

Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik

NATALIA CANCELLIERI
Università degli Studi di Milano
natalia.cancellieri@unimi.it

La obra de Alejandra Pizarnik¹ ha sido estudiada exhaustivamente por numerosos especialistas y según múltiples niveles de análisis, que se tratara de sus colecciones de poemas o de su obra en prosa, o también, sobre todo en tiempos recientes, de sus diarios, publicados integralmente por Lumen junto a la totalidad de sus escritos².

Con este artículo me propongo examinar el conjunto de su poesía a través de un método experimental, que pretende sondear las potencialidades de un instrumento utilizado por los estudiosos de lingüística computacional y que últimamente ha comenzado a ser empleado también por los críticos literarios para estudiar los textos más a fondo desde un punto de vista estilístico. Se trata de un *software*³ que permite detectar la frecuencia de palabras, metáforas o giros sintácticos típicos de un dado autor o texto y que consiente obtener resultados muy apreciables también en los trabajos de corte literario o cultural.

¹ Para las finalidades de este trabajo, no me parece preciso detenerme en la trayectoria bio-bibliográfica de la poeta, de la cual existen por lo menos dos reconstrucciones minuciosas a las que remito: César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega, 2002; Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

² Estas, las referencias exactas: *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000; *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002; *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003. La edición de los tres volúmenes es de Ana Becciu.

³ Me refiero a *WordSmith Tools*, Oxford, OUP, creado por Mike Scott en 1997, sobre cuyo funcionamiento se pueden obtener informaciones en el siguiente enlace: <http://www.lexically.net/wordsmith> (fecha de consulta: 25/05/2011).

Valiéndome de la ayuda de este programa, analizaré la obra poética de Alejandra Pizarnik centrándome en el aspecto que más me ha interesado entre los muchos que se destacan en los ensayos sobre su labor literaria, el de la representación del sujeto, tema sobre el que razonaré integrando dichos estudios con los datos sacados de la computación telemática⁴, basada en la versión digitalizada de su *Poesía completa*. Si para una operación de este tipo es imprescindible poseer ya unas cuantas nociones sobre el texto que es objeto de estudio y sobre la poética de su autor, también es cierto que de esta forma se pueden averiguar en detalle estas nociones y hallar unos cuantos elementos más que sería difícil obtener sin el auxilio del ordenador. En particular, en el caso de la obra de Pizarnik, ya estudiada según las más variadas perspectivas, me parece un nivel de investigación enriquecedor, sobre todo porque permite trabajar en el conjunto de sus textos poéticos desarrollando el análisis lingüístico-estilístico según un enfoque diacrónico⁵.

Uno de los elementos más significativos que detectan muchos críticos a la hora de analizar los poemas pizarnikianos es la fragmentación⁶ que sufre el yo lírico, que a nivel lingüístico se da bien en el uso de los pronombres, bien en el empleo de nombres y metáforas detrás de las que se esconde el sujeto poético⁷. De hecho, toda la poesía de Pizarnik resulta caracterizada por binomios contrapuestos que buscan la fusión y que son expresados en la mayoría de los casos a través del oxímoron que,

⁴ Para abordar el estudio de los textos literarios a través de los *softwares* creados para los análisis computacionales, he consultado el volumen de John Sinclair, *Corpus, concordance, collocation*, Oxford, OUP, 1991. Como muestra de los excelentes resultados a los que se puede llegar en estudios de este tipo, véase el artículo de Michael Stubbs, «Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods», *Language and Literature*, 14, 1 (Febrary 2005), pp. 5-24, del que me he servido para aventurarme en este análisis, aunque mi trabajo aproveche tan sólo algunas de las copiosas posibilidades ofrecidas por la estilística cuantitativa, siendo un primer acercamiento llevado a cabo de manera bastante empírica.

⁵ La edición utilizada para este análisis sigue sólo parcialmente un criterio cronológico, ya que recoge todas las colecciones poéticas publicadas en vida por Pizarnik, incluyendo también, al final del libro, poemas sueltos o enteros poemarios inéditos. Por lo tanto, a la hora de digitalizar el corpus, he variado el orden de los poemas, colocándolos, en la medida de lo posible, según sus fechas de composición, para estudiarlos en una perspectiva estrictamente diacrónica.

⁶ A este respecto, véase el estudio de Enid Álvarez, «A medida que la noche avanza», *Debate Feminista*, 15 (abril 1997), pp. 3-34. Y sobre todo el ensayo de Ana María Rodríguez Francia, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, donde la estudiosa analiza la disolución del ser en la obra según un enfoque filosófico y psicoanalítico.

⁷ Las máscaras con las que se disfraza de manera más recurrente el sujeto pizarnikiano ya han sido estudiadas por la mayoría de los críticos, por eso he privilegiado el análisis de los pronombres personales, que en todo caso se asocian muy a menudo a dichas máscaras. Sin embargo, cabe al menos señalar que las metáforas utilizadas por Pizarnik al construir su propio personaje poético suelen remitir a dos campos semánticos distintos: el de la errancia, con el que siempre se representan estados transitorios, pasajeros y al que pertenecen los siguientes lemas: la <loca> (5 ocurrencias), la <niña> (28), el <pájaro> (29), la <sonámbula> (10), la <viajera> (5); y el de la identidad negada, indefinida, al que pertenecen el <ángel> (11), el <fantasma> (6), el <maniquí> (4), la <muñeca> (7), la <sombra> (88), etc.

como ha puesto de relieve Anna Soncini⁸, es la figura clave de este discurso poético, del que determina decididamente el ritmo estilístico. En cuanto al uso peculiar de los pronombres personales, cabe hablar incluso de trinomios, los que construye la poetisa para representar a una misma persona, es decir aquel sujeto preponderante a partir del cual erige sus poemas. Si el pronombre “yo” es el que, por obvias razones, más reitera a lo largo de toda su producción⁹, a este la poeta yuxtapone, distribuyéndolos de una forma bastante significativa a nivel cuantitativo¹⁰, los de “ella” y “tú”, que por un lado adquieren unas connotaciones que los equiparan al pronombre de primera persona y por otro se diferencian de este desempeñando papeles distintos.

Para empezar, cabe señalar que la representación del sujeto según esta tripartición pronominal cambia en una perspectiva diacrónica: si la preponderancia del pronombre “yo” es constante a lo largo de todo el corpus, se nota una mayor frecuencia del pronombre de segunda persona en la primera mitad del poemario respecto al de tercera persona, que sí aumenta de manera notable en la segunda mitad¹¹. Cual primer dato cuantitativo, esta relación puede hacernos suponer que, según se desarrolla la poética de Pizarnik, se registra una mayor tendencia a la despersonalización. Dicho de otra forma, cuánto más evoluciona el discurso poético, tanto más se desdobra y fragmenta el sujeto de la enunciación.

El uso de un pronombre u otro determina ante todo unos cambios reveladores en el tono del discurso poético, ya que cada lema, aunque sirva para representar un mismo ser, presupone una percepción distinta de este ser por parte de la poeta. En lo que concierne el empleo del lema “yo”, notamos en seguida la preponderancia de oraciones de tipo aseverativo, caracterizadas por un tono desgarrador de clamor y protesta, como si el pronombre de primera persona fuera el más adecuado para las proyecciones más concretas de la autora, como si conllevara una especie de aceptación, aunque no pasiva, de lo que está encarnando. Veamos algunos de los innumerables ejemplos de este uso: en un poema temprano, el que cierra *La última*

⁸ Anna Soncini, «Itinerario de la palabra en el silencio», *Alejandra Pizarnik – Violeta Parra, Cuadernos Hispanoamericanos – Los complementarios*, 5 (mayo 1990), p. 10.

⁹ Se registran 188 ocurrencias del lema <yo> en todo el corpus poético, a las que hay que sumar las 252 del lema <me>, las 67 del pronombre personal <mí> más las 26 de <mío/a/s> y las 458 de los adjetivos posesivos <mi/s>.

¹⁰ Las ocurrencias del pronombre <tú> cuando se refiere al mismo sujeto poético a lo largo de todo el corpus son 28, a las que cabe añadir las 83 del lema <te>, las 76 de los adjetivos posesivos <tu/s>, las 18 del lema <ti> y las 8 de los lemas <tuyo/a/s>. En cuanto al pronombre <ella>, se han registrado 37 ocurrencias, mientras que las de los adjetivos posesivos correspondientes, <su/s>, son 153.

¹¹ Gracias al auxilio de *WordSmith Tools*, es muy inmediato observar la distribución de cada lema a lo largo del corpus de referencia: utilizando la herramienta denominada “plot”, se nota una mayor ocurrencia del lema <tú> entre el 41% y el 55% del texto, mientras que el lema <ella> recurre mucho más entre el 76% y el 97% del texto. En cuanto al lema <yo>, su distribución es decididamente uniforme aunque aumenta considerablemente a partir del 20% del texto.

*inocencia*¹² y que se titula emblemáticamente *Sólo un nombre*, encontramos estos tres versos: «alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra»¹³. Aquí hallamos una de las primeras escisiones que sufre el sujeto lírico, que, como ha evidenciado Alicia Genovese, «queda enfrentado a su manifestación múltiple y fragmentada, representada por simple repetición del nombre propio»¹⁴.

Otro rasgo fundamental que hay que destacar al hablar del uso de “yo”, es que siempre aparece en construcciones escuetas, adosado a imágenes sintéticas e intensas como si se quisiera devolver una impresión, exacta y circunstancial, de cierto tipo de esencia. El verso recién citado es un buen ejemplo de ello y si lo comparamos con otro posterior de dos años, procedente de *Las aventuras perdidas*¹⁵, comprobamos el mismo efecto: «Yo lloro debajo de mi nombre. / Yo agito pañuelos en la noche / [...] Yo oculto clavos / para escarnecer a mis sueños enfermos. / Afuera hay sol. / Yo me visto de cenizas»¹⁶. Otra vez, encontramos un tipo de representación que oscila entre la protesta vehemente y la aceptación de lo que se está enunciando, aceptación que casi parece lindar con la autoconmiseración. El quiasmo final, y toda la cadena de contrastes en los que se rigen estos versos, nos ofrecen una muestra significativa de lo que se ha llamado tono de protesta: el “yo” siempre se define en oposición a algo adverso, que se encuentre fuera o dentro del mismo sujeto. Así, el descenramiento del “yo” no sólo se produce a través de la construcción de sus alter ego pronominales, sino que se da también a partir del mismo pronombre de primera persona, bien en antagonismo a la realidad, a la “escena”¹⁷, a la que el sujeto no se conforma, bien en desacuerdo con su propia manera de ser.

Veamos más ejemplos de lo dicho hasta aquí: uno tomado de *Extracción de la piedra de locura*¹⁸, largo poema de la colección homónima, donde leemos: «Cada hora, cada día, yo quisiera no tener que hablar. Figuras de cera los otros y sobre todo yo, que soy más otra que ellos»¹⁹. Y otro sacado de *El infierno musical*²⁰, significativamente titulado *Piedra fundamental*:

¹² Alejandra Pizarnik, *La última inocencia*, Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956.

¹³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 65.

¹⁴ Alicia Genovese, «La viajera en el desierto», *Feminaria literaria*, 16 (mayo 1996), p. 10.

¹⁵ Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas*, Buenos Aires, Altamar, 1958.

¹⁶ Alejandra Pizarnik, «La jaula», en *Poesía completa*, p. 73.

¹⁷ Cristina Piña, en su artículo «La palabra obscena» [en *Alejandra Pizarnik – Violeta Parra, Cuadernos Hispanoamericanos – Los complementarios*, 5 (mayo 1990), pp. 17-38], define la palabra y el sujeto pizarnikianos como obscenos, siguiendo la etimología de este término, es decir “fuera de escena”, “que no se puede representar en la escena”, para analizar el desdoblamiento y la fragmentación del yo lírico a partir de esta metáfora.

¹⁸ Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

¹⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 251.

²⁰ *El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos, drenan y barrenan, y he sabido donde se aposenta aquello tan otro que es yo, que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, los fundamentos, aquello que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío, no, he de hacer algo, no, no he de hacer nada, algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella²¹.

El mecanismo de contradicción aquí llega a su cumbre y la fragmentación del sujeto se propaga siguiendo por lo menos dos direcciones: una indefinida, representada por la reiteración del concepto de otredad junto al pronombre de primera persona, y otra más concreta, ejemplificada por la aparición del lema “ella”, en una de sus pocas ocurrencias al lado de “yo”. Nótese, en el último fragmento citado, la diferencia de ritmo respecto a los poemas anteriores, algo que ocurre evidentemente por tratarse de un poema en prosa, pero, a pesar de esto, cabría preguntarse si la dispersión que se registra a nivel de significados, en particular en lo que concierne las connotaciones asumidas por el lema “yo”, no afecte también a la forma en que aparecen dichas connotaciones. Es decir, si por un lado todo aparece más implícito en cuanto al sentido de lo enunciado, por otro se nota una dilatación, avalada por la repetición de unos mismos sintagmas relacionados con el pronombre de primera persona, que vuelve explícitas las metáforas que representan el sujeto, algo que no ocurría en las anteriores concordancias del lema analizado, donde las imágenes que se le asociaban resultaban condensadas y casi impresionistas. Es, en definitiva, como si una representación del sujeto a través del lema “yo”, en la etapa final de la producción pizarnikiana, se tornase imposible, se hiciese ella misma tan fragmentaria y alusiva como el ser al que se refiere.

Pasemos ahora a las ocurrencias del lema “tú”, un pronombre cuyo uso supone un constante acto acusatorio por parte del yo lírico hacia sí mismo y un enfrentamiento directo a sus propias contradicciones que no encontrábamos en las proyecciones relacionadas con el pronombre de primera persona. Una de las modalidades discursivas que se acompaña a este pronombre es la oración interrogativa, que puede implicar o no una respuesta en primera persona dando lugar a unos monólogos en forma dialogal, a través de los cuales el sujeto indaga en su propia esencia: «En el eco de mis muertes aún hay miedo. ¿Sabes tú del miedo? Sé del miedo cuando digo mi nombre. [...] Sí. En el eco de mis muertes aún hay miedo»²². Se percibe aquí un tono semejante al que caracterizaba las concordancias del lema “yo”, y eso se debe a que, en las ocurrencias del lema “tú” en enunciados interrogativos, no hallamos una diferenciación sustancial entre los dos polos en que se escinde el sujeto poético, mientras sí hay un desdoblamiento más tangible en otros tipos de enunciados. La

²¹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 264.

²² «El miedo», en *ibíd.*, p. 87.

tipología más frecuente y relevante es la de la oración exclamativa, mediante la cual se formula todo tipo de recriminación dirigida al sujeto que se representa a través del “tú”. Veamos unos cuantos ejemplos, empezando por *Hija del viento*, un poema procedente de *Las aventuras perdidas*:

Han venido. / Invaden la sangre. / Huelen a plumas, / a carencia, / a llanto. / Pero tú alimentas al miedo / y a la soledad [...] Pero tú te abrazas / como la serpiente loca de movimiento / que sólo se halla a sí misma / porque no hay nadie. / Tú lloras debajo de tu llanto, / tú abres el cofre de tus deseos²³.

Nótese, en primer lugar, la comparación del “tú” a la imagen de la serpiente, un símil bastante peculiar²⁴ en el panorama semántico pizarnikiano, sobre todo considerando que se refiere al mismo sujeto, que sí suele ser representado a través de las metáforas más originales, pero que nunca adquiere unas connotaciones tan negativas como en este caso. Este elemento nos ofrece una primera clave para descodificar los valores atribuidos al lema “tú”. Si en el caso del “yo”, como se ha dicho, encontramos una actitud de aceptación e incluso de autoconmiseración que siempre se acompañaba a un afán de protesta, en las proyecciones del sujeto a través del “tú” hallamos en cambio una actitud acusatoria que proyecta en el ser representado por el pronombre de segunda persona todo lo negativo que el yo lírico rastrea en sí mismo. Y precisamente gracias al uso de la segunda persona, el sujeto cumple un primer acto de distanciamiento de sí que se completará, como veremos, al utilizar la tercera persona. Otro elemento en el que hay que fijarse es el diferente efecto que se obtiene con la repetición anafórica del pronombre personal. Si con la reiteración del “yo” al principio del verso el resultado que se obtenía era una afirmación-confirmación de lo que se postulaba, el “tú” anafórico no hace otra cosa que acentuar la carga recriminatoria, el tono de acusación que conlleva su uso. Veamos dos diferentes pasajes de *Extracción de la piedra de locura*, donde eso se hace patente: «Yo relato mi vispera, ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses»²⁵. Y más adelante: «Visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas. [...] Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije»²⁶. Este fragmento es emblemático de las dos diferentes representaciones del sujeto a través de los dos pronombres: aquí el “yo” se ubica en una posición de superioridad en la que, permaneciendo en su actitud lapidaria, juzga a su alter ego, valiéndose de la aliteración obsesiva construida a través de verbos que sólo expresan

²³ *Ibíd.*, p. 77.

²⁴ Tan peculiar que esta es la única ocurrencia registrada a lo largo de todo el corpus.

²⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 251.

²⁶ *Ibíd.*, p. 253.

negatividad. Ya no hay aceptación ni piedad o conmiseración: el sujeto se construye no ya en oposición, sino destruyendo lo que le es adverso.

Con el uso del pronombre de tercera persona, el proceso de fragmentación y de distanciamiento de sí mismo por parte del “yo” alcanza su ápice. En la mayoría de las ocurrencias del lema “ella”, encontramos unas imágenes que revelan unas proyecciones ideales del sujeto. Es como si el “yo” se mirara desde fuera y describiese lo que ve, como si una vez cuestionado y destruido lo que le es adverso, pudiera apartarse de lo que era y concebir una nueva forma de ser. Ya a partir de los primeros poemas, hallamos estas características asociadas al uso del lema “ella”, que siempre recurre en enunciados de tipo descriptivo. *Poema para Emily Dickinson*²⁷, de *La última inocencia*, nos ofrece una muestra de lo que acabamos de decir: «Del otro lado de la noche / la espera su nombre, / su subrepticio anhelo de vivir / [...] Algo llora en el aire, / los sonidos diseñan el alba. / Ella piensa en la eternidad»²⁸. Como se puede notar, la actitud del sujeto poético aquí es contemplativa, casi ensoñada y el verso es concentrado, vuelve a transmitir las imágenes a través de impresiones fugaces, y eso no sólo se debe al hecho de que pertenece a una colección temprana. En efecto, casi todos los fragmentos en que aparece el pronombre de tercera persona resultan marcados por la concisión, así como ocurría con el de primera persona, y es interesante notar cómo, en el caso de “ella”, esta característica se mantenga hasta el final, mientras que en el caso de “yo”, como se ha visto, hay un cambio muy pronunciado en los poemas más tardíos. Por otra parte, hay que destacar otra afinidad entre los dos lemas, que en cambio resultaba menos evidente en la construcción del pronombre de segunda persona, y es la mencionada oposición del sujeto a la realidad que le rodea. La diferencia reside, como ya se ha esbozado, en el mayor grado de distanciamiento de sí mismo por parte del ser que se registra en el uso del lema “ella”, es decir que el tono descriptivo que caracteriza el empleo de este pronombre sitúa el sujeto en una dimensión contemplativa y distante, de ahí que su oposición a los elementos que le circundan resulte menos traumática.

Veamos un ejemplo más del recurso a este pronombre para llegar a la reiteración que sufre en la parte final del corpus: «Ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta»²⁹. Estas líneas, que proceden de *Cantora nocturna*, la prosa poética que abre *Extracción de la piedra de locura*, nos indican una vez más como la representación del sujeto a través del pronombre de tercera persona suponga y asevere un distanciamiento que infunde a los versos un tono más sereno, a pesar de que las imágenes sean tan negativas como las que aparecían en muchas

²⁷ Emily Dickinson, como otras poetisas o mujeres “malditas”, entre las que hallamos por ejemplo a Janis Joplin o Silvina Ocampo, se configuran como alter ego de la poeta en varios poemas.

²⁸ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 64.

²⁹ *Ibíd.*, p. 203.

de las concordancias del lema “yo”. Y eso tiene mucho que ver con el proceso de despersonalización que sufre el sujeto: aunque se dé aquí la misma construcción por oposición que se registraba en el análisis de “yo”, el hecho de representarse a través de la tercera persona origina un alejamiento y una despreocupación que dejan reproducir unos valores positivos: ella piensa en la eternidad, ella canta, en vez de luchar en contra de lo que le es adverso.

