

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik¹

Leticia Franqui Rosario

RESUMEN: Flora Alejandra Pizarnik es una de las voces poéticas que más ha reflexionado sobre la escritura en su relación simbólica con el yo y el mundo. Dos faenas parecen atadas a su obra singular. Por un lado, la extracción de imágenes de la realidad exterior para crear un mundo íntimo que en su terrible vacío esencial es gemelo del concreto. Por el otro, el desvelamiento del lenguaje como máscara de la nada inmanente del universo, de la membrana polimorfa que es su propio ser. Este trabajo analiza cómo, a tenor con el existencialismo literario que hiperbolizaba la angustia frente a un mundo absurdo hilando personajes que eran meros proyectos de existencia, Pizarnik tempranamente renuncia a su sueño de vida. Su poesía narrativiza la nada y va deshilando su voz poética.

PALABRAS CLAVE: Alejandra Pizarnik, modernidad, poetas hispanoamericanas

A finales de la década del sesenta en el marco de una efervescencia teórica incomparable, Roland Barthes sentenciaba que “el autor había muerto”. El más provocador de los estructuralistas hiperbolizaba así la

¹ El artículo es una actualización somera de un ensayo que data del 2007, sometido como parte de los requisitos del curso graduado *Poesía Hispanoamericana Contemporánea* del Dr. Jacobo Sefamí.

poética formalista de Paul Valéry² concediendo autonomía total al texto literario y preconizando una crítica que no buscara en ese nombre del “autor” o en su biografía, la “autoridad” última e incuestionable del sentido de la obra.³ El horizonte teórico barthesiano evidenciaría la escritura como forma por la cual pasan los mitos, la historia, la literatura,

² Nos referimos a la “Lección magistral” sobre “Poética” de Paul Valéry en el Colegio de Francia en el 1937. Ives Bonnefoy, quien hereda su cátedra en el 1981, la evoca en los términos siguientes en su lección magistral: “Queridos colegas, no olvido que en esta sala se inauguró, hace menos de cincuenta años y con una autoridad que aumentaba la evidencia de un sacrificio, la idea de que la poesía no implica la capacidad del conocimiento de sí en lo que tiene de más específico; y que por ende no es posible abordar esto sino por una puesta entre paréntesis donde lo que el autor toma seriamente, cuando no trágicamente, o sea los sentimientos, los valores, se reduce bajo la mirada de un testigo algebraico y casi irónico al estatuto de simple variable en la ecuación de la mente. (...) cuando Paul Valéry fue designado en esta casa para la primera cátedra de poética, ya había decidido que el contenido del poema, que con demasiada facilidad por cierto se indicaba como el grito verdadero del sufrimiento o el presentimiento de los secretos del ser, no era más que un elemento a fin de cuentas formal dentro de una combinatoria y que no es válido sino casi desapareciendo detrás de la ley de las palabras revelada. Había comenzado una evolución, resumida en el hecho de que entre los jóvenes que vinieron a escuchar a Valéry tal vez haya estado Roland Barthes, quien luego hiciera tanto para deconstruir el efecto de una presencia en sí y la ilusión de lucidez, de control que embargan a los escritores en su momento de invención; y quien llevara más lejos que nadie (...) la exploración formalista de la escritura, aunque apartándose durante largos años (...) del estudio directo de los poetas.” 20

³ Ives Bonnefoy retoma los postulados de Barthes en su conferencia sobre poética en el Colegio de Francia en estos términos: “Muchos críticos afirman, como bien saben, que el autor sabe menos que su escritura; que esta última tiene una finalidad y unos caminos que aquel, al escribir, no puede más que desconocer. Y si llega a formular algún juicio sobre el trabajo poético, en el mejor de los casos ese pensamiento no será más que un aspecto de su propia obra, un efecto de las fuerzas que en ella se conjugan; en suma, uno de los medios derivados de una creación cuya visión de conjunto sería mejor dejar en manos de quienes se mantienen en la orilla, observando a cierta distancia.” (18)

el sueño, los órdenes sociales y la mitología individual. En esa red significativa, las pasiones, los sentimientos del autor se disipan, son meros azares. El peso del objeto literario se ataba a su polisemia intrínseca y a su irreductibilidad, el escritor era entonces un ensamblador, un “écrivain” relegado al origen, extirpado de la vida futura de la obra. Barthes aseguraba que su cercanía con la obra que había creado le impedía, incluso, ver el cuadro en su totalidad. Hoy a casi medio siglo de la desaparición última y definitiva de la autora de “Sólo un nombre” y en el aniversario de un natalicio difícil por la muerte trágica, la consigna del afamado estructuralista nos resulta particularmente pertinente. Ello por el revés paradójico que adquiere en la apasionada argentina, Alejandra Pizarnik. En esa escritora que se plantó frente a sí misma como un significante más en su obra... mientras nos cosía una biografía como sustancia agónica de un signo.

