia política le ha reconfirmado que «la literatura importa más que la política», como sostenía hace algunos años. Vargas Llosa demuestra, una vez más, que el exilio físico no le ha aislado de su realidad, al contrario, la distancia le ha permitido tener «una experiencia destructiva que disuelve convicciones o identidades». Muchos «demonios personales» hay en *El pez en el agua*, muchos personajes se dan cita a lo largo de estas memorables páginas en las que Vargas Llosa ha demostrado ser un estupendo arquitecto, un genial estructurador, un coherente y disciplinado ensamblador, para el que como para Onetti, «el ejercicio de la literatura es lo que al escritor le permite vivir» y para el que después de su experiencia en política, no volverá a hacer más pactos con el diablo metiéndose de nuevo en aquella, porque está convencido de que no es cierto que en esta actividad «lo bueno sólo produzca el bien y lo malo el mal, sino que, frecuentemente, sucede lo contrario», como ilustrativamente recoge la cita de Max Weber que figura al principio de esta autobiografía.

**Milagros Sánchez Arnosi**

## Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser<sup>1</sup>

La poesía de Alejandra Pizarnik es un campo de energías encontradas, un ámbito de líneas de alta tensión. El poema se apoya en las vibraciones de las cosas, no en las cosas. De ahí que la realidad que propone esta

<sup>1</sup> La editorial Visor ha publicado una amplia selección poética de Alejandra Pizarnik (*La extracción de la piedra de locura*. Otros poemas, Madrid, 1993). Esta reciente edición no indica el compilador de esta antología, pero por el copyright pudiera pensarse que este conjunto de poemas se ha extraído de editorial Corregidor (A. Pizarnik, *Obras Completas*. Poesía y prosa, Buenos Aires, 1990). Sin embargo, en abierta discrepancia con la publicación argentina a la que me refiero, Osías Stutman, puntualiza: «La última inocencia contiene 21 poemas de los cuales sólo dos se incluyen en estas *Obras Completas* (...) y las prosas no incluyen 'La condesa' ni ningún ensayo» (en «Seis cartas inéditas de Alejandra Pizarnik», *Revista Atlántica*, n.º 4, Cádiz, primavera 1992). En la antología, sin supuestos responsables, de Visor, hay cuatro poemas de La última inocencia, o sea, dos más que en Corregidor, publicándose también el texto «Acerca de la condesa sangrienta», ensayo al que se refiere Stutman. Contrastando esta edición de Visor con la que distribuyó Barral Editores en su colección *Ocnos* (A. Pizarnik, *El deseo de la palabra*, Barcelona, 1975), comprobamos que todos los textos presentes en Visor ya estaban en la edición de Barral, aunque el número de textos de esta colección supera con creces al editado actualmente por Visor. No obstante, los poemas elegidos de La última inocencia en la colección *Ocnos*, son los mismos cuatro que recoge Visor. Puestas así las cosas, no resulta difícil deducir que la antología de Visor es hija de la de *Ocnos*, aunque en ésta, el orden de aparición de los libros se haya invertido, siendo *El infierno musical* (1971) el primero que aparece y *La última inocencia* (1956), el último. Esta disposición quizá no esté lejos del

poesía siempre está haciéndose y deshaciéndose a un tiempo. Las palabras no retienen, impulsan y expulsan. En este sentido, la inventiva constante de esta obra, sus sorprendentes movimientos verbales, sus saltos y regresos hacen que el transcurso del poema suponga una renovación continua: Pizarnik no centra su pensamiento, lo deja desplazarse dentro del poema. De ahí la ruptura del discurso, el dominio de la imagen y la disolución de una realidad fija. Se diría que en este extraordinario ámbito de flexibilidad verbal, el conflicto que, incansablemente, suscita la identidad en Pizarnik, encuentra su hábitat natural:

explicar con palabras de este mundo  
que partió de mí un barco llevándome

(*Árbol de Diana*, 1962)<sup>2</sup>

Como otros poemas, éste no trata de precisar nada sino de ser, más bien, una imagen de la incertidumbre, pero sin la carga de lamento demoledor que transmiten estos versos de Rubén Darío: «¡Y no saber adónde vamos, ni de dónde venimos!...». Sin embargo, los versos del nicaragüense presentan al hombre yendo por el tiempo, mientras que los de la argentina implican un viaje por nosotros mismos. En Darío, la vida es un único relámpago del que se desconoce cómo se encendió y por qué se apaga. Hay un antes y un después. En Pizarnik, una paradoja sin rumbo: ella es la que se va pero también la que se queda. Su idea del viaje, con frecuencia, coincide con la sensación de metamorfosis de uno mismo. Este cambio nos separa de nosotros y de ahí surgen los distintos que somos y renacen quienes fuimos. La pérdida del sentido lineal del tiempo lleva consigo una

sentido no lineal del tiempo que he creído ver en la poesía de la argentina, ya que, según señala Antonio Beneyto en el epílogo a la edición de *Ocnos*, la responsable de dicha antología, póstuma, fue Alejandra Pizarnik.

<sup>2</sup> Algunos poemas adoptan el temblor del aforismo, entendido éste como un salto del pensamiento o como una fulguración. Poemas cercanos a los de Antonio Porchia, que son guiños, casi nunca sentencias o definiciones, y cuya brevedad se sostiene de milagro en el silencio: se despliegan hacia adentro y su desarrollo está en lo que callan, no en lo que expresan.

<sup>3</sup> «Algunas claves de A. Pizarnik», entrevista de Martha I. Moia, recogida en la edición de *Ocnos* citada.

<sup>4</sup> Esta poesía encarna en sus momentos de mayor exaltación el espíritu de ideal surrealista pero no sus hábitos amanerados de escritura, aunque la libertad e insurrección que irradian sus imágenes la aproximan más directamente a dicho movimiento.

paulatina desorientación vital que impide a Pizarnik reconocer el mundo y autorreconocerse. De este modo, la noción de realidad se difumina y es la ausencia la que queda en el poema. Pizarnik no está en la existencia, sino suspendida en la existencia:

He desplegado mi orfandad  
sobre la mesa, como un mapa.  
Dibujé el itinerario  
hacia mi lugar al viento.  
Los que llegan no me encuentran.  
Los que espero no existen.

(«Fiesta», *Los trabajos y las noches*, 1965)

En medio de la transparencia, ella, sin embargo, es invisible. Transparencia que no define ni revela, sino que extiende un espacio de expectativas alrededor de quien mira. Así pues, deshabitado el poema, éste busca ser portavoz de la irrealidad:

hablo de lo que no es  
hablo de lo que conozco.

(«Fronteras inútiles», *Los trabajos y las noches*, 1965)

Pizarnik no es la voz del silencio sino la voz imposible de lo que no existe, de todo aquello que el poema aún no ha creado. Se trata, pues, a partir de aquí, de vivir en el poema, de que la escritura reconstruya un espacio habitable:

Yo no quiero decir, yo quiero entrar.

(«La palabra y el deseo», *El infierno musical*, 1971)

La palabra, por tanto, se erige en esta obra como «la única morada posible para el poeta»<sup>3</sup>. La pretensión de que el lugar del yo sea el poema, conduce a la necesidad de que el yo sea, a su vez, el sitio del poema. Vida y poesía deberían ser para Pizarnik lo mismo:

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.  
(«El deseo de la palabra», *El infierno musical*, 1971)<sup>4</sup>

Sólo en este orden de cosas podría darse la unidad del ser y la escritura tantea en esta dirección. Pero dicha fusión raramente se logra y el texto no pasa de ser un asidero, una precaria tabla de salvación ante las aguas crecientes de la angustia. Así, la escritura, lejos de resolver el conflicto de la identidad, desencadena una energía que propicia una especie de procreación de voces. El poema es, casi siempre, el ámbito del desacuerdo, no de la ar-

monía. Éste convoca las distintas Alejandras, les da voz, alternando las diversas personas del verbo, pero no las reconcilia:

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín de ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba (...)  
Te deseas otra. La otra que eres se desea otra.  
(«El hermoso delirio», *Extracción de la piedra de locura*, 1968)<sup>5</sup>

Da la impresión de que la argentina no se acerca al poema para decir lo que ve o lo que piensa, sino, más bien, para escuchar qué sienten las demás: las que fueron, las que serán y las que son en ella. En «Caminos del espejo» (*Extracción de la piedra de locura*, 1968), el discurso del poema no mantiene un desarrollo lineal, sino que deja y retoma algunas recurrencias, aunque su atmósfera vuelve a ser un atónito encuentro:

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

El poema, pues, se construye sobre párrafos que no se suceden sino que se superponen y mezclan. Así, éste es una reunión de tiempos que, al entrar en contacto, se desbaratan:

Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy.

Nuevamente, en este poema aparece la escritura. Pizarnik se refiere al ejercicio de estar escribiendo, que ella sitúa en un ámbito cerrado, de bloqueo frente al mundo. El poema es lo real y en él, extraviadas unas en otras, viven y mueren todas las Alejandras. Es un mundo tan dilatado que todo resulta esperable, hasta aquello que sólo el lenguaje poético hace verosímil. Al saltar el tiempo por los aires y no encontrar su cauce en la palabra, sino en su disgregación, vida y muerte se confunden e intercambian sus papeles. La irrealidad del morir se inserta en la realidad vertiginosa del poema, con lo que vida y muerte llegan a ser lo mismo, anulándose mutuamente en un chispazo verbal:

La muerte siempre al lado.  
Escucho su decir.  
Sólo me oigo.

(«Silencios», *Los trabajos y las noches*, 1965)

En el texto, la muerte también vive. De nuevo, la posición de estar oyendo de quien escribe el poema. Si el

tema de la muerte es recurrente desde las primeras composiciones de la argentina, en sus últimos libros se convierte en una obsesión, siendo la causa principal del progresivo desconcierto que dichos poemas transmiten. La vigencia de la siguiente línea: «la muerte está lejana. No me mira» («Noche», *La última inocencia*, 1956), aquí se borra. Ahora, el yo también es la muerta y hasta el no ser se contagia del doble de los espejos:

en la noche  
un espejo para la pequeña muerta  
un espejo de cenizas.

(*Árbol de Diana*, 1962)

La tendencia centrífuga de esta escritura deshace la condición unitaria de la existencia y el corpóreo terror a la muerte se transforma en irresistible seducción por ella:

toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río.  
(«El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos»,  
*Extracción de la piedra de locura*, 1968).

El poema altera la visión que de la muerte registran textos anteriores. Ésta, antes, estaba dentro de quien vivía. La existencia no era más que la vida y la muerte formando un ser. Sin embargo, aquí la muerte está fuera, es otra, llama a la viva pero también llama a la muerta:

La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba, se alejó cantando y contemplada de atrás parecía una vieja mendiga y los niños le arrojaban piedras.

La identidad, por tanto, acaso alcanza en este poema su mayor dispersión: no somos ni la muerte que somos. No obstante, la atmósfera del poema, cargada de imágenes de escalofriante lirismo, no repele. Este laberinto

<sup>5</sup> Si, por ejemplo, en Borges, la consciencia del ser escindido es un testimonio y una aceptación irónica de este drama del hombre moderno, y en Juan Ramón Jiménez —«Yo no soy yo/ Soy éste/ que va a mi lado sin yo verlo/ (...) el que quedará en pie cuando yo muera»—, una respuesta abierta desde la poesía al misterio indisoluble de la vida y la muerte, en Pizarnik, las múltiples Alejandras, al ocupar el mismo plano de consciencia en la escritura, se estorban, se interrumpen, no se sustituyen, como ocurre en la escritura heteronómica que, siendo un fenómeno más radical aún que los aludidos, anula, de algún modo, el conflicto de la identidad, al poseer la capacidad de asignar biografías y, por tanto, nuevos estilos de expresión, independientes entre sí. En este tipo de escritura se testimonia la dimensión dividida del ser, pero en su propio mecanismo de dispersión, al ocurrir previamente a la composición del poema, viene dada la salida al conflicto.