Todo eso lo encontramos también en la etapa final de la producción poética pizarnikiana, en particular en el conjunto de poemas *Textos de sombra*³⁰, donde el yo lírico se desdobra en el alter ego de la protagonista de estos textos, Sombra:

Ella se abandona en la tregua originada por la noche. Dentro de ella todo hace el amor. [...] Ella se abandona a un pensar desmesurado y al hechizo por un espacio definido: un lugar que obra como llamamiento. [...] Ella no espera en sí misma. Nada de sí misma. Demasiado ensimismada. [...] Todo ha sido demasiado y ella se irá. Y yo me iré³¹.

El “yo” del fragmento final, que no podría ser más emblemático, reestablece la conexión entre sujeto poético y alter ego en tercera persona después de una larga sucesión de imágenes positivas asociadas al personaje de Sombra. Son aquellas proyecciones ideales a través de las que el sujeto ha logrado salir de sí mismo para construirse a partir de su propia fragmentación y representarse de manera diferente. Sin la carga comprometedora que llevaba consigo el pronombre de primera persona, pueden reaparecer todos los atributos, positivos y negativos, asociados al ser que se ha ido formando a lo largo del corpus, un ser que, una vez despersonalizado, puede volver a encarnar el yo que le permitirá dar el paso al que ha aspirado desde el principio, tal como se aclarará a continuación.

La fragmentación del sujeto lírico, en efecto, no es representada sólo mediante el uso de diferentes pronombres personales, sino que se da también a través de desplazamientos espaciales que remiten a una oposición entre dos tiempos distintos en los que se ubica, descentrándose, la voz de la poeta.

Una de las contraposiciones más notables que se registra a nivel de adverbios de lugar es la que Pizarnik construye a partir del enfrentamiento de un “aquí”, donde se encuentra el yo lírico sin poder trascenderlo en la realidad, y un “allá” anhelado y alcanzado en el espacio poético³². Estos adverbios encubrirían, según ha notado Enid Álvarez, dos fases de la vida que coexisten en el yo lírico, y la segunda fase representaría aquella muerte que, como se verá más adelante, no sólo es deseada por

³⁰ Se trata de un grupo de textos, fechables entre 1971 y 1972, que han sido publicados póstumos junto a otros poemas: *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982.

³¹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, pp. 407, 418, 433.

³² Las ocurrencias del adverbio <aquí/ acá> registradas en todo el corpus poético son 24, mientras que las del adverbio <allí/ allá> son 14, es decir poco más de la mitad. Esta relación numérica haría aventurar que se otorgue más importancia a los primeros que a los segundos. Sin embargo, como se verá más adelante, siempre adquiere más importancia la dimensión no presente, no circunstancial.

el sujeto a lo largo de todo el corpus, sino que es un estado ya existente: «el yo se desdobra y desde una orilla de la vida se observa a sí mismo desplazarse a la otra»³³.

Repasemos algunas ocurrencias de estos adverbios para rastrear las connotaciones que adquieren respecto a lo dicho hasta aquí. La oposición entre el “aquí” y el “allá”, la encontramos ya en un poema temprano, *Noche*, que procede de *La tierra más ajena*³⁴, donde se nota una indefinición que se aclarará en las composiciones posteriores, pues los adverbios adquirirán en ellas unos significados concretos y específicos. En esta, la contraposición sólo se da a nivel absoluto: «Correr no sé dónde / aquí o allá / singulares recodos desnudos / basta correr!»³⁵. La clave está en aquellos recodos que podrían constituir un amparo para el yo lírico, pero que en realidad son desnudos, no ofrecen protección, así que el sujeto se verá obligado a asumir su condición bipolar, entre un “aquí” y un “allá”, y a dejar de correr.

En *Árbol de Diana*³⁶, siete años más tarde, vuelve el mismo contraste y con la misma indefinición: en el poema 21, un fragmento de tan sólo tres versos, se nos dice: «He nacido tanto / y doblemente sufrido / en la memoria de aquí y de allá»³⁷. Recordemos que dicha colección es la que consolida el estilo pizarnikiano, de ahí en adelante los temas serán los mismos y, de hecho, las connotaciones de los adverbios analizados, a partir de este momento no cambiarán sino que irán precisándose. Es interesante fijarse en la colocación de dichos adverbios al lado del lema “memoria”, una palabra nada casual en el universo semántico pizarnikiano, ya que la memoria³⁸ siempre remite a una época pasada, la de la niñez, etapa de una inocencia difícil de recobrar, y que, en el caso de este poema, sería representada por el “allá” final. Vamos adentrándonos en otro binomio típico de toda la producción, no sólo poética, de Pizarnik, o quizá sería mejor hablar una vez más de trinomio: la mencionada etapa de la infancia vuelve una y otra vez en contraposición al tiempo presente, pero también se contrapone a la presencia de la muerte para finalmente fundirse e identificarse con ella. Es decir que, siendo la muerte un estado anhelado, pues es un estado de paz y de vuelta a la inocencia perdida, resulta que ésa y la infancia vienen a ser lo mismo, dos polos que rodean el sujeto en su etapa presente, igualmente deseados e inalcanzables. De ahí que el “allá” del poema 21 remitiría bien a la infancia de que se tiene memoria, bien a la muerte que sigue siendo presente al lado del sujeto.

La misma colocación la encontramos en *Crepúsculo*, un poema que pertenece a *Los trabajos y las noches*³⁹, donde encontramos los siguientes versos: «El viento se

³³ Enid Álvarez, *op. cit.*, p. 17.

³⁴ Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1955.

³⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 20.

³⁶ Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Sur, 1962.

³⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 123.

³⁸ Carolina Depetris reflexiona sobre los mecanismos de la memoria como forma para construir la identidad en su *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, Canto blanco, UAM Ediciones, 2005, pp. 70-75.

³⁹ Alejandra Pizarnik, *Los trabajos y las noches*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

lleva el último gesto de una hoja / El mar ajeno y doblemente mudo / en el verano que apiada por sus luces / Un deseo de aquí / Una memoria de allá»⁴⁰. Otra vez la memoria se asocia a un “allá”, mientras al presente, al “aquí”, se le yuxtapone algo concreto, el deseo. He aquí una ecuación bastante esclarecedora de las sinuosas contradicciones del universo pizarnikiano: por un lado un deseo, que es presente, tangible, y que no aspira a otra cosa sino que a aquel “allá” del que se tiene memoria; por otro, dicha memoria, igualmente presente, aunque sea precisamente la memoria de algo que no existe, ya que es el objeto del deseo, algo que no se posee. El “allá” vuelve entonces a representar un estadio inaccesible, mientras que el “aquí” sigue teniendo su valor adverso, reduciéndose a puro deseo.

Y justo en el uso del adverbio “aquí”, que siempre supone un “allá” aunque no se le nombre explícitamente, quiero detenerme para realzar su percepción negativa por parte del yo lírico. En *Lamento*, un poema suelto fechable entre 1956 y 1960, leemos lo siguiente: «poemas / versos / no tienes nada que decir / nada que defender / sueña sueña que no estás aquí / que ya te has ido / que todo ha terminado»⁴¹. Lo primero que cabe destacar es que el adverbio de lugar en este caso simboliza las dificultades relacionadas con el escribir, algo que recurre en toda la obra pizarnikiana como una obsesión por encontrar las palabras exactas con las que manifestar lo que atormenta el sujeto. El irse a un “allá” no mencionado supone entonces alcanzar aquella etapa de la existencia presente sólo a nivel de pensamiento pero no en la vida real, para encontrar alivio del infierno de esta vida. Y en efecto, aquella huida del horror del “aquí” se relega a la dimensión del sueño, la única donde se pueda concebir y experimentar.

Veamos más ejemplos de esta connotación del “aquí”, que, aunque acoja en sí matices diferentes, siempre remite a un mismo significado, simbolizando un lugar que no es propio del sujeto poético, sino que lo hace versar en una condición en la que no puede ser lo que querría. En el poema 29 de *Árbol de Diana* tenemos un incipit muy interesante en este sentido: «Aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia»⁴². Es significativo que el “aquí”, en este fragmento, se arrime a la imagen de la garganta, un lema que aparece sólo diez veces en todo el corpus poético y que sin embargo es de importancia capital en el firmamento semántico pizarnikiano. Tal como ha señalado Enid Álvarez⁴³, las referencias a la asfixia, como la que acabamos de citar, abundan en toda la obra de la poeta y se configuran como un tema de raíz autobiográfica, porque aluden al asma de la que sufría Alejandra en la vida real. Así que el “aquí” asume en el fragmento un significado que se relaciona una vez más con un estado psico-físico concreto e indeseado: en el “aquí” se vive sin poder respirar, en el “aquí” nada es posible, que se trate de escribir o simplemente de vivir.

⁴⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 204.

⁴¹ *Ibid.*, p. 306.

⁴² *Ibid.*, p. 131.

⁴³ Enid Álvarez, *op. cit.*, p. 12.

La connotación negativa del adverbio de lugar se mantiene a lo largo de todo el corpus⁴⁴ hasta llegar a un poema en prosa tardío, otra vez de corte autobiográfico, donde el lema “aquí” alcanza su valor más concreto, remitiendo a un espacio físico real, el del hospital psiquiátrico en el que estuvo internada Alejandra en sus últimos días. Se trata de *Sala de psicopatología*, procedente del ya citado *Textos de sombra*, donde se puede leer lo siguiente:

Como he soñado tanto que ya no soy de este mundo, aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18, persuadiéndome día a día de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos destino [...] Sí, aquí en el Pirovano⁴⁵, hay almas que NO SABEN por qué recibieron la visita de las desgracias⁴⁶.

El poema habla por sí solo, el campo semántico del adverbio de lugar se completa tiñéndose de real y trágico, puesto que el “aquí” ya no es el espacio de la vida cotidiana que no permite respirar, sino que se ha convertido en un infierno bien definido: ya no existe yo lírico ni las proyecciones ficticias que daban lugar a un personaje, sino que la voz autorial irrumpe en el universo poético en un impulso mucho más autobiográfico que en el resto del corpus.

Para seguir analizando el desdoblamiento espacial que sufre el sujeto pizarnikiano, cabe pasar en revista ciertas ocurrencias de uno de los dos lemas que constituyen otro binomio muy significativo, el formado por la contraposición entre “desde” y “hacia”⁴⁷. Como pasaba con los adverbios de lugar analizados hasta aquí, lo que resulta más interesante es notar las connotaciones que adquiere el lema seleccionado⁴⁸, según se combine con imágenes diferentes a lo largo del corpus, para originar sin embargo un mismo significado.

Empecemos por un poema titulado *Desde esta orilla*, procedente de *Las aventuras perdidas*: el título ya resulta emblemático, porque contiene una de las imágenes

⁴⁴ Reproduciré a continuación algunas concordancias del lema <aquí> registradas con el auxilio de *WordSmith Tools* y que son entre las más relevantes para el discurso desarrollado hasta ahora pero que por razones de espacio no he podido reseñar en detalle: <No hay silencio aquí sino frases que evitas oír> [*Poesía completa*, p. 232]; <aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino> [*Ibid.*, p. 223]; <Golpean con soles. Nada se acopla con nada aquí> [*Ibid.*, p. 268]; <¿Hablan las imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de ésas no hay ninguna por aquí> [*Ibid.*, p. 269].

⁴⁵ Es el nombre del hospital psiquiátrico donde Alejandra escribió este poema.

⁴⁶ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, pp. 411-412.

⁴⁷ He aquí la relación numérica de los dos lemas: <desde>, 25; <hacia>, 15.

⁴⁸ Como ocurría con los adverbios de lugar recién considerados, el “desde” siempre implicará un estado presente, en el que se encuentra y se define el sujeto poético, mientras que el “hacia” siempre supondrá un “allá” ansiado por dicho sujeto, una suerte de proyección ideal. Por ser los dos lemas en evidente contraposición, considero suficiente detenerme solamente en uno de los dos, en este caso el más relevante en términos numéricos, ya que los valores otorgados al otro se pueden intuir fácilmente por contraste.

pizarnikianas más interesantes y obsesivas, la de la orilla⁴⁹: «Desde esta orilla de nostalgia / todo es ángel. / La música es amiga del viento / amigo de las flores / amigas de la lluvia / amiga de la muerte»⁵⁰. Los dos extremos del fragmento nos indican la connotación que asume “desde”: tanto en su colocación al lado de “orilla” y, sobre todo, de “nostalgia”, como en la palabra “muerte” situada al final de la cadena anafórica de los versos posteriores, encontramos otra contradicción del mundo lírico de la poeta. El “desde” remite a un “aquí” que implica nostalgia y que alude a valores positivos, de serenidad y amistad, que al mismo tiempo se acompañan a la presencia de aquella muerte que es algo que el sujeto pizarnikiano ansía constantemente. Si se relaciona el lema “nostalgia” con el lema “muerte” que cierra el verso, se puede hablar, utilizando un sinónimo, de añoranza de esa muerte, que se encuentra en la otra orilla, en el “hacia” ideal al que alude el primer verso y que es “amiga” de los elementos enumerados, se sitúa cerca de ellos y por lo tanto también está cerca del sujeto. Vamos a anticipar algo que se verá en detalle más adelante para que este discurso quede más claro. La muerte, en todo el corpus poético, es representada por lo menos en dos formas que se mantienen hasta el final: por un lado es una presencia, concreta y presente para el sujeto lírico, y por otro siempre se encuentra en otro lado, en la mencionada otra orilla, como algo deseado e inalcanzable. Volviendo al verso que se está analizando, la muerte es representada en ambos modos: se encuentra en el lugar desde el que está hablando el yo poético y a la vez está en otra parte, como hace inferir la colocación de “nostalgia” al lado de “orilla”. Para completar el cuadro, hay que centrarse precisamente en el lema “orilla”, que remite a un estadio transitorio y es símbolo por excelencia del desplazamiento. Si se observan las demás concordancias de “orilla”, hay que fijarse por lo menos en las dos que, por oposición, nos aclaran el significado que asume el lema en nuestro verso. Me refiero a *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*, de *Extracción de la piedra de locura*: «Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos [...] Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre»⁵¹. Y también al poema XVII de *Los pequeños cantos*, una colección estemporánea publicada por Alejandra en la revista venezolana *Árbol de fuego* en 1971, en el que se lee: «Instruidnos acerca de la vida / suavemente / imploraban los pequeños seres / y tendían sus brazos / por amor de la otra orilla»⁵². La otra orilla, la orilla del río lúgubre, es evidentemente el lugar apto para la muerte, es decir un sitio, una

⁴⁹ Estimando que el estudio de palabras funcionales como las que hemos visto hasta ahora pudiera ofrecer datos más variados, no he incluido en esta parte algunas palabras lexicales perteneciente al mismo campo semántico y que son íconos espaciales del mundo poético pizarnikiano. Entre ellas quiero señalar por lo menos las que siguen: <bosque> (13 ocurrencias), <casa> (21), <fondo> (13), <jardín> (39), <mundo> (31), <muro> (17) y la mencionada <orilla> (8), en la que sí me detendré al hablar de su colocación con <desde>.

⁵⁰ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 98.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 254-255.

⁵² *Ibid.*, p. 395.

dimensión que quiere alcanzar el yo lírico (y sus múltiples alter ego, como vienen a ser, por ejemplo, los pequeños seres) desde su propia orilla. Es más, si retomamos nuestro verso inicial a la luz de los que acabamos de repasar, veremos otro matiz relacionado con el lema “desde”: si por un lado implica y representa un estado de nostalgia, por otro proyecta todo lo que viene a continuación en la otra orilla, donde “todo es ángel”, es decir todo es muerte. Una vez más, entonces, el “aquí” expresado por el “desde” simboliza un estadio de la vida no grato, del que el yo quiere apartarse cruzando un río que le ha de llevar al otro estadio, concebido a partir de metáforas positivas y de imágenes reiteradamente oximóricas.

En un poema de 1963 no recogido en libro y titulado *En honor de una pérdida*, volvemos a encontrar una imagen perteneciente al campo semántico de la asfixia, cuando el yo lírico nos dice: «Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude. Desde mi respiración desoladora yo digo: que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio»⁵³. Otra vez nos encontramos con un “aquí” donde la respiración, sinónimo de vida, es desoladora, y donde se hacen patentes las dificultades ocasionadas por el escribir, algo, esto último, que hallamos también en un poema sin título, procedente de *Textos de sombra*, donde se nos presenta otro elemento fundamental de la poética pizarnikiana, la espera, la tensión hacia otro lugar inaccesible, representado de manera muy parecida a las diferentes imágenes de la muerte vistas hasta aquí: «Algo en mí me castiga / desde todas mis vidas: / – Te dimos todo lo necesario para que comprendieras / y preferiste la espera, / como si todo te anunciase el poema / (aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible [...])»⁵⁴.

La aparición del concepto de espera cierra el círculo que se ha trazado a partir del lema “desde”: en el lugar en el que se encuentra el sujeto, sólo se puede esperar o soñar con aquella otra etapa de la vida tan codiciada. La otra orilla donde sentaba la muerte y el jardín inaccesible que es el poema ideal jamás escrito vienen a ser lo mismo y nos devuelven a un mismo punto de partida, aquella realidad insomne, de espera constante que constituye una de las dos caras opuestas en las que se desdobra, o mejor dicho, se desplaza el sujeto poético.

Abordemos entonces, para concluir el discurso, otro aspecto aludido varias veces a lo largo de este trabajo, el de la frecuente aparición de la muerte⁵⁵ en la poesía de Pizarnik, para observar cómo este motivo afecta la imagen del yo lírico que cons-

⁵³ *Ibid.*, p. 345.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁵⁵ La muerte es un tema delicado en el universo pizarnikiano, ya que, como es sabido, Alejandra se suicidó a la edad de 38 años. Casi no existe artículo sobre su obra en que no se puntualice que hay que aproximarse con mucho cuidado a aquel umbral que media entre su existencia y su poesía. Al respecto ha surgido todo tipo de polémica, ya que la tentación de leer muchos motivos de su poesía según una perspectiva autobiográfica es frecuente, siendo este un caso peculiar de incorporación recíproca de vida y literatura. Sobre esta cuestión, véanse en particular los artículos que registran el debate surgido en los Ochenta entre dos críticos que además eran amigos de la poetisa: Antonio Beneyto, «Alejandra Pizarnik ocultándose en el lenguaje», *Quimera*, 34 (diciembre 1983), pp. 23-27; Ana Becciu, «Alejandra Pizarnik: un gesto de amor», *Quimera*, 36 (febrero 1984), p. 7.

truye la poetisa. La dimensión de la muerte, presente de manera obsesiva⁵⁶ en todo el corpus, no sólo poético, de Alejandra Pizarnik, es encarnada por un personaje femenino con gran capacidad de seducción, tal como le define Enid Álvarez, «que irrumpe [...] en el escenario y dialoga o intenta dialogar con la voz poética, quien asume un papel activo frente a ésta»⁵⁷. Como ya se ha anticipado, se trata de un estadio que el sujeto lírico anhela constantemente y se configura entonces como algo que parece inalcanzable. Son varios los pasajes en los que se registra esta tensión por parte del yo poético: «La muerte está lejana. / No me mira. / ¡Tanta vida Señor! / ¿Para qué tanta vida?»⁵⁸, leemos en el segundo poemario pizarnikiano, y «mi corazón está loco / porque aúlla a la muerte / y sonrío detrás del viento / a mis delirios»⁵⁹, en *Las aventuras perdidas*, o más adelante, en *Adioses del verano*: «Quisiera estar muerta y entrar también yo en un corazón ajeno»⁶⁰, para citar solamente algunos casos. Pero al mismo tiempo, este elemento se define en otros pasos como algo presente, tangible, familiar para el sujeto, que, en *La jaula*, nos dice: «Sé gritar hasta el alba / cuando la muerte se posa desnuda en mi sombra»⁶¹ y, en *Extracción de la piedra de locura*, repite: «Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte»⁶².

Si todo lo dicho resulta avalado por los ejemplos mencionados y por los demás desdoblamientos presentes en el corpus, hay que considerar otro aspecto para examinar la relación entre el sujeto y la dimensión fúnebre con la que se asocia constantemente. Como ya se ha esbozado, una de las etapas fundamentales de la trayectoria poética de Pizarnik se centra en la asociación de la muerte con la superación y pérdida de su condición infantil, tanto que, según Tamara Kamenszain, «la precocidad de su vocación literaria consistió en desplegar el poema como un relato post-mortem»⁶³. Esta interpretación me parece la más acertada para describir la relación entre muerte y sujeto lírico en todo el corpus, o al menos a partir de un determinado momento del discurso poético. Si en los primeros poemas prevalece la dimensión del deseo y de la tensión hacia una muerte inaccesible, según avanzamos en el corpus nos damos cuenta de que las ocurrencias del lema “muerte” se asocian cada vez más a imágenes y sintagmas que la sitúan al lado del sujeto. Es decir que el sujeto se expresa desde una condición de difunto, o, dicho de otra forma, encarna la muerte en sí mismo.

⁵⁶ Para tener una idea de la frecuencia de este elemento en la obra pizarnikiana, baste saber que el lema <muerte> es la tercera palabra lexical más frecuente (92 ocurrencias) en todo el corpus poético aquí analizado, precedida sólo por <silencio> (101) y <noche> (185), dos lemas que por otro lado pueden considerarse parte del mismo campo semántico.

⁵⁷ Enid Álvarez, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸ «Noche», en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 57.

⁵⁹ «El despertar», en *ibíd.*, p. 92.

⁶⁰ En *Extracción de la piedra de locura*, en *ibíd.*, p. 236.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 73.

⁶² *Ibíd.*, p. 247.

⁶³ Tamara Kamenszain, «La niña extraviada en Pizarnik», *Feminaria literaria*, 16 (mayo 1996), pp. 11-12.

Veamos unos cuantos ejemplos de esta representación: en *Silencios*, perteneciente a *Los trabajos y las noches*, encontramos una ecuación que nos enseña precisamente la personificación de la muerte por parte del yo: «La muerte siempre al lado. / Escucho su decir. / Sólo me oigo»⁶⁴; en un poema posterior, la muerte es percibida como madre: «Abrazada a la tierra. Tierra o madre o muerte, no me abandones aun si yo me he abandonado»⁶⁵; y aún, en *La mesa verde*, de *Textos de sombra*, aparece aquella muerte de la niña a la que se ha aludido⁶⁶, y esto sirve a la poeta para establecer un enlace entre muerte y vida, que vienen a (con)fundirse: «Me rememoro al sol de la infancia, infusa de muerte, de vida hermosa»⁶⁷. Ahora bien, si es verdad que el sujeto asimila la muerte acogiéndola en sí mismo y volviéndose cadáver, eso hace suponer que su propia representación será afectada por este hecho. En este sentido, es útil detenerse en la representación del cuerpo⁶⁸, analizando en particular el campo léxico corporal en su relación con el de la muerte.

Lo primero en que quiero centrarme es precisamente la ocurrencia de ciertos lemas que pertenecen al universo somático y que se asocian constantemente, como veremos, a la construcción del yo poético como cadáver. Empecemos por el mismo lema “cuerpo” que, en dos ocasiones, nos ofrece una buena muestra de lo que hemos venido diciendo: «Mi cuerpo se pobló de muertos / y mi lengua de palabras crispadas, / ruinas de un canto olvidado»⁶⁹, se nos dice en un poema sin título, no recogido en libro y fechable entre 1956 y 1960. El campo léxico de los tres versos remite evidentemente a una dimensión mortuoria, que no afecta solamente el cuerpo citado de forma explícita sino que atañe también a lo que sale de ese cuerpo, es decir las palabras, que son crispadas y son ruinas. Y en *Amantes*, de *Los trabajos y las noches*, leemos lo siguiente: «no lejos de la noche / mi cuerpo mudo / se abre / a la delicada urgencia del rocío»⁷⁰. Aquí el cuerpo cobra un valor vital, ya que se abre para recibir estímulos externos, sin embargo, su colocación al lado del adjetivo “mudo” lo vuelve inerte. Además, no deja de ser emblemático el uso de un adjetivo perteneciente al campo léxico del silencio, es decir en oposición a la posibilidad de la palabra, tal como ocurría en los versos citados anteriormente. Esto se debe al hecho de que en toda la poesía de Pizarnik siempre hay una relación muy estrecha entre el decir, o mejor dicho, el escribir, y el cuerpo, que lucha para que de él pueda salir la palabra esencial y exacta. Véanse, a este respecto, las siguientes líneas, sacadas de un poema

⁶⁴ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 188.

⁶⁵ «Escrito en “Abahuac” (Talitas)», en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 442.

⁶⁶ Sobre este motivo, véase también Delfina Muschietti, «Alejandra Pizarnik: la niña asesinada», *La voz del otro. Homenaje a Enrique Pezzoni, Filología*, 1-2 (1989), pp. 231-241.

⁶⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 449.

⁶⁸ Sobre las representaciones del cuerpo en la poesía de Alejandra Pizarnik, véase ante todo el estudio de David W. Foster, «The representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik», *Hispanic Review*, 62, 3 (Summer 1994), pp. 319-347.

⁶⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 316.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 159.

en prosa titulado emblemáticamente *El deseo de la palabra*: «Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y mis semanas»⁷¹. El “ojalá” inicial nos aclara esta imposibilidad de la palabra a partir del cuerpo, que de hecho es mudo y origina palabras muertas⁷², además de aspirar él mismo a morir, como podemos leer en el ya citado *En honor de una pérdida*: «El dorado día no es para mí. Penumbra del cuerpo fascinado por su deseo de morir»⁷³. Asimismo, la línea inicial de *El deseo de la palabra* nos habla de un éxtasis negado, que es el éxtasis del cuerpo, el goce que se torna imposible, precisamente por la condición mortífera del sujeto.

Sigamos repasando más ocurrencias corporales relacionadas con la dimensión de la muerte. Otra vez encontramos la mudez asociada al cuerpo, en un poema amoroso de *Los trabajos y las noches* en el que el sujeto lírico se describe de esta forma: «Recibe este rostro mío, mudo, mendigo. / Recibe este amor que te pido. / Recibe lo que hay en mí que eres tú»⁷⁴. También abundan en todo el corpus referencias explícitas a partes del cuerpo sin vida, que nos confirman una vez más la condición de difunto, de cadáver, del sujeto lírico, como en el siguiente ejemplo: «Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto»⁷⁵. Es significativo que sea precisamente el corazón, fuente de vida por antonomasia, el lema al que se asocia el adjetivo “muerto”, y aún más si lo comparamos con el “corazón verde” que le precede en las líneas citadas, ya que este color⁷⁶, en todo el corpus poético, siempre remite a dimensiones sombrías y fúnebres. Otro ejemplo de esta asociación lo encontramos en el ya citado *Desde esta orilla*: «Aun cuando el amado / brille en mi sangre / como una estrella colérica, / me levanto de mi cadáver / y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta / voy al encuentro del sol»⁷⁷. Aquí no sólo nos encontramos frente a una sonrisa muerta, otro oxímoron que bien ejemplifica la representación del sujeto de la que hemos hablado hasta ahora, sino que vemos dicho sujeto salir de su condición de difunto e ir hacia una dimensión que nos parece luminosa, positiva, siendo encarnada por el sol del verso final. Sin embargo, como hemos visto al analizar la preposición “desde”, el lugar adonde se dirige el yo lírico es aquella otra orilla en la

⁷¹ En *El Infierno musical*, en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, pp. 269-270.

⁷² Sobre las palabras y los textos como cadáveres de la representación reflexiona María Negroni en un ensayo dedicado a la prosa tardía de Pizarnik: *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

⁷³ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 345.

⁷⁴ «En tu aniversario», en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 157.

⁷⁵ «Cantora nocturna», de *Extracción de la piedra de locura*, en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 213.

⁷⁶ Sobre la simbología de los colores en la obra pizarnikiana véanse el citado estudio de Enid Álvarez y el de María Negroni, «Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual», *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 52-53 (verano 2001), pp. 169-178.

⁷⁷ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 98.

que se encuentra, de nuevo, la muerte. A través de este tránsito de una condición mortuoria a otra, queda aún más clara la construcción de un sujeto que se concibe dentro de un universo fúnebre, del que participa la vida misma.

Todo lo postulado hasta aquí se nos hace más patente si lo situamos dentro de un esquema, trazado por Enid Álvarez, que lee la representación del cuerpo precisamente como un tránsito desde una condición inicial de sacrificio hasta la descorporización propiamente dicha. Según la estudiosa, el cuerpo pizarnikiano «sufre por los castigos que le infligen los otros o por la propia compulsión autopunitiva»⁷⁸ y, por eso, se sacrifica. Son varias las alusiones al sacrificio a lo largo del corpus, un sacrificio en que el cuerpo se ofrece para que hagan de él lo que quieren. «Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, ramo que abandona el viento en el umbral»⁷⁹, leemos por ejemplo en *Caminos del espejo*, de *Extracción de la piedra de locura*, y «he sido toda ofrenda / un puro error / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos»⁸⁰, en *Los trabajos y las noches*, del poemario homónimo. Ahora bien, este cuerpo que es don para el sacrificio, según Álvarez, se descorporiza, se presenta como cuerpo puro, asexuado y sin señas de identidad, lo cual nos remite al proceso de desdoblamiento y despersonalización trazado. Pero sobre todo nos remite a ese éxtasis negado al que se ha aludido a propósito de *El deseo de la palabra* y que nos devuelve un cuerpo muy pocas veces erotizado, deseante, siendo, en la mayoría de los casos, inerte, el cuerpo de un cadáver. De hecho, otra ocurrencia interesante del lema “éxtasis” nos confirma lo que acabamos de decir: «La vía del éxtasis entre las piernas. [...] Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños»⁸¹. Compárese este fragmento con el que viene a continuación, sacado de *Los pequeños cantos*: «los deterioros de las palabras / deshabitando el palacio del lenguaje / el conocimiento entre las piernas / ¿qué hiciste del don del sexo?»⁸². En los tres ejemplos mencionados, el momento del placer se ubica en el cuerpo de manera fugaz, y, según Álvarez, es desplazado rápidamente al poema, ya que los verdaderos espacios de la satisfacción están en la imaginación. El éxtasis se consigue entonces a través de la sublimación, que remite una vez más al tránsito de una condición presente a otra inmaterial.

Porque, al mismo tiempo, como se ha visto, lo que se configura y es anhelado como el espacio del placer —es decir de la vida con sus estímulos corporales, físicos— es paradójicamente la muerte tan ansiada, que es también «sublimada en el sueño y en la poesía» y que sobre todo se convierte en «productividad textual»⁸³ dentro del mismo texto. El poema, por lo tanto, puede nacer sólo dentro de ese entorno fúnebre, donde el sujeto, a través de su propia descorporización, así como de

⁷⁸ Enid Álvarez, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁹ Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 241.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁸¹ «Extracción de la piedra de locura», en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 253.

⁸² «En esta noche en este mundo», en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 399.

⁸³ Enid Álvarez, *op. cit.*, p. 14.

la fragmentación y la encarnación de la muerte analizadas en el trabajo, se construye y representa siempre en el umbral entre dos estados, naciendo y muriendo a la vez dentro del espacio poético: «Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte»⁸⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias citadas

- Pizarnik, Alejandra, *Diarios*, ed. de Ana Becciu, Barcelona, Lumen, 2003.
—, *Prosa completa*, ed. de Ana Becciu, Barcelona, Lumen, 2002.
—, *Poesía completa*, ed. de Ana Becciu, Barcelona, Lumen, 2000.
—, *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1982.
—, *El infierno musical*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
—, *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
—, *Los trabajos y las noches*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
—, *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Sur, 1962.
—, *Las aventuras perdidas*, Buenos Aires, Altamar, 1958.
—, *La última inocencia*, Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956.
—, *La tierra más ajena*, Buenos Aires, Botella al mar, 1955.

Fuentes secundarias citadas

- Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega, 2002.
Álvarez, Enid, «A medida que la noche avanza», *Debate feminista*, 15 (abril 1997), pp. 3-34.
Becciu, Ana, «Alejandra Pizarnik: un gesto de amor», *Quimera*, 36 (febrero 1984), p. 7.
Beneyto, Antonio, «Alejandra Pizarnik ocultándose en el lenguaje», *Quimera*, 34 (diciembre 1983), pp. 23-27.
Depetris, Carolina, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, UAM Ediciones, 2005.
Foster, David William, «The representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik», *Hispanic Review*, 62, 3 (Summer 1994), pp. 319-347.
Genovese, Alicia, «La viajera en el desierto», *Feminaria literaria*, 16 (mayo 1996), pp. 10-11.
Kamenzain, Tamara, «La niña extraviada en Pizarnik», *Feminaria literaria*, 16 (mayo 1996), pp. 11-12.
Muschiatti, Delfina, «Alejandra Pizarnik: la niña asesinada», *La voz del otro. Homenaje a Enrique Pezzoni*, *Filología*, 1-2 (1989), pp. 231-241.

⁸⁴ Alejandra Pizarnik, «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», de *Extracción de la piedra de locura*, en *Poesía completa*, p. 256.

- Negrón, María, *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- , «Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual», *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 52-53 (verano 2001), pp. 169-178.
- Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- , «La palabra obscena», *Alejandra Pizarnik – Violeta Parra, Cuadernos Hispanoamericanos – Los complementarios*, 5 (mayo 1990), pp. 17-38.
- Rodríguez Francia, Ana María, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Sinclair, John, *Corpus, concordance, collocation*, Oxford, OUP, 1991.
- Soncini, Anna, «Itinerario de la palabra en el silencio», *Alejandra Pizarnik – Violeta Parra, Cuadernos Hispanoamericanos – Los complementarios*, 5 (mayo 1990), pp. 7-15.
- Stubbs, Michael, «Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods», *Language and Literature*, 14, 1 (February 2005), pp. 5-24.