Flora Alejandra Pizarnik es una de las voces poéticas que más ha reflexionado sobre la escritura en su relación simbólica con el yo y el mundo. Dos faenas parecen atadas a su obra singular. Por un lado, la extracción de imágenes de la realidad exterior para crear un mundo íntimo que en su terrible vacío esencial es gemelo del concreto. Por el otro, el desvelamiento del lenguaje como máscara de la nada inmanente del universo, de la membrana polimorfa que es su propio ser. La falacia patética o el antropomorfismo que desde los griegos hasta los realistas-naturalistas, representaba al mundo inanimado con empatías por las venturas o desventuras humanas o lo cargaba de resonancias de vida, le

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik

sirve a Pizarnik para multiplicar el agujero constitutivo del ser. En su poesía los significantes, aunque desplegados ritualmente -como símbolos, no evocan un tiempo primigenio donde nace lo creado a través de la palabra, no se colman de todos los sentidos ni dejan intuir la plenitud primera, más bien se vuelven siempre a un origen vacío. Como en un “trompe œil” barroco, el peso (barthiano) de la escritura se muestra y se desintegra en Alejandra. Siempre termina una voz ahuecada, falseada en su grosor, henchida en su oquedad. Dos escuelas literarias parecen pulsar su escritura, pero no logran acorralar su estética y su más profunda mirada: el surrealismo y el existencialismo sartriano. De la obsesiva búsqueda en el mundo onírico del que nace el mundo real y a la inversa – del universo concreto que nutre el sueño- nace una filiación surrealista atada a una inquietud existencial. Del primer movimiento traiciona los automatismos y la elisión de la razón. De la corriente filosófica renuncia a la solidaridad, al horizonte de posibles que, declaraba Sartre en medio de la ocupación nazi, tenía todo ser humano para hacer valer su libertad. A tenor con el existencialismo literario que hiperbolizaba la angustia frente a un mundo absurdo hilando personajes que eran meros proyectos de existencia, Pizarnik tempranamente renuncia a su sueño de vida. Su poesía narrativiza la nada y va deshilando su voz poética. Ese “yo” se vuelve hacia la concavidad que como la antimateria del universo puebla su verso y la espeja. El tiempo en sus letras se remonta, se alarga, se detiene... pero al final siempre se anula, solo existe en la página como solo existe el tiempo humano en las vueltas de la tierra. Arribamos a su espacio para presenciar

una y otra vez la muerte del personaje de la autora, sin nombre, encanillando las cuencas de su historia:

Alguien ha encontrado su verdadera voz y la prueba en el mediodía de los muertos. Amigos del color de las cenizas. Nada más intenso que el terror de perder la identidad. Este recinto lleno de mis poemas atestigua que la niña abandonada en una casa en ruinas soy yo.

Escribo con la ceguera desalmada con que los niños arrojan piedras a una loca como si fuese un mirlo. En realidad no escribo, abro brecha para que hasta mi llegue, al crepúsculo, el mensaje de un muerto. (...) “La noche, el poema” (361)

Marguerite Yourcenar dijo alguna vez que un “hombre en marcha sobre la tierra que gira, va también, como todos nosotros, caminando dentro de sí mismo.” Baudelaire, nos asombraba con una constatación desgarradora: Dios nunca rio ni lloró jamás. Esa mujer poetizada, Alejandra, pasea también en sí misma, pero su paisaje interior es un abismo de cristales cortantes y frente a él ni ríe ni llora. A penas resiste el llamado a la caída y cae las más veces y lo metaforiza una y otra vez. La órbita de sus versos es el vacío. Su danza es neobarroca en su “dialogismo”, en “su polifonía” y en aquello que para Severo Sarduy distingue esta estética: la creación de “una red de conexiones de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. Textos que en la obra establecen un

diálogo, un espectáculo teatral...”⁴ En ese vuelo neobarroco la poesía de Pizarnik muestra en su espina dorsal las grandes líneas de la teoría literaria post-estructuralista⁵. Son los años de París (1960-64) los que afinan el diálogo con los pensadores de su tiempo. Laten esos discursos, por un lado, en la fabricación de una estructura que desata “imágenes totalizantes”

⁴ Severo Sarduy, “Barroco y neobarroco”, *América Latina en su literatura*, ed. Cesar Fernández Moreno, México: Siglo XXI, 1972, págs. 175.

⁵ Nelly Wolf traza las grandes líneas de este momento a partir de los influjos de Barthes:

El aura de un Barthes tocado por el estructuralismo se extiende mucho más allá del círculo de los estudios literarios y lleva el renombre de la semiología lejos de las fronteras de Francia. La disposición estructuralista, que autoriza e incluso santifica el estudio del texto fuera del contexto, libera el análisis de la erudición universitaria (principalmente biográfica, histórica y filológica) sin prohibir el recurso a otros discursos, indeseables en la erudición tradicional, como el marxismo, el psicoanálisis y las corrientes inspiradas por ellos. Pero la disposición estructuralista que estipula que el texto va antes que nada, insta una jerarquía entre los discursos convocados en torno al texto literario, y libera también el análisis literario del dominio de disciplinas extranjeras, como la historia y la filosofía. El estructuralismo propone la abolición de las fronteras entre la escritura y la lectura, la creación y su comentario. La obra que combina una serie de signos y la crítica que descodifica ese código no son sino dos aspectos complementarios de una misma actividad. En su extremo significa que el discurso sobre el texto no es diferente del texto en sí y participa de hecho integralmente de su escritura. El objeto analizado se considera como el simulacro de una estructura: reencontrar la estructura, es fabricar el simulacro de ese simulacro (...) El propio autor desaparece detrás del *scripteur*, que transcribe un código, actualiza una estructura. El texto “se escribe”. Es la época en la que Barthes proclama que ya no hay escritores (...) “sino únicamente “trabajadores del significante” (...) Al comienzo de los años sesenta, nuevos novelistas y nuevos críticos con tendencia estructuralista se encuentran en la sacralización del Texto, la mística del lenguaje, y la dramatización del gesto literario. Basta escuchar al narrador de *L’innommable* de Claude Simon afirmar “Soy en palabras, estoy hecho de palabras”. “Une littérature sans histoire” Genève: Droz, 1995. (74-78)

cosidas con signos resemantizados y ajenos a la lógica de oposición binaria que sostiene el pensamiento occidental y la lengua. Por el otro, en la desvelación constante de la impotencia de la palabra, pues las volteretas de significantes y significados no alteran en sus danzas semánticas el orden del universo y tampoco explican el misterio del origen. La pretensión de descodificar la realidad y el inconsciente como una estructura, la identidad del “yo” marcada por el otro, por la literatura e imposible de asir en su fluir y la nostalgia por una palabra ritual, ensamblan el verso de Alejandra en la vanguardia de su momento histórico⁶. La poeta exiliada de sí se mira “en el eco de sus muertes” (El miedo),⁷ se desdobra en “palabras que se

⁶ Recordemos la intensa amistad con Julio Cortázar quien participaba de la renovación romanesca iniciada por el Nouveau roman. Para críticos de la nueva generación como Johan Faerber la posibilidad incluso de agrupar a los escritores del *nouveau roman* en una misma estética es solo coherente si se vislumbran a través de una poética “neobarroca”:

Loin de se limiter au XVIII^e siècle, le Baroque littéraire apparaît comme une notion hétérochronique, régissant notamment le *Nouveau roman* (Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, et Claude Simon). A l'opposé de l'image d'écrivains disparates, l'esthétique néo-baroque institue ces romanciers en tant que groupe littéraire à l'identité textuelle homogène, et constitue la possibilité même du néo-romanesque. Les ères diachroniques entrent dans un jeu synchronique de convergence mettant en place une rhétorique de l'altérité et une ontologie du vide à l'instar de la littérature de l'âge baroque. Les sujets déliquescents sont conduits à errer dans un espace figurant un macrocosme théâtral du mouvement. Dans ce monde du trompe-l'oeil, une misologie de la fiction interroge les virtualités du dire. L'écriture tremble sur elle-même dans un geste redoublé élevant sa puissance au carré, et exhibe, comme le paon baroque, une surcharge ostentatoire. L'ère du soupçon serait alors celle d'un retour à l'âge baroque. (2) *Pour une esthétique baroque du Nouveau roman*. París: Honoré Champion, 2010.

⁷ Todas las poesías de Alejandra Pizarnik se citan de *Poesía Completa*. Ed. Ana Becciu. Lumen, Argentina. 2007.

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik

suicidan” y “sólo se halla a sí misma porque no hay nadie” (“Hija del viento”) o se encuentra “sin muerte en qué vivir(se)”. No es azaroso que su primera colección de poesías (1956) se nombre “La tierra más lejana” y a manera de umbral de clausura recoja unos últimos versos bajo el título “Un signo en tu sombra”.

La muerte, entendida como significante pleno en su carencia, como el inmenso abismo de la nada que flota detrás del artificio de la palabra, de las cosas y los seres que pueblan el universo, es sobre todo extrañeza. A veces, también es el terror de saber que intercambia el cuerpo del deseo por el apalabrado en la poesía, que sustituye *la petite mort* de la carne por la explosión de carencia tras la alquimia semántica.

Quiere decir, pero siento lo que ella es. Encuentra que es muerte amor si bien todo, sin amor, le es ofensa. No sabe por qué no calla puesto que su amor la vuelve inocente. Dueña del crepúsculo, tañe los espejos de los pronombres.

Cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo lo que no escribiría si te dejara venir aquí.

Me atengo al poema. El poema me lleva a los confines, lejos de las casas de los vivos. ¿Y por donde andaré cuando me vaya y no vuelva?

Y nadie comprende. Toda mi vida te espera. Y sin embargo busco la noche del poema. Solamente pienso en tu cuerpo pero rehago el cuerpo de mi poema como quien trata de curarse una herida.

Leticia Franqui Rosario

Y nadie me comprende. Yo sé que la vida, que el amor, deben cambiar. Esto que dice mi máscara sobre el animal que soy, alude penosamente a una alianza entre las palabras y las sombras. De donde se deriva un estado de terror que niega el orden de los humanos. (26/XI/69, p.360)

Desdoblada, triplicada y multiplicada la mirada del yo poético fusiona signos, los carga semánticamente y los regresa como laberinto de espejos que prolongan su vacío hasta el infinito. Su poesía, tal como concibe la vida, es un segmento formado de puntos que dejan entrever el misterio inaprensible, intangible del que provienen, al que se dirigen y sobre el que se tienden:

boca enlutada
enumerando mis muertes
boca sin lengua
plegaria a nadie
se suceden en mi persona
generaciones
de pasajeras sin destino
oscilan extrañas
llórame por estar aquí
llórame y átame a las rosas
al manantial que ceso augúrame luces asustadas

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik

platica de los exterminadores
que vienen a mi rostro
preparado para vivir (p.25)

La moldura del verso de la argentina brota de una reflexión totalizadora enraizada bajo el signo de la carencia. Ahora bien, su corpus poético posee una extraordinaria conciencia sobre sí mismo y sobre su voz y en ese sentido no deja de ser resultado de la escisión profunda de la modernidad... La muerte del “yo” poético, alargada hasta la autora, es una muerte trágicamente moderna... redundante y atemporal. La “nada” que acorrala a un Baudelaire derrotado (“Le goût du néant”) no es la culminación de una vida de decepción, es la esencia misma de la palabra, del mundo y de ese “yo” que Alejandra asoma a su mundo interior, exiliada de sí misma.

El universo poético de Alejandra Pizarnik no permite que la historia lo atravesase, es un mundo independiente de la realidad, absorto en revelar detrás de la artificialidad de su fulgor, su esencia más profunda de “ceniza”. La poeta en sus diarios se muestra desdeñosa ante los cambios sociales, la injusticia, las guerras o las revoluciones, esa “realidad” no le interesa, solo le llama del mundo lo que potencialmente puede transformarse en arte y dar cuenta de su angustia frente a su forma (la propia, la del lenguaje, la de las cosas). Allí se encuentra con el “hasard objectif” de Breton, con esas coincidencias que le permiten hallar motivos de su poesía en su realidad. Aún si descifra fragmentos de su historia individual como si fuesen signos de una realidad mayor, la Pizarnik, no se

Leticia Franqui Rosario

considera signada por los tiempos. Erraba Alejandra: su obra, aunque se cerque en un espacio ahistórico, onírico, también es hija de la Historia. La poeta no recibe la angustia que inaugura el S. XX de teóricos y críticos (que conoce bien y despiertan su indiferencia), le llega transmutada y digerida en el dolor de la palabra de poetas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Ives Bonnefoy, Rainer Maria Rilke y César Vallejo.

La modernidad que en estos poetas descubre a un sujeto capaz de reorganizar el mundo a partir del cuestionamiento simbólico se inaugura en Occidente con la consolidación de las fuerzas capitalistas y las transformaciones aceleradas del mundo del mercado y de la tecnología. Estos cambios dramáticos acentúan en las nuevas sociedades el sentimiento, ya presente para Arnold Hausser en el arte impresionista del XIX, de “la vida” como “un constante devenir”. Esa “impresión” en la poesía de Pizarnik se hiperboliza hasta convertir en certeza la imposibilidad de cernir lo real, de “imprimirle” una huella al mundo. Ni siquiera puede mirarlo y nombrarlo desde las nubes -como el extranjero de Baudelaire- pues la lengua y el yo están escindidos: “explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome” (p. 13).

La escritura de Alejandra cuestiona las categorías, los discursos de los saberes, la construcción de la identidad e irónicamente la lengua en tanto que nomenclatura. En su pequeño tejido simbólico sacude, si se quiere, los castillos de certidumbres de la sociedad occidental. En ese sentido lleva, en su pulsión de muerte, en su deconstrucción totalizadora pero también

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik

en su paradójica originalidad, las marcas que sobre la concepción de mundo y del arte deja la emergencia de la modernidad. Abordemos sucintamente ese gran contexto que permite descodificar la poesía de Alejandra dentro de la historia de las ideas y de las transformaciones sociales, mas no así limitarla o encasillarla en una corriente estética o filosófica o agotar su objeto poético.

a. Algunos trazos sobre la modernidad desde su propio tiempo.

La extrañeza de las gentes de la nueva centuria (aunque presente desde mediados del S. XIX) frente al ritmo vertiginoso de la ciencia y la tecnología, su desconocimiento en términos de la producción de esos objetos extraños y sofisticados que comienzan a invadir sus cotidianidades, será un factor decisivo en la búsqueda desenfadada de formas originales en la literatura. La mayoría de los seres humanos del siglo XX no conoce ya el origen de las cosas, ha perdido el control cognitivo de su realidad material. En palabras de Zygmunt Bauman, paulatinamente esta adquiere también una “liquidez” constitutiva. La transformación constante, la exacerbación del objeto y la desvinculación con su creación, desatan la impotencia creadora en los artistas de la época atados a los valores premodernos, en otros, rupturas impensables..

La mecanización y la desnaturalización fundamentan para muchos de los nuevos pensadores de las primeras décadas, las nuevas sociedades

modernas.⁸ Esa percepción se debe en parte a que el mundo de principios de siglo vive dos guerras mundiales que en menos de tres décadas amenazan la supervivencia de la especie humana. En Europa, en particular los surrealistas y los existencialistas, abren las puertas hacia el absurdo, buscan nuevas formas, nuevas verdades, ajenas y distintas a aquellas de un Occidente de guerras y xenofobias capaz de destruir todo lo creado por “dios” y por el ser humano. La literatura occidental del siglo XX tiene que bajar la voz y la poesía pierde el tono grandilocuente del romanticismo decimonónico. Los marcos de referencia vuelan y hay que repensar el mundo, con él también el Arte.

Después de las guerras, de la aniquilación, o al menos del cuestionamiento de las verdades apodícticas y racionales de Occidente, los movimientos en el Arte se multiplican y mueren tempranamente avejentados, como los objetos de consumo que produce el mercado. La recién comenzada centuria no puede contraer en una única corriente literaria el pánico frente al vacío de lo simbólico y a la imposibilidad de crear formas nuevas después de la hecatombe del humanismo y del fracaso

⁸ Disciplinas recientes, la antropología y la etnología, señalan tempranamente en el siglo xx una inequación entre las civilizaciones modernas y los referentes naturales. Spengler en “La decadencia de occidente” – pilar de lo “real maravilloso” de Carpentier- propone que las culturas evolucionan según ciclos homólogos a los naturales: “el universo estaba hecho de múltiples culturas en diferentes momentos de un proceso de evolución que todas sufrían”⁸. Para el antropólogo, el momento de plenitud cultural llegaba cuando había una adecuación inconsciente entre paisaje e individuo. La decadencia comenzaba cuando los valores culturales se hacían conscientes y, por lo tanto, reflejos. Spengler concluye a principios del siglo XX que Occidente estaba en su decadencia, mientras que América estaba en su momento de plenitud.

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik

del positivismo occidental. El estructuralismo con la muerte del sujeto, del sentido y de la historia asentaba su imperio y Alejandra parecía ahuecarse para espejar esos vacíos, ya en sus versos a gritos Mallarmé había escrito para siempre: “Yo digo: ¡una flor! y, fuera de mi voz en que mi voz relega algún contorno, en tanto que otra cosa que los cálices consabidos, musicalmente se eleva, idea incluso y suave, lo ausente de todo bouquet”⁹.

b. Alejandra, Alejandra... Rimbaud y Mallarmé.

Ciertamente las inquietudes del arte moderno se conjugan en el verbo desvanecido de Alejandra Pizarnik. Bastaría para corroborar lo anterior con examinar su célebre poesía “Sólo un nombre”:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

Pizarnik inserta en el espacio metonímico, el del eco, un material simbólico que adquiere una naturaleza metafórica apabullante: el nombre. Todo el poema, como el resto de su poesía, se organiza a partir de aquello que Mallarmé llamó “el demonio de la analogía”. La disposición piramidal de los versos en la página en blanco recuerda a un rombo trunco cuya mitad idéntica y opuesta le falta. La figura que las palabras negras organizan en el espacio es reversiblemente barroca, contendrá el discurso en su forma. En su trazo esquemático y en su retumbo evoca el tañer de las campanas,

⁹ Mallarmé, Stéphane. Poesías. Madrid: Hiperión, 2003, pág.85.

llama y repica un nombre cóncavo. El verso “debajo estoy yo” servirá literalmente de espejo que contrae o dilata, pero siempre está ausente de sí mismo (literalmente esta debajo de su “nombre”). En su entramado poético hallamos la extrañeza llevada al extremo de no reconocer al mundo ni reconocerse a sí misma, la búsqueda angustiada de formas originales que en la vorágine del desasosiego desembocan en la muerte, la desvinculación con lo natural y la escisión del símbolo/mundo reflejada en el desfase del yo. Alejandra Pizarnik es la poeta de la ausencia, de la liquidez, la alucinada mártir de su tiempo, de la historia de la literatura, de su pequeña vida. El yo poético se busca reiteradamente en el mundo, en las cosas y tropieza invariablemente con el nicho, con la imposibilidad de aprehender la esencia de lo real, con la impotencia de cernirse con palabras que se vuelven sobre sí en exploración constante de su vacío inmanente.

El “yo” es el sujeto, bifurcado, desdoblado, que se observa con el mismo asombro con el que observa el paisaje y la lengua. La frase de Rimbaud “yo es el otro” la cala abismalmente y todo resulta ser una “otredad”, exterior e inasible en esa larga narratividad de la metáfora, en esos desdoblamientos proteiformes. Se sabe un ser mediado por el lenguaje y a la vez extraño a él, no puede -como lo afirmarían uno de sus poetas amados Ives Bonnefoy- “hallar en la poesía la libertad” sin la muerte: “El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. [...] Todo tiene un nombre pero el nombre no coincide

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik

con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera”.¹⁰ (“Los diarios”).

La poeta se observa y se persigue en la poesía, ese tejido que dará cuenta de una búsqueda imposible y siempre renovada de lo intangible: su alma, la mente, el espíritu, el origen... Agónica y a veces de una dureza insospechada contra “su primera persona singular”, los polos de la identidad vuelan hechos añicos en sus versos. La reflexión de la poeta – como aquella del sonido que describe la física- tañe en el misterio de la existencia, siempre enclavado en su mundo interior, fruto de su forma y sin embargo objeto de la mayor de sus extrañezas. Sus diarios, son quizás el mejor testimonio de esa supra-conciencia autorreflexiva y distante que es finalmente la que desvela sus múltiples “yo”, juzga sus “actuaciones” en el espacio de lo “real” y mira el universo como un encaje poético enhebrado por la ausencia, en el que el propio lenguaje no es sino el eco infinito de la nada. Marcada por la literatura, Pizarnik pierde muy pronto el sentimiento de lo “natural” de la vida, su existir solo adquiere sentido en tanto que material literario, se pierde la persona en las fronteras de la literatura, pero no se hunde ciegamente en ese “otro” en esas “otras”

¹⁰ Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003, pág. 286.

Alejandras. Pizarnik se aborda, se deslinda para analizarse desde la distancia, como en un sueño es personaje y espectadora de su vida. A veces incluso se dirige, aunque las más no conoce de antemano su guion, solo conoce el sentimiento de angustia que la ensambla, la fugacidad de la alegría, el reino de la carencia, la imposibilidad de conocerse, la búsqueda de la vida transformada en simulacro de vida: “Desnudo soñando una noche solar / He yacido días animales. / El viento y la lluvia me borraron / como a un fuego, como a un poema / escrito en un muro”.

En filiación abismal con la máxima de Baltasar Gracián: “Hacen falta ojos sobre los ojos, ojos para ver como miran los ojos”, su poesía quiere ser el constante asomo a su existencia, para sopesarla y corroborar su ingravidez. Sus versos más célebres también apuntan hacia circunstancias que una y otra vez corroboran la grieta profunda entre su cuerpo y su alma, entre el mundo y el espíritu, entre la palabra y lo real pero también aluden a una biografía. Alejandra Pizarnik creció con muchos nombres, su familia pierde el Pozharnik cuando emigra, proviene de la diáspora judía rusa y nació en un país de emigrantes, Argentina. El origen, la identidad cultural parecerían ser tan flotantes como su personalidad, en la que distintos “yo” coexisten en el presente y otros tantos en el pasado persisten intactos, encerrados en mundos herméticos en algún lugar de la conciencia. En la erradicación de los hiatos del lenguaje o en la doble postulación, en la vuelta sobre su exilio interior Flora Alejandra Pizarnik, descubre mundos que conversan con la mística, pero de su poesía no nace la intuición del todo -del misterio absoluto que da coherencia al universo- solo nace la

Bajo el signo de la modernidad, Alejandra Pizarnik

certeza terrible de la nada, sus versos son cajas chinas de eclipses... En profunda contradicción con su conciencia sobre el artificio sobre el que se yergue todo lo que existe, la pulsión que la lleva a encontrarse con el vacío desvela una trágica necesidad de vida. Así, en la perplejidad moderna exacerbada hasta llegar a ser forastera de sí misma, el verso de Alejandra, como su nombre ahuecado y calcado, es el gesto prolongado y resonante de la ausencia. Queda pillada entre dos deseos, por un lado que su biografía sea producto de una escritura, por el otro que su vida vacía cree un mundo hueco, he aquí la ironía que cobra la sentencia de Barthes sobre ese cadáver de la autora.

Paradójicamente en sus signos horadados tradujo la Pizarnik aquello que Ives Bonnefoy, afirmaría: “la poesía libera sonidos y grafías del imperio del concepto, en ese acto roza el primer tiempo de un paraíso perdido”. En la neurosis de un mundo en el que toda interpretación es parcial y siempre quedan residuos, Alejandra fabrica una red de significantes que tienen una misma esencia: la nada. La nostalgia romántica por la legibilidad del mundo teocéntrico ya imposible en la modernidad, la resuelve Pizarnik multiplicando los motivos de la ausencia. Se trata de un mundo mallarmesiano en el que hasta la blancura de la página devuelve al vacío. Esa reconstrucción a través de los juegos de espejos de la imagen la aspira como forma, la lleva a la muerte del “yo” en todas sus formas... imagen y utopía se reencuentran en su último desvelo del vacío. Alejandra predijo, narró su paulatino desinfe y en giro neobarroco se dio la muerte a los 36 años, ella, que había llegado al mundo

Leticia Franqui Rosario

en el 1936. Nos dejó en su pizarrón aquel 25 de septiembre los últimos versos para mirarla “No quiero ir / nada mas / que hasta el fondo” y se ahogó en su semiótica como una vaina, como un significante agotado de sentido. Fue la última angustia de la más moderna de las poetas, de la más líquida y quebrada por la nostalgia de una palabra sagrada. Sin gestos románticos, sin pasión de vida o de muerte se desaguó... mordiéndose la cola. Como serpiente anillada, extremaba aquello que Barthes izaba como alucinante máxima de su maestro Mallarme: el lenguaje literario no se sostiene en sí mismo sino para cantar su necesidad de morir. Así, bajo el signo de la modernidad Alejandra quiso descarnarse, ya para siempre ser solo un nombre.