

La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*

Edgardo Dobry

I. Cautiva de la ciudadela interior

Lo primero que sorprende en la obra de Pizarnik es la completa ausencia de referencias externas: sus paisajes son mentales, abstractos, no remiten más que a la fantasía de Pizarnik, a su mundo interior, a sus visiones oníricas. Sabemos, por ejemplo, que en la década de 1960 vivió varios años en París; pero en vano buscaremos en su poesía algún indicio de esa estancia, el nombre de una calle o de un museo, la mesa de algún bar del Boulevard Saint Germain que visitaba, el intercambio de miradas en el Café de Flore con Georges Bataille o Simone de Beauvoir que su diario registra. No existe nada de eso; sus poemas parisinos no están marcados por nada distinto de sus poemas porteños. Si acaso, el indicio viene dado por las dedicatorias, a Julio Cortázar o a André Pieyre de Mandiargues, escritores a los que frecuentó mientras vivió en París. Pizarnik no parece haber encontrado en el mundo ningún objeto más fascinante que Pizarnik o, mejor dicho, que las diversas representaciones de Alejandra que aparecen en sus poemas.

Uno de los «descubridores» de Isidore Ducasse, Rémy de Gourmont, escribió en 1891 acerca de *Los cantos de Maldoror*: «Lautréamont no ve en el mundo otra cosa que él y Dios –y Dios le repugna» (*et Dieu le gène*). Podríamos decir que Pizarnik sólo ve en el mundo a Alejandra y a su muerte, y esa muerte no le repugna; al contrario, le atrae mucho, entre otras cosas porque es la suya propia, porque forma parte de su mundo y de su personaje poético. Esta presencia excluyente de Alejandra acapara todos los recursos de Pizarnik; por ejemplo, la manera en que usa la segunda persona, que es siempre una invocación a sí misma, nunca a un «tú» distinto de quien enuncia el poema. Esto se hace explícito sobre todo en algunos pasajes muy elocuentes de *Extracción de la piedra de locura* (1968), como en el fragmento XVI de la III sección, titulada «Caminos del espejo» (título en el que, por otra parte, la referencia a Narciso –en la que después nos detendremos– es evidente):

«Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma».

Se oye aquí la evocación de los versos finales de uno de los sonetos más conocidos de Quevedo, el «Salmo XVII», que empieza: «Miré los muros de la patria mía/ si un tiempo fuertes ya desmoronados...» y termina: «Y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte». Donde Quevedo ve los muros de la patria, Alejandra ve su propia ciudadela interior, ve ese sí misma que es también un recuerdo de la muerte, una premonición de la propia muerte.

En el fragmento anterior al que hemos citado, el XV de «Caminos del espejo», escribe:

«Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento».

Aquí se condensan buena parte de las claves poéticas de Pizarnik. «Delicia de perderse en la imagen presentida»: todo el surrealismo cabe en esta fórmula. Y deja ver, de paso, cómo el surrealismo fue un aflojamiento del simbolismo, un simbolismo ya un poco a la ligera, puesto que Rimbaud y Mallarmé cultivaron mucho la «imagen presentida», pero no se permitieron la «delicia» de «perderse» en ella sin la condición de darle un rigor formal y semántico que el surrealismo, con su culto exacerbado y excluyente por todo lo que pusiera de manifiesto la sensibilidad del poeta, dispuso por completo. Sin embargo, los poemas de Pizarnik buscan una precisión que, en lo formal, la alejan del surrealismo; es decir, el imaginario, el substrato, las lecturas son surrealistas, pero la construcción del poema ya no lo es. Esto se debe en buena parte a la brevedad, a la concentración de sus textos; como señala César Aira, en Pizarnik «faltó siempre el impulso narrativo que caracterizó a otros surrealistas argentinos, como Orozco o Molina»¹, más cercanos al dogma de la escritura automática.

«Delicia de perderse en la imagen presentida» podría ser, además, la divisa de Narciso, para quien la «imagen presentida» es reflejo de su rostro, y el perderse en ella es al principio delicia y al final la muerte. Por eso en la segunda frase se lee: «Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy». Quien dice «yo» aquí es distinta de «quien soy», debe ir en su busca, y esa diferencia es la muerte; es decir lo que tacha el signo igual

¹ César Aira, Alejandra Pizarnik. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 19.

entre «yo» y «quien soy» es esa muerte futura que, por una inversión que influye en toda la lectura de su obra, es puesta en el origen. Donde se ve también que la originalidad de Pizarnik no deriva de artificios complejos sino por el contrario de la sencillez extrema de sus operaciones retóricas, como ésta en la que ataca la identificación más básica y elemental de la unidad psicológica y sintáctica.

Resuena también en este pasaje el famoso «Je est un autre» de Rimbaud. Pero Rimbaud disloca la gramática, poniendo al pronombre en primera persona un verbo en tercera, dándole a ese yo un tratamiento de objeto, de cosa distinta a mí mismo a la que puedo referirme desde fuera. Mientras que Pizarnik da un paso más atrás, restaura la legalidad gramática pero sólo para poner en duda su correspondencia con la realidad de ese sujeto que, para ser quien es, debe ir en busca de sí mismo. Verdaderamente el «yo» que Pizarnik crea en sus poemas es el que se levanta de su cadáver, es una creación anunciada y al mismo tiempo *post-mortem*, es la poeta muerta que, a través de la lectura de sus poemas, mira hacia atrás y se reconstruye. «Yo fui en busca de quien soy»: puesto que en el mundo de Pizarnik no existe otra cosa que la poeta, el sí misma, no hay nada más de lo que ir en busca, pero esta búsqueda no puede ser sencilla: sólo se puede hacer mediante un rodeo que incluye la muerte (y, como es lógico, la muerte sólo sucede en el futuro). La muerte participa de la escritura de Pizarnik, en el sentido que Barthes le da a este término; es decir como algo deliberado, estratégico, algo que no tiene que ver con el estilo sino con el proyecto, con lo que Barthes llama «la moral de la forma».

Volvamos a la lectura del fragmento: «Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento». En un movimiento muy típico de Pizarnik –nuevamente, de una retórica inesperada no por su sofisticación sino por su extrema sencillez–, esta frase reduplica la anterior, repite la información que ya contenía la anterior, la de ir en busca del sí misma. Si en el mundo sólo existo yo, no puedo ser peregrino más que de mí mismo. Pero, al mismo tiempo, convierto ese mí mismo en algo extraño, lo sustraigo otra vez a toda posible identidad consigo mismo; es el desdoblamiento romántico del sujeto en una parte diurna secretamente dominada por la parte nocturna, invisible y poderosa, y de la que se debe ir en busca para conjurar su peligro (o para entregarse a su delirio), porque no puede resistirse al atractivo que ella ejerce. Este desdoblamiento entre una persona civil que vive en comunidad con los demás y una suerte de doctor Hyde, que es la que escribe, fue por otra parte una figura muy presente en la literatura argentina de mediados del siglo XX. Por ejemplo en «Borges y yo» (en *El hacedor*, 1960): «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas (...) yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica». O en Rober-

to Juarroz, poeta cercano a Pizarnik, quien escribe por esos mismos años: «El otro que lleva mi nombre/ ha comenzado a desconocerme./ Se despierta donde yo me duermo,/ me duplica la persuasión de estar ausente...»

El peregrinaje es el tránsito por tierras desconocidas; de hecho la raíz *peregre* significa «en el extranjero». En este caso se trata de un reino extraño pero interior, el paisaje del sueño; el peregrinaje sólo conduce al sueño de la que duerme en el país al viento. Y puesto que todo peregrinaje lleva además a un sitio sagrado, el sueño del poeta adquiere una entidad cuasi divina, cosa que cierra el círculo de una sensibilidad netamente romántica y surrealista.

II. Surrealismo y condensación

Sin embargo, Pizarnik parece ser consciente del agotamiento de los métodos del surrealismo. Se queda con su imaginería, con su ideología poética, pero renuncia a los largos desarrollos, a las digresiones documentales del discurrir onírico de los surrealistas. Una de las cosas más evidentes en su poesía es precisamente esa contención, esa condensación de estilo, de la que acaso no es ajena su incertidumbre acerca del manejo pleno de la lengua, de su plena posesión. Es una posibilidad a tener en cuenta en una poeta que pasó su infancia en una casa en la que apenas se escuchaba el castellano –sus padres, que llegaron a Argentina dos años antes de su nacimiento, hablaban yiddish entre ellos– y que hasta su adolescencia dividía su tiempo entre la escuela normalista y las instituciones que nucleaban a la comunidad judía de Avellaneda, en las que también se hablaba yiddish. La contención, en todo caso, inclina a Pizarnik hacia formas simbólicas muy depuradas o –mejor dicho– la mueven a una preocupación formal de la que prácticamente carecieron los surrealistas. Basta comparar un sueño de Pizarnik con uno de Olga Orozco: frente a la larga letanía de ésta, que sólo acaba cuando la idea se agota por completo, la concentración extrema de Pizarnik, siempre anclada en unos pocos conceptos, es un catálogo de imágenes muy limitado y unas operaciones retóricas básicas, que tienden a repetir, a explicar sin expandir. Veamos, por ejemplo, uno de sus poemas más conocidos, «Vértigos o contemplación de algo que termina», también de *Extracción de la piedra de locura*:

Esta lila se deshoja.
Desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.