

TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE.
 ECOS NIETZSCHEANOS EN LA OBRA
 DE ALEJANDRA PIZARNIK

Evelyn Galiazo

*A la Biblioteca Nacional, con la intensidad del eros
 burocrático que ella despierta*

1. Diálogo mudo

*Nadie conversa conmigo que no sea yo mismo y mi voz
 me alcanza como la voz de los moribundos. Permíteme
 hablar contigo, voz amada, contigo, el último aliento
 recordado de toda felicidad humana, aunque sea
 durante una hora. Porque gracias a ti me engaño y
 descreo de mi soledad y me miento y me indico un
 camino de retorno a la multiplicidad y al amor; porque
 el corazón teme creer que el amor ha muerto. No
 puede soportar los helados estremecimientos de la más
 solitaria de las soledades.*

Friedrich Nietzsche

Aún la voz es el síntoma de tu vacío. Aún el viento.

Alejandra Pizarnik

Exagerada, imperiosa, extremista, reconcentrada y obsesiva: ésa es la imagen de Alejandra Pizarnik que sobrevive aún en ciertos ámbitos. Un aura legendaria ha envuelto su vida y su obra, categorías que sus exégetas imbrican y confunden sobre la base de algunas de sus fórmulas tristes. A la pregunta *¿quién fue Alejandra Pizarnik?* responden: la “niña extraviada”, la “pequeña náufraga”, “la muchacha alucinada”, “la viajera sonámbula”, “la enamorada de las ruinas”. Asociadas a ciertas prácticas como la de la lectura compulsiva, estas metáforas

sentimentales de su poesía sirven para arriesgar hipótesis biográficas, porque se conjetura que quizás haya sido su completa inmersión en los infinitos laberintos del universo simbólico aquello que la condujo, como un barco a la deriva, cada vez más lejos de la ribera de lo real. Según Paulina Daza

Pensar en la obra poética de Alejandra Pizarnik significa detenerse en una vida hecha poema en la que entran en juego una serie de elementos ‘vitales’ y ‘mortales’ que se mezclan para fundar un refugio para la poeta. [...] Desde su adolescencia, Pizarnik presentía y deseaba una locura que la sacara de la realidad, que le permitiera permanecer en el paraíso construido por su imaginación. [...] La locura, como la muerte, se convertía en esperanza [...] de resistir a su creciente extranjería en el mundo [...]. Por ello, precisamente, construye una nueva realidad edificada con palabras¹.

Sustrayéndose al mito que parte de la crítica construyó en torno a su nombre, otra poeta señaló en su defensa, que quizás sus poemas son demasiado enfáticos en ese protocolo de destino-de-poeta, precisamente porque la poesía exhibe la lengua y la carne de un yo que se expone sin la máscara protectora del narrador². En el caso de Pizarnik, esa subjetividad al descubierto es el tema central de su trabajo poético. El contenido de toda su obra coincide con su propia sensibilidad autobiográfica, con los múltiples reflejos de su identidad. Tanto es así que en mayor o menor medida cualquier fragmento serviría de ejemplo. Elijo entonces uno entre muchos otros:

En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición³.

1. P. Daza, “La poesía es un juego peligroso”. Vida, poesía y locura en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”, *Acta Literaria* N° 34, Concepción, Universidad de Concepción, 2007, p. 79.

2. D. Muschietti, “Las tres caras de Alejandra Pizarnik”, *Página/12*, Buenos Aires, 22 de julio de 2001.

3. A. Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 248. (Todas las poesías citadas pertenecen a esta edición). Incluso cuando se refiere a la posibilidad de escribir una novela –género que la seducía pero en el que finalmente nunca incursionó– la

Su poesía se halla, además, configurada a partir de un acotado inventario de imágenes o términos emblemáticos que vuelven una y otra vez, en distintas combinaciones⁴. Pizarnik sólo se permite hablarnos de sí misma a través de la noche, del amor, de la ausencia o la muerte: un catálogo cerrado *a priori*, que prohíbe tanto la participación de objetos de la vida cotidiana como la incorporación elementos nuevos. De este conjunto de restricciones léxicas surge una estética claustrofóbica de tono pesimista y atmósfera sombría que dio lugar a una sospecha doble: primero, la de que su poesía se acercaba a la mera queja narcisista y segundo, la de que su autora habría perdido la cordura. Para algunos de sus exégetas, la hipótesis del adelgazamiento del juicio fue corroborada, en última instancia, por su suicidio. Y la sufriente primera persona que como hipnotizada por su propia voz no deja de repetirse en una eterna letanía de lamentos, fue considerada, complementariamente, resultado de las amputaciones a las que Alejandra (se) sometió en/a su escritura⁵. Como si las *muñecas mutiladas*, las

proyecta con el mismo criterio: “Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices ni países que no he visto ni situaciones en que no intervine. Tal es mi egoísmo o lo que sea. [...] Me pesa el disfraz de extravagante originalísima, de niña adorable, de liberal, de todo. Me siento desdichada... ¿y la novela? Me gustaría una novela autobiográfica pero escrita en tercera persona. [...] Pero pienso que hay que escribir cuando se tiene qué decir. ¿Qué diría yo? ¡Mis angustias! ¡Mis anhelos! ¡Mis invisibilidades!” A. Pizarnik, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, pp. 26-27. (Todas las entradas citadas pertenecen a esta edición).

4. Construido mediante la alternancia de tres sustantivos que se combinan de todas las maneras posibles, el poema N° 20 de *Árbol de Diana* es uno de los tantos en los que dicho procedimiento de escritura resulta evidente: “Dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que tiene miedo de la muerte del amor / dice que el amor es muerte es miedo / dice que la muerte es miedo es amor / dice que no sabe”. (*Poesía completa*, ed. cit., p. 122. Volveré sobre este poema más adelante.)

5. Silvia Baron Supervielle supone que “Alejandra Pizarnik ha deseado desesperadamente franquear ese punto crucial [que no podemos superar sin arriesgar la vida]. En su caso, [ese punto] estaba ya fuera de la velocidad y de la ruta. Y al final ella pagó con su persona, para que la oscuridad en la que se debatía, se transformara en un negro diamante resplandeciente. [...] El poeta es fantástico como un clown que no se hubiese maquillado sino la cara y que gesticulase afuera, en la noche glacial, completamente desnudo al borde del abismo. [...] A medida que avanzamos en la lectura de sus textos, no podemos dejar de presentir que, para hacer vivir su obra, ella se ha condenado a una salida única: sacrificar, en cambio, su propia vida.” S. Baron Supervielle, “Traduir une présence”, prólogo a A. Pizarnik, *Les travaux et les nuits. Oeuvre poétique 1956-1972*, Paris, Granit/UNESCO, 1986, trad. de E. S. Enac reproducida en A. Pizarnik, *Obras Completas. Poesía completa y prosa selecta*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 12-14. En sintonía con esta lectura, Cristina Piña, biógrafa de la poeta, se pregunta: “¿Tendremos que llegar a la conclusión de que, en (...) Alejandra, lucidez poética y perfección expresiva sólo se logran a costa de un asesinato del yo en las

viajeras con vasos vacíos, las *pequeñas muertas*, las *autómatas* y las *niñas-fantasmas* fueran los restos de la persona real –además de la categoría escrituraria– cuyo sentido común fue sacrificado en nombre del estilo. Los diarios, en donde el pacto con lo real es diferente del que se postula en poesía, respaldaron esta interpretación: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura”⁶. Años más tarde, en “El verbo encarnado”, artículo publicado por primera vez en la revista *Sur* durante 1965, Alejandra insiste en esta cuestión cuando recuerda que “aquella afirmación de Hölderlin, de que ‘la poesía es un juego peligroso’, tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud [...] [poetas que] tienen en común el haber anulado –o querido anular– la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida”⁷.

Sin embargo, al margen de lo que la misma Pizarnik creyera, la tentativa de fusionar escritura y vida, de inferir una de la otra, probablemente sea tan estéril como la de separarlas por completo. Lo mismo ocurre con la relación que se establece entre un autor y sus lecturas,

ceremonias del vivir?”. Cfr. C. Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 116. A contrapelo de estas interpretaciones de corte platónico, César Aira sostiene que poemas como el de *Árbol de Diana* antes citado manifiestan la concepción pizarnikiana de la literatura como juego combinatorio de la sintaxis. El dominio de la técnica no sólo revela un estilo personal e inconfundible; refleja –tal como lo lee Aira– la penetración de una Alejandra Pizarnik ni loca ni al borde del abismo sino *plenamente consciente* de que la forma es el elemento fundamental del arte. Al representar su propio mecanismo de producción, esta clase de poemas hablan más que del sujeto biográfico que los redacta: manejan con destreza y claridad un saber acerca de la raíz misma de la poesía. Desde este punto de vista, los poemas son autoreferenciales pero su tema es tanto el yo poético como el poema. Esta es una de las conclusiones que pueden extraerse del muy perspicaz ensayo de Aira, cuyo objetivo declarado es reivindicar la obra de Pizarnik, rescatarla de cierta crítica que, bajo los efectos narcóticos de sus versos, permanece imantada por sus emblemas sin poder, a su vez, distinguirlos de Alejandra. Para liberar su imagen, congelada en unos cuantos estereotipos, Aira explica cómo sus metáforas subjetivas son únicamente la excusa que permite crear un procedimiento, una máquina de hacer literatura en la que el sujeto es la herramienta descartable del lenguaje y no a la inversa: invención fantástica y al servicio de lo fantástico (y no del ego) que convierte a Pizarnik en *la más grande de las poetas*. (Cfr. C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 30 y 39-43.)

6. A. Pizarnik, Entrada del 11 de abril de 1961, *Diarios*, ed. cit., p. 200.

7. A. Pizarnik, *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 269. (Todas las prosas citadas pertenecen a esta edición).

entre un artista y sus influencias, entre una obra y los ecos de otras que resuenan en ella. Pizarnik era, igual que Don Quijote, una lectora voraz. Para conocer sus preferencias literarias es preciso internarse más en el profuso universo de sus diarios. Allí encontramos la persistencia de algunos textos a los que no dejaba de regresar: un conjunto heteróclito en el que conviven, con los llamados poetas malditos y los surrealistas, el siglo de oro español y los filósofos de la ilustración, la Biblia, el teatro del absurdo y los más ignotos poetas latinoamericanos. Ávida de novedades, Pizarnik devoraba poemas, novelas y ensayos de diversa índole. Si bien la literatura era su principal inquietud, su espíritu versátil y la pasión que avivaban en ella las palabras, fuesen del género que fueran, despertaron su interés en la teoría literaria, el psicoanálisis, la lingüística, el periodismo y la filosofía. Leía y releía con curiosidad a los desconocidos y con fervor fanático a los favoritos. Recorriendo los anaqueles de su biblioteca personal, que hoy se encuentra a disposición de los lectores, se destacan títulos de Cervantes, Kierkegaard, Góngora, Quevedo, Calderón, Simone Weil, Simone de Beauvoir, Pedro Salinas, Olga Orozco, Kant, Michaux, Dostoievsky, Octavio Paz, Cortázar, Nerval, Lewis Carroll, Henry James, Freud, Tennessee Williams, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Gide, Kafka, Joyce, Bataille, Dilthey, Katherine Mansfield, Barthes, Virginia Woolf, Jung, Sartre, Valle Inclán, Meister Eckhart, Martin Buber, Tristan Tzara, Rilke y Descartes, entre otros incontables, ya que la lista circunda el infinito⁸. No todos estos nombres figuran en sus diarios, pero muchos ocupan en ellos un lugar especial. Lejos de ser simples menciones con las que llenar las páginas en blanco de prestigiosas referencias, los diarios citan lecturas de las que más tarde darán cuenta escritos posteriores. Sus textos se alimentan de otros textos a los que fagocita, previo sometimiento a un giro humorístico, la vuelta de tuerca que le permitía apropiarse de lo que quería y a la vez reírse de todo a pesar de todo. “Debes aprender a separar el sueño de la vigilia –se advierte, reescribiendo a Descartes o parafraseando a Tomás Rodaja, más conocido como “el licenciado vidriera”, ese otro loco cervantino que algunos críticos consideran una referencia obligada de las *Meditacio-*

8. A través de Víctor Aizenman, la Biblioteca Nacional adquirió en el año 2007 alrededor de seiscientos cincuenta volúmenes de su biblioteca personal. Una parte importante de la colección presenta subrayados y anotaciones de Pizarnik. El resto de la suma bibliográfica pizarnikiana (otros cuatrocientos volúmenes) fue donado por Ana Becciu, amiga de Alejandra, a la Biblioteca Nacional de Maestros.

nes cartesianas. “Recuérdalo, y no pienses que *estás desnuda o llevas un traje de vidrio*”⁹.

Aunque los libros literalmente llenaban su vida, las lecturas no son lo único que sus diarios registran minuciosamente. Tampoco dejan de insistir en la condición baldía de la existencia: “Un cruel nihilismo brinca sinuoso en mis espacios. Ruidos. Voces. ¿Y esto es la vida?” –informa un día; “lo único que hay es nada. Nada. Nada” – repite incesantemente¹⁰. Alimentando la fama trágica que le costaron sus versos lapidarios, estas afirmaciones también revelan una imaginación ajustada al desencantamiento del mundo. En sus cuadernos manuscritos Pizarnik consigna con detalle tanto el vacío ontológico que socava sus jornadas, como el esfuerzo constante de combatirlo mediante nuevas lecturas y relecturas, y la derrota que domina repetidamente cada uno de sus intentos. No hay relato ni poema ni ensayo que consiga espantar la “tristeza de ser, tristeza por haber nacido”, ese dolor fantasma que oprime debajo de cada hueso, descubriendo la soledad y la impotencia detrás de cada máscara: “Si leo, si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual –yo no tengo placeres, sólo tengo hambre y sed–” confiesa¹¹. Las palabras son sólo paliativos para una herida que permanece intacta. Refiriéndose a ella aparece por primera vez la remisión a otro gran retraído, del que sin embargo dice hallarse muy distante: “Ningún libro puede sostenerme ya. Dostoievsky me aburre. Nietzsche me deja insensible”¹². En las quinientas páginas siguientes no volverá a mencionarlo, y en el resto de su obra reaparecerá sólo tres veces más, en dos prosas y un poema publicados luego de su muerte¹³. A saber:

9. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 20, subrayado en el original.

10. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pp. 40 y 169.

11. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 198.

12. A. Pizarnik, entrada correspondiente al 27 de junio de 1955 en *Diarios*, ed. cit., p. 27.

13. Me refiero tan sólo a la obra publicada, es decir, a su *Poesía completa*, compilada por A. Becciu (Barcelona, Lumen, 2000); a su *Prosa completa*, que agrupa artículos periodísticos, ensayos de crítica literaria, entrevistas y prosas poéticas (Barcelona, Lumen, 2002, edición también a cargo de A. Becciu); a sus *Diarios* (Barcelona, Lumen, 2003, misma responsable editorial) y a su *Correspondencia*, reunida y ordenada por otra de sus amigas, Ivonne Bordelois (Buenos Aires, Seix Barral, 1998). Para ser exhaustivo habría que revisar también el conjunto completo de sus manuscritos, además de todos los fragmentos de su diario que por voluntad familiar fueron suprimidos de la publicación. Lamentablemente, este material ya no se encuentra en la Argentina. El fondo “Alejandra Pizarnik Papers” (APP), que la Princeton University Library tiene el privilegio de poseer, forma parte del Manuscript Division, Rare Books and Special

1. En “El hombre del antifaz azul”, una particular reescritura de las *Alicias* de Lewis Carroll:

A. se acariciaba la mano derecha con la mano izquierda, lo que la obligó a mirarlas y a descubrir que estaba reduciéndose. Otra vez dueña de un cuerpo minúsculo, corrió a la puertita: otra vez se encontró con que estaba cerrada y la llave, como antes, sobre la mesa. Al pensar en Nietzsche y en el tiempo circular, resbaló y se hundió en agua salada. (...) Se hallaba en la Laguna de la disonancia. Se puso a nadar en busca de una playa. Dijo: –Este será mi castigo: ahogarme en mis propias lágrimas (*Prosa completa*, p. 49).

2. En “La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa” (1970-71), uno de sus relatos de humor, cuya estructura sigue la lógica del disparate y a los que González Lanuza describe como “de indudable ingenio demoníaco”¹⁴. Junto a otras prosas inéditas y algunas poesías, “La Bucanera” fue publicada diez años después de la muerte de Pizarnik en *Textos de Sombra y últimos poemas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1982). Estos textos articulan profusos y procaces juegos de palabras, involucrando paródicamente nombres y referencias culturales de su época. Abundan los intertertijos –que combinan homenaje y burla–, las aliteraciones y las onomatopeyas¹⁵. La referencia a Nietzsche aparece en “Diversiones públicas”:

Los amantes parecían, abrazados, una urna electoral. Por desgracia hicieron un batuque de la maroshka y tuvieron que sacarlos a patadas con cotorra y todo. Pero la coja no se amedrentó por unas pinceladas superculíferas y otras nietzschedades. ¿Debo agradecer o maldecir esta circunstancia de poder seguir

Collections Department. Identificado con la signatura [C0395] del catálogo, puede consultarse en <http://diglib.princeton.edu/ead/getEad?eadid=C0395&kw=pizarnik>.

14. E. González Lanuza, Reseña de *Textos de Sombra y últimos poemas*, *La Nación*, 24 de octubre, 1982.

15. Por ejemplo, el título “En Alabama de Heraclítoris” o cierto estribillo numerosas veces reiterado con leves variaciones: “Basta de malentendidos, pedazo de Wittgenstein”. La mayor parte de las veces el poder cáustico de estos relatos surge de los mismos significantes, como en el primer ejemplo, donde trabaja con la textura de las palabras y su sustancia fónica. Así funcionan también los neologismos de la correspondencia (“articulancio”, “tiemputo” o “letrinas” en lugar de letras). En otras ocasiones utiliza los conceptos contra su propio creador, a quien parodia, como en el segundo ejemplo.

amando a pesar de tanta desdicha?
Sacha, no jodás. (*Prosa completa*, p. 134)

3. Por último, en “Sala de psicopatología”, un poema terrible redactado en 1970, durante su estadía en el Hospital Pirovano. Nietzsche aparece en una nimia lista de autores citados a propósito de la cuestión de lo materno, aunque en realidad, la línea referida pertenece al epílogo de *Mi hermana y yo*, apócrifo que en 1955 la editorial Santiago Rueda publica en Buenos Aires. Es probable que al seguir los derroteros del pretendido texto autobiográfico, Alejandra hubiera creído que, como ella, también Nietzsche había escrito estas páginas hallándose internado por su quiebre psicológico¹⁶.

Nietzsche: «Esta noche tendré una madre o dejaré de ser.»

Strindberg: «El sol, madre, el sol.»

P. Éluard: «Hay que pegar a la madre mientras es joven.»

Sí, señora, la madre es una animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire,

pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha, después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero

16. Supuestamente, Nietzsche escribe *Mi hermana y yo* en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Jena, donde fue internado en 1889, después de la tan comentada crisis nerviosa que sufrió en Turín. Dos años después de que apareciera en Argentina, Martínez Estrada publica un volumen intenso donde leemos: “Nietzsche hace consigo, con su inteligencia, el experimento más audaz y cruel: el de razonar hasta los últimos límites de la razón libre, hasta la locura si es preciso”. Sus palabras, tan similares a las que Pizarnik dirá sobre Artaud, Baudelaire, Lautréamont y otros en “El verbo encarnado”, testimonian que en la cultura argentina de ese período circulaba la imagen de un Nietzsche muy cercano a los poetas malditos. (Cfr. E. Martínez Estrada, *Heraldos de la verdad. Montaigne-Balzac-Nietzsche*, Buenos Aires, Nova, 1957, p. 240). Por otra parte, la autenticidad de *Mi hermana y yo* fue discutida durante casi cincuenta años. La primera edición es norteamericana y data de 1951. A pesar de que el original en alemán siempre estuvo perdido (por lo cual no puede llevarse a cabo un análisis filológico en sentido estricto) y de que existen pruebas de que Oscar Levy, pretendido traductor de la misma, no habría realizado nunca este trabajo, algunos intérpretes continúan negando que se trata de un fraude, como habría determinado la investigación de otros nietzscheanos, entre los que se encuentra Walter Kaufmann. Al respecto puede consultarse W. Kaufmann, “Nietzsche and the Seven Sirens”, *Partisan Review*, vol. 19, N° 3, May/June 1952, pp. 372-376; D. Dutton, “Nietzsche dreams of Detroit”, *Philosophy and Literature* N° 16, Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 244-249 o directamente la edición de la editorial Amok (Los Angeles, 1990) que reproduce gran parte del debate y de los documentos involucrados en la controversia.

(y como no pude, busco morir y entrar en la pestilente guarida de la oculta ocultadora cuya función es ocultar)
hablo de la concha y hablo de la muerte,
todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo –la mahatma gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre los pelos como de rabinos desaseados– ¡oh el goce de la roña! (*Poesía completa*, p. 412)

Quizás sea demasiado aventurado arriesgar alguna conclusión acerca de estos cuatro fragmentos en los que la poeta convoca al filósofo. No sabemos si lo leía mucho o poco, o si tan sólo lo invita a residir en sus páginas porque Nietzsche se erigía como una de las presencias más insoslayables del momento. ¿De qué manera, entonces, concertar las cuatro fichas del rompecabezas?

Podríamos empezar diciendo que en “Sala de psicopatología”, una vocación subversiva de marcado perfil nietzscheano pone en práctica la profanación de la madre y de la lengua con la intención de corromper, mediante la articulación entre sexualidad y muerte, aquello que el lenguaje produce: el engaño, la fabulación de compañía, la mentira piadosa que la voz –esa voz denunciada en los epígrafes que dan inicio a este trabajo– articula con crueldad compasiva. Cuando en “Los perturbados entre Lilas” Segismunda afirma: “la obscenidad no existe, existe la herida”¹⁷, revela aquello que el sexo desnudo exhibe: la condición trágica de la existencia que la lengua encubre. “[En] el sexo –dicen sus diarios– se cumple un rito de criaturas ávidas que esperan a alguien que no vendrá porque no existe”¹⁸.

Dado que “lo decible equivale a mentir”, y que “todo lo que se puede decir es mentira”, la poesía –la palabra por excelencia– expresa a la vez que instituye la frustración. Como en Nietzsche, en Pizarnik las palabras, esos *puentes ilusorios tendidos sobre lo eternamente separado*, son de algún modo responsables del idealismo. Ellas configuran un complot conceptual en virtud del que encontramos el absoluto en *el último humo de la realidad que se evapora*¹⁹. Cada uno a su modo, ambos identifican con el lenguaje el verdadero terreno en el que se sitúa la metafísica.

17. A. Pizarnik, “Los perturbados entre lilas”, *Prosa completa*, ed. cit., p. 168.

18. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 201.

19. F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973, p. 47.

Lo que pasa con el alma es que no se ve
Lo que pasa con la mente es que no se ve
Lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
Buscamos el absoluto y no encontramos sino cosas (*Poesía completa*, p. 399)

Para María Negroni, la poética pizarnikiana se juega por entero en este abismo que va de las preguntas “si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” a la afirmación “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia”:

Si el lenguaje sólo puede hablar de sí mismo, si todo lo que nombra queda cancelado, (...) rigidizado, [*momificado* dirá Nietzsche] (como en la fábula del rey que transforma todo lo que toca en oro) entonces, al menos queda la opción del crimen: abrir una suerte de fuga lingüística, dar comienzo a un gesto cínico que haga saltar por los aires la institución (la falacia) de la comunicación.²⁰

Ningún concepto supremo gobierna desde un mundo trascendente. De este hallazgo se desprende el desafío de asumir la rebelión como trabajo en el seno del lenguaje, admitiendo que las palabras son también representantes del cuerpo, de la materialidad, y que por ende pueden operar como puntos de fuga. Un solo interdicto en esta empresa de demoliciones: sucumbir al dolor metafísico, ceder a la tentación del lirismo. Por eso, cuando Sacha se pregunta, lastimera, si debe *agradecer o maldecir la circunstancia de poder seguir amando a pesar de tanta desdicha*, se le ordena *dejarse de joder*. Lo que Pizarnik le permite a su yo poético no se lo permite a Sacha. Para este personaje no vale quejarse, sólo vale la orgía de la lengua perpetrada para desmitificar la ilusión óptico-moral del *mundo verdadero*²¹. Nietzsche y Pizarnik

20. M. Negroni, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, p. 71 donde analiza “En esta noche, en este mundo” (*Poesía completa*, ed. cit., pp. 398-400).

21. Cabe destacar que “Sacha” era, además de Buma y Blímele, uno de los pseudónimos que Alejandra solía usar para firmar sus libros y sus cartas. Sobre los dos estilos de Pizarnik pueden consultarse el citado ensayo de Mara Negroni o el de Susana Haydu, “Las dos voces de Alejandra Pizarnik”, *El puente de las palabras: homenaje a David Lagmanovich*, ed. I. Azar, Washington, Organization of American States, 1994, pp. 245-256. Acuerdo más con el primero que con el segundo en lo que atañe a la evolución del lenguaje poético pizarnikiano. Aunque los textos humorísticos conlleven el abandono de la poesía solemne y su compromiso con las metáforas desoladas; aunque el lenguaje

se encuentran cuando cae este velo, cuando la soledad irremediable queda al descubierto y ninguno conserva otro camarada que no sea su propia voz. O, en otras palabras, cuando se adueñan “de la máxima paradoja que consistiría en que el más solitario, por obra y gracia de alados discursos, crea un lugar [...] donde otros solitarios se reúnen y reconocen (en tanto afuera llueve y es invierno)”²².

2. Lecturas de Alejandra Pizarnik

Llegado el momento de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda.

Diarios

Podrían urdirse muchas otras interpretaciones que, como la anterior, hilvanaran a modo de cadáver exquisito los fragmentos citados para verosimilar un supuesto tipo de recepción de Nietzsche. No obstante, el resultado de semejante ejercicio se acerca siempre a lo surrealista, ya que cuando las referencias son aisladas y discontinuas, nunca es posible detectar entre una obra y su proyección en otra más que una relación de contingencia, llena de interrogantes y de agujeros. Por lo tanto, antes que hablarnos del sentido de lo dicho, el vínculo entre tales obras representa la encarnación de lo decible, de aquello que puede decirse acerca de una afinidad cómplice por construir. Como señala Daniel Link, sólo se llega a lo que puede ser considerado un verdadero archivo “en el momento en que se encuentra el lugar vacío, fallado, en una colección. (...) Ese lugar es el lugar de la propia inscripción en tanto operador”²³.

En esta oportunidad ese lugar vacío es el que corresponde a los volúmenes de Nietzsche en la biblioteca personal de Pizarnik y el que

se vuelva gráfico en ellos, y sus aseveraciones, directas e implacables, trasmitan un profundo desprecio por todo lo sublime, son dos caras de la misma moneda, de la terrible cercanía que existe entre lo trágico y lo ridículo; entre lo trágico que se vuelve ridículo por su misma seriedad, pero también de lo ridículo que se vuelve trágico por la patencia de su crudeza expuesta.

22. A. Pizarnik, “Carta a Amelia Biagioni”, *Epistolario*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 81.

23. D. Link, “Lecturas de Pizarnik”, Conferencia pronunciada el 31 de octubre de 2008 con motivo de la inauguración de la Biblioteca de Alejandra Pizarnik en la Biblioteca Nacional de Maestros. El texto completo puede consultarse en la página electrónica del autor (<http://linkillodraftversion.blogspot.com/2008/10/lecturas-de-pizarnik.html>)

nos toca a sus lectores (re)componer²⁴. Un desafío amable, ya que la omisión se vuelve significativa tanto en los propios textos de Pizarnik como en los de otros autores que la poeta frecuentaba. En un ejemplar de *Estética y ética* Alejandra subraya: “¿No sabes acaso que llegada la medianoche todos deben arrojar la máscara, crees que uno siempre se puede burlar de la vida, crees que te puedes deslizar antes de las doce a fin de evitarlo?” Y al margen, con su inconfundible caligrafía anota: “Y si detrás de la máscara no hay nada? Y si lo único verdadero fuera la máscara?”²⁵. Resulta difícil dudarlo: lo que brilla por su ausencia en esta pregunta pizarnikiana es el nombre del filósofo que en tantas páginas reivindica el valor de las superficies y los simulacros.

Link aventura que toda obra deja oír, como una caja de resonancias, el eco de una biblioteca cuyos volúmenes, presentes o ausentes, se deducen de la primera, dado que forman parte esencial de ella. Se gesta entre una y otros un vínculo de mutua modificación que el título de Link refleja: en la indeterminada frase nominal “Lecturas de Pizarnik” el genitivo es doble y alude tanto a los textos que la poeta leía como a la lectura que sus lectores hacemos de Pizarnik; proceso transformador, condicionado ahora por la iluminación de sus precursores y referentes negativos. El acceso a su biblioteca personal, a sus lecturas, modifica la nuestra haciéndonos testigos de la metamorfosis por medio de la cual un texto deviene otro y se convierte en explícito o disimulado intertexto. “Hay que tener cuidado para no quemarse los ojos recorriendo las páginas que otros ojos vieron”, exhorta Link a modo de advertencia²⁶. Por otra parte, los modelos a seguir o a evitar no son para Pizarnik más que especies mutantes, indistinguibles las unas de las otras: dice que Dostoievsky la aburre pero también deja rastros de muchas otras emociones que le genera, desde el simple placer del entretenimiento hasta la violencia que para ella supone todo amor, incluida la admiración intelectual:

24. De tal vacío no puede inferirse ni que Alejandra leía a Nietzsche ni que no lo leía, ya que, además de contar con diversos libros en los que se analiza su pensamiento (*La filosofía actual*, de I. M. Bochenski, por ejemplo) en su diario menciona que la mayor parte de sus lecturas provenían de préstamos. Cfr. *Diarios*, ed. cit., p. 320. Por otra parte, infinidad de glosas marginales documentan en sus libros que Pizarnik era una gran seguidora de Bataille, asiduo lector de Nietzsche que seguramente hizo de nexo entre ambos.

25. S. Kierkegaard, *Estética y ética en la formación de la personalidad*, Buenos Aires, Nova, 1955, p. 11. Transcribo la glosa con la puntuación y subrayados textuales de Pizarnik. El ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional (ubicación física S24L211218).

26. D. Link, *op. cit.*

Leo *Crime et Chatiment*. Dostoievsky me cambia, siempre que lo leo o releo, mi sentimiento de la literatura. (...) Me da en el centro de mi tormento. Hoy me levanté cansada como si fuera yo la que hubiera cometido los crímenes. Me duelen los brazos como si hubiera descargado el hacha homicida. Y sufro exactamente de un sufrimiento ajeno pero misteriosamente mío. (...) Lo que me asombra es su mágico conocimiento de lo que nos sucede –de lo que me sucede–. (...) Se atiende a los detalles, se atiende a ellos con una pasión que me enferma. Hay escenas a modo de orgasmos increíbles: se cree que ya se llegó pero resulta que se anuncia otro lugar de exaltación, me abre otra puerta, no se hizo más que comenzar. (*Diarios*, p. 311-312)

Un pensamiento acerca de Breton da la medida de la compleja relación que Pizarnik establece con sus lecturas y el modo en que ellas pesan sobre su propia obra: “Tal vez aquel que nada me enseñó [...] sin embargo es aquel que más influyó en mí.”²⁷ Desde esta perspectiva, Jason Williams considera que “her writings are the result of this nakedness and rejection of her personal library texts”²⁸. Si es así, tal vez el cuasi-silencio de Alejandra con respecto a la filosofía nietzscheana no refleje su falta de interés sino más bien lo contrario; quizás exprese la gran necesidad de distanciarse de un autor capaz de sugestionarla demasiado, un autor frente al que, como él mismo solía decir, el verdadero desafío consiste en perderlo más que en encontrarlo²⁹. Siguiendo la perspectiva de Williams, la insensibilidad que según sus diarios Nietzsche le despertaba podría interpretarse como la terrible angustia de las influencias, el desaliento de haber “llegado demasiado tarde al banquete de la cultura occidental”³⁰, de escribir cuando ya todo está dicho. Pocas semanas después de redactar la entrada mencionada reflexiona acerca del posible ascendente negativo de algunos escritores y ensaya:

No creo que estrellen la fe innata e inocente de nuestra alma con una violenta y angustiosa voluptuosidad. Si leo a Proust

27. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 422.

28. J. Williams, “Alejandra Pizarnik, surrealism and reading”, *Arbol de Alejandra. Pizarnik reassessed*, Ed. by F. Mackintosh and K. Posso, Melton (Woodbridge), Tamesis Books, 2007, p. 82.

29. (“Esquela de la locura” dirigida a Georg Brandes en enero de 1889). Cfr. F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bände*, hrsg. G. Colli und M. Momtinar, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1986, Band 8, Nro. 1243, p. 573.

30. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 88.

es porque yo elijo a Proust y porque mi estructura se identifica con él y elige su obra y no cualquier otra. Mis angustias no nacen al contacto de sus líneas, sino que se limitan a asentir familiarmente y a reconocerlas como cosas ya experimentadas. (*Diarios*, p. 33)

Más que admitir, Pizarnik afirma que si podemos inscribir nuestra voz en la de otro es porque sus palabras nos nombran. Y en las suyas identificamos con claridad los ecos del filósofo para quien “nadie puede escuchar en las cosas, incluidos los libros, más de lo que ya tiene”³¹. Aun si se tratara de una simple coincidencia, aun si Alejandra nunca hubiera leído el *Ecce homo*, importaría poco que así sea. Pizarnik conocía a Nietzsche; su pensamiento pudo haberle provocado muchas cosas, pero la indiferencia no está entre ellas. La concepción trágica de la vida, la certeza de que no se escribe sólo con el intelecto, ya que la escritura involucra también, y principalmente, a la sangre y al sexo, al poder y al miedo³²; la urgencia por alcanzar un destino personal que se inscribe en el propio cuerpo pero que sin embargo exige la superación de sí³³; el imperativo de vivir creando finalidades, complementario a la conciencia de que no vienen dadas³⁴; y el propósito de bailar por escrito³⁵; no sólo desmienten su primera declaración sino que revelan, si no una intensa intertextualidad con los textos de Nietzsche, sí una voluntad y una perspectiva sumamente cercanas.

En lo que sigue intentaré indicar brevemente uno de estos puntos de contacto. Así como las angustias que la poeta descubriera en *A la recherche* la remitían a sí misma antes que a Proust, este puente mostrará la pertinencia de hablar de una recepción pizarnikiana de Nietzsche, de la asimilación que consciente o inconsciente, la enamorada de las sombras hizo del mensajero de Dionisos.

31. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1971, p. 57.

32. Cfr. *Diarios*, ed. cit., p. 91.

33. Cfr. *Diarios*, ed. cit., p. 81.

34. Cfr. *Diarios*, ed. cit., p. 86.

35. Cfr. *Diarios*, ed. cit., p. 218.

3. *Con pies de paloma*

El lugar donde estamos, Malchut, es el centro de la altura.

Milosz

Como invitación al viaje, la poesía es una búsqueda continua de imágenes nuevas, imágenes que enriquecen no sólo la lengua sino también el pensamiento (si es que estas entidades pueden separarse). Existen distintas clases de imágenes poéticas; mientras que algunas no despiertan jamás de su letargo, el lirismo activo de otras tonifica incluso nuestra vida física. Para encontrar este tipo de imágenes es preciso acatar el mandato nietzscheano de restituir a cada cosa su propio movimiento y al estudio de toda imagen particular añadirle el estudio de la fuga lingüística que desencadena. Sólo se conoce la magnitud real de una imagen cuando se ha medido el alcance de la agitación que despierta.

Los pensadores milésicos, para quienes la filosofía no se hallaba al margen de la primitiva ciencia y en particular de la cosmogonía, postulaban como realidad primera una materia primordial de la que surgía y en cuyo despliegue se desarrollaba el mundo entero. La tesis bachelariana de la imaginación de la materia continúa la línea genealógica que se remonta a estos primeros filósofos, desplazando su idea principal del plano ontológico al de la creación poética. Haciendo equilibrio entre la epistemología y un inclasificable saber de lo imaginario, Gastón Bachelard plantea una “fisiología de la ensoñación” —disciplina subsidiaria de leyes de filiación estables que gobiernan el devenir del ensueño poético. Según Bachelard, todo desplazamiento imaginario es regulado por una materia prima cuyo poder conductor organiza las imágenes en series, otorgándoles continuidad a su fluir. Agua, aire, tierra y fuego son los elementos primordiales, las sustancias cósmicas que despiertan la explosión de imágenes, haciéndolas proliferar en una misma dirección. Si “la manera en que nos escapamos de lo real descubre nuestra realidad más íntima”³⁶, los escritores pueden clasificarse de acuerdo al elemento primordial que predomina en sus constelaciones poéticas. Por eso Bachelard nos interpela: “Dime cuál es tu infinito y sabré el sentido de tu universo”³⁷: el del mar o del cielo,

36. G. Bachelard, *El aire y los sueños*, trad. E. de Champourcin, México, F.C.E., 1958, p. 16.

37. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 15.

el de la tierra profunda o el de la conflagración, cada cual suscita un dinamismo de caracteres particulares e inconfundibles.

Me permito comentar los aportes bachelarianos porque asumo que tanto Pizarnik como Nietzsche son dos poetas del aire y porque considero, con Bachelard, que la relevancia de dicho elemento es capital en la escritura de estos dos autores; una escritura arraigada en una concepción del *crear con palabras* para la que contenido y forma no son dos instancias separadas sino una y la misma. El pensamiento no va a buscar adornos al almacén de imágenes cuando debe expresarse, sino que –como escribía Alejandra en los márgenes del texto de Kierkegaard– no hay *más* pensamiento ni *otro* pensamiento que el de las máscaras. Sólo “un lector (...) deformado por el intelectualismo –recalca Bachelard– plantea el pensamiento abstracto antes que la metáfora, un lector que cree que escribir es encontrar imágenes para ilustrar pensamientos”³⁸.

En Nietzsche y en Pizarnik las imágenes aéreas no son el complemento del verbo imaginar sino sujeto. La sintaxis de “la ardiente enamorada del viento”, de “la viajera con su maleta de piel de pájaro”, así como en la de “el filósofo pájaro” o “del pensador de abismos” –usando terminología que les pertenece– están determinadas por el aire, materia imaginante que se impone definiendo algo fundamental tanto para la poética de uno como para la filosofía (y también la poética) del otro: su comprensión de la subjetividad a partir de la disgregación. El psiquismo aéreo representa la imaginación más abierta, aquella que se desplaza siempre hacia nuevas atmósferas. Percibimos al aire como elemento de la fluctuación y de la inconsistencia; su naturaleza inmaterial, plástica y sin dimensiones define la fidelidad al perpetuo cambio. Tratándose del aire, el movimiento supera a la sustancia e incluso sólo hay sustancia, sólo hay constatación sensible de la sustancia, cuando hay movimiento. Su forma más dinámica –el viento– disuelve las ontologías estables y permanentes, moviendo y animando esa vida que sólo existe en el acto de la dispersión constante.

La férrea voluntad de unirse al aire puro y al frío de las cumbres hacen de Nietzsche un poeta del aire, un filósofo ascensional. Él mismo se atribuye la calificación de “filósofo pájaro”, metáfora que la economía de su pensamiento vuelve aún más volátil señalando no la importancia de la materialidad del pájaro sino la que se desprende de la desmaterialización de su vuelo. El cuerpo del pájaro es en la

38. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 176.

textualidad nietzscheana el movimiento que lo arrastra; a la realidad del pájaro Nietzsche le sobreimprime el realismo del vuelo. Su imagen está siempre en tránsito de desvanecerse en el aire que lo rodea, razón por la que se reconoce hermano del viento y semejante al humo que sin cesar tiende a más fríos cielos³⁹.

El efecto de fugacidad que provocan las imágenes aéreas es solidario de una cierta ingravidez. El aire nietzscheano redime de la adhesión a la materia por ser la materia misma de la libertad; privilegio soberbio que gozan sólo los que han roto con todos los valores:

Quien no pueda danzar al par del viento, quien haya de ceñirse ligaduras, espíritus decrepitos, ancianos prematuros, el mojigato, el hipócrita, el farsante, ¡fuera de nuestro alegre paraíso! ⁴⁰	[Wer nicht tanzen kann mit Winden, Wer sich wickeln muss mit Binden, Angebunden, Krüppel-Greis, Wer da gleicht den Heuchel-Hänsen, Ehren-Tölpeln, Tugend-Gänsen, Fort aus unsrem Paradens!]
--	--

“Quien sabe respirar el aire de mis escritos, sabe que es un aire de alturas, un aire fuerte. (...) La filosofía, tal como yo la he entendido y vivido hasta ahora, es vida voluntaria en el hielo y en las altas

39. Cfr. F. Nietzsche, “Solitario” y “Al Mistral”, *Poemas*, ed. bilingüe, selec. y trad. de T. Santero y V. Careaga, Madrid, Hiperión, 1992, pp. 53-57 y 25. Acerca de la imagen del filósofo pájaro y cierta concepción de la filosofía que se corresponde con ella puede consultarte “Actualidad de un inactual” en L. Piossek Prebisch, *El “filósofo topo”. Sobre Nietzsche y el lenguaje*, Tucumán, UTN, 2005, pp. 11-37. La autora ubica los póstumos en los que Nietzsche se refiere a sí mismo en tales términos. En “Bodas de Sangre. Una monstruosa tentativa de amar a los animales pensada desde el concepto nietzscheano de subjetividad” (M. B. Cragnolini (comp.), *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, pp. 63 y ss.) también he señalado, desde una perspectiva diferente a la de Piossek, cómo funciona la relación entre el lenguaje y el pájaro, metametáfora o metáfora de las metáforas. Allí destaco que *Más allá del bien y del mal* contrapone dos modos antagónicos de escrutar el mundo: la estrecha *perspectiva de rana* y la *vista de pájaro*, caracterizada por su plasticidad itinerante y por su altura, que augura una mayor visibilidad. Mucho antes, Nietzsche había indicado que el gran edificio de los conceptos ostenta la firme regularidad de un *columbarium* romano (Cfr. F. Nietzsche, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, trad. L. Piossek Prebisch, *El “filósofo topo”*, ed. cit., p. 112). El término que *Sobre verdad y mentira* elige para construir una metáfora del lenguaje tiene una doble dimensión: por un lado, *columbario* era el conjunto de nichos donde se colocaban las urnas cinerarias en los cementerios de la antigua Roma; por otro, adquirió este significado luego de una mutación: su primera acepción fue ‘palomar’ ya que proviene del latín *columba* (‘paloma’). El *columbarium* es a las palomas lo que la gramática a los significantes: la morada en la que culminan su vuelo, el sitio oscuro y triste donde se aquietan: la sistematización de las metáforas.

40. F. Nietzsche, “Al mistral” en *Poemas*, trad. cit., p. 54. (Modifico levemente la traducción.)

montañas” –predica en *Ecce Homo*⁴¹. El ultrahombre que Nietzsche reclama es un ser que vuela, que rebasa los límites conocidos en pos de la absoluta autonomía. Ahí donde Zarathustra insufla sus lecciones la cumbre de la montaña hace lo propio dilatando el pecho de sus acólitos con el aire más límpido, pureza aérea que opera como signo y promesa de poder. Recordemos que “ni por tierra ni por mar encontrarás el camino que conduce a los hiperbóreos”⁴². Al reino de los hombres superiores, región de Boreas, dios del viento, sólo se accede a través del viento. También lo dice Zarathustra:

¡En verdad, aquí no tenemos preparadas moradas para impuros! ¡Una caverna de hielo significaría para sus cuerpos nuestra felicidad, y para sus espíritus!

Y cual vientos fuertes queremos vivir por encima de ellos, vecinos de las águilas, vecinos de la nieve, vecinos del sol: así es como viven los vientos fuertes.

E igual que un viento quiero yo soplar todavía alguna vez entre ellos, y con mi espíritu cortar la respiración a su espíritu: así lo quiere mi futuro.

En verdad, un viento fuerte es Zarathustra para todas las hondonadas; y este consejo da a sus enemigos y a todo lo que espunta (...): «¡Guardaos de escupir *contra* el viento!». (F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, ed. cit., p. 148).

Resulta evidente que todas estas metáforas de elevación son de por sí axiomáticas, ya que en toda verticalización acecha una valoración implícita. Mientras que abajo reina el mal aliento y los aromas fétidos, arriba el aire frío y puro produce una transformación de la energía vital⁴³. Los vencidos por la gravedad y los ineptos para el vuelo deberán aprender al menos a caer más de prisa⁴⁴; pero aquellos que tengan su patria en las alturas, aquellos que por encontrarse, como el águila, encima de todas las cosas, nunca eleven sus ojos al cielo, éstos serán capaces de llevar a cabo la inversión más decisiva de lo humano: la trasmutación de lo pesado en ligero⁴⁵. Nietzsche descorre

41. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1994, p. 16.

42. F. Nietzsche, *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1990, p. 21.

43. Cfr. F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981, pp. 259.

44. Cfr. F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, ed. cit., pp. 288-289.

45. Cfr. F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, ed. cit., p. 317.

el velo de la corrupción del hombre cuando señala que la verdadera decadencia se halla en el espíritu de la pesadez, un demonio enemigo que se entretiene soplándole pensamientos de plomo. Imputando el mal a las doctrinas de lo inmóvil y lo imperecedero, Zaratustra señala que en realidad son “pensamientos con pies de paloma [los que] dirigen el mundo”⁴⁶. Este conocimiento constituye la sabiduría salvaje, la conciencia de que lo peor que puede pasarle a un hombre es arrastrar estoicamente “el armario del ser”, esa pesada dote de ideales, preceptos y palabras heredadas. Ni siquiera es lícito fatigarse con el tonel de la memoria personal, porque “sea cual sea lo que yo crea, y el modo como lo ame, pronto tengo que ser adversario de ello y de mi amor: así lo quiere mi voluntad”⁴⁷. La conquista de la vida pletórica se alcanza no sólo despojándose de la carga impuesta desde afuera, sino también soplando entre las propias hojas muertas para que todo lo marchito nos abandone cuanto antes. ¡Dejemos que escapen todos los pájaros que en el pasado supimos querer! “Ahora soy ligero, ahora vuelo, *ahora me veo a mí mismo* por debajo de mí, ahora un Dios baila por debajo de mí”, se vanagloria Zaratustra⁴⁸.

Experiencia de abandono y desdoblamiento que observamos también en los textos de Pizarnik, por ejemplo cuando (se) dice: “Yo soy una aunque me desdoble, aunque me destriple. Una. ¿Lo comprendo, acaso?”⁴⁹. La respuesta negativa a esta pregunta retórica se repite a lo largo de toda su obra. En “Piedra fundamental” insiste: “algo en mí 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, indeseablemente distinta de ella”⁵⁰. Una y otra vez su discurso en primera persona es asaltado por la irrupción de otro yo que parece dirigirse al primero desde su mismo cuerpo. Enunciación de una voz que se articula con otra, extraña y propia, sin solución de continuidad entre los enunciados de la acusada y de la acusadora, de la tirana y de su víctima; dislocación de un yo escindido, multiplicado, que sólo puede hablar con muchas voces:

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo

46. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 214.

47. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit., pp. 171-172.

48. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit., pp. 70-71.

49. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 223.

50. A. Pizarnik, *Poesía completa*, ed. cit., p. 264.

por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. (*Poesía completa*, p. 247)

Como ya indiqué, la poesía de Pizarnik se construye por entero a partir de un sucinto repertorio de imágenes. Entre ellas, la del pájaro –centro de las poéticas del aire– ocupa un lugar de privilegio. Pájaros que queman el viento, pájaros sabios en amor, un pájaro muerto llamado azul, pájaros que dan sermones pero también pájaros mudos, pájaros acariciados que huelen a infancia, pájaros parados en el aire, pequeños pájaros ponzoñosos que abreven en un agua negra donde se refleja la maravilla y pájaros profetas, son algunos de los tantos que sobrevuelan su obra. Lejos de ser una metáfora gastada o un emblema sin fuerza, esta ornitología fantástica resulta central para comprender el funcionamiento de la imaginación aérea: es porque su dinamismo da vida a los espíritus del aire que el pájaro ha representado desde siempre el vuelo del pensamiento, y no a la inversa. Sólo una imaginación dinámica es capaz de proveer imágenes de la volición.

Según Bachelard, el término más empleado para calificar al sustantivo *aire* es el adjetivo *libre*⁵¹. Tal vez el lector sienta la tentación de objetar que no es la libertad sino la pureza lo que con mayor frecuencia suele asociarse al aire. Sin embargo, lo acertado de su apreciación se comprueba si pensamos al aire en relación con el pájaro. Para demostrarlo, Bachelard cita “Auguries of innocence” donde William Blake afirma: “A robin redbreast in a cage / puts all Heaven in a rage”⁵². Mientras que el pájaro en la jaula no puede connotar más que encierro, el aire del exterior remite, si no a la libertad, al menos a una cierta liberación. *Las aventuras perdidas*, libro que Pizarnik publica en 1958, se inicia con un poema llamado “La jaula” que precisamente trabaja con esta oposición entre el adentro y el afuera (“afuera hay sol” / “yo no sé del sol”)⁵³. Cerca del final del libro, en uno de los últimos poemas, la jaula –figura carcelaria por excelencia– se desvanecerá: en “El despertar”, “la jaula se ha vuelto pájaro / y se ha volado”.

Atravesado de principio a fin por una apelación, “El despertar” se dirige a un Otro con mayúscula, el “Señor”, a quien el yo poético le

51. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 18.

52. “Un petirrojo en una jaula / enfurece al cielo entero”. Cito la versión original en lengua inglesa de W. Blake, *The complete poems*, A. Ostriker (ed.), London, Penguin, 1977, p. 507.

53. A. Pizarnik, *Poesía completa*, ed. cit., pp. 92-94.

confiesa la pérdida de un orden pasado: “la última inocencia estalló / ahora es nunca o jamás / o simplemente fue”. El cambio es consecuencia de un acontecimiento crucial para el sujeto de la enunciación, que a causa de este hecho *consume toda su vida en un instante*. El poema textualiza tanto a la *pérdida* como a la *perdida*, la extraviada, la que queda sin rumbo ni estructura luego de haber franqueado ciertos límites. Justamente por eso la confesión es también plegaria y demanda, ya que apuesta a que el Otro, emplazado en el ámbito de la racionalidad y garante del sentido, esté investido de los poderes de conjurar los espectros de la locura y de la muerte, de impedir la expansión del desastre: “Mi corazón está loco / porque aúlla a la muerte / y sonrío detrás del viento / a mis delirios”; “Mis manos se han desnudado / y se han ido donde la muerte / enseña a vivir a los muertos”, “Señor, arroja los féretros de mi sangre”.

Frente a la “ebria de mil muertes”, el invocado representa la Ley como espacio de distribución simbólica de los espacios, del buen sentido o sentido común, tal como lo define Deleuze: como sentido único, en tanto asignación de identidades fijas⁵⁴. El Señor se ubica en el punto de inflexión que el poema localiza entre la insistencia de categorías como la de voz, invocación, apelación, y su cancelación simultánea: “es el instante de poner cerrojo a los labios”, momento en que una de las condiciones más básicas de lo humano –la palabra– entra en descomposición y se convierte en grito, en aullido. Con este pasaje se produce la fuga hacia el sinsentido, expresada a través de la inversión de los principios lógicos: “Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana”. Con el sentido cae toda igualdad y toda identificación, es decir, toda hermenéutica de sí. Ni el espejo ofrece oportunidad de volver a obtener un reflejo propio. En lugar de una instancia de especularidad y de encuentro con el sí mismo, el espejo instauro la posibilidad de desaparecer para reaparecer, como *Alicia*, del otro lado. Salvo que allí no espera un país maravilloso sino un gran barco a la deriva: la nave de los locos (versos 34-37)⁵⁵.

54. G. Deleuze, *Lógica del sentido*, trad. M. Morey, Barcelona, Paidós, 1989, p. 27.

55. Tal vez por influencia de los surrealistas, Pizarnik admiraba el trabajo de Hieronymus Bosch, al punto de titular un poemario con el nombre de otra de sus obras: *Extracción de la piedra de la locura*. En *La nave de los locos* el Bosco representa la condena de los desviados mentales, destinados a vagar por el mar sin rumbo fijo. La pintura recoge la temática de las tradiciones holandesas del siglo XV. De hecho, la metáfora de la barca era una de las más frecuentes en la literatura medieval para aludir a la locura. *La nave de los necios*, obra satírica alemana de Sebastián Brant, el *Elogio de la locura* de Erasmo o *La barca azul* de Jacque Van Oestvoren probablemente hayan sido algunas de las fuentes que el pintor tuvo en cuenta para su realización.

La metamorfosis que sufre el yo como resultado de la transgresión coincide con la necesidad de dirigirse al Otro, un Otro que la aventura poética impugna pero con el que sin embargo tiene una relación de dependencia, ya que toda legibilidad está subordinada a algún tipo de legalidad. Si la figura coercitiva de la jaula opera también como dispositivo de contención, una vez quebrada desaparecen las fronteras de lo uno y el sujeto del devenir se abre, como una herida, a lo nuevo y a lo múltiple. “El despertar” comienza y concluye con esta imagen de alta densidad que se destruye a sí misma. En este contexto, “despertar” significa escapar del sueño dogmático de lo idéntico, comprender “una verdad siempre inquietante: aquella que nos persuade de que basta muy poco, casi nada, para que el yo sea privado de su apariencia embaucadora de entidad definitiva, inalterable e inamovible como un buzón”⁵⁶.

4. *He dado el salto de mí al alba*

Lo que llamamos contradicción, la simple frase de que el ser es contradictorio, encarna recién ahora, se hace acción y vida. No saber qué quiero, adónde voy, qué será de mí, adónde me llevará este modo de vida, esta manera de morir. [...] Algo se desbarata, se desajusta, se desintegra de una manera contraria a la esperada, como cuando hacía una casa de muchos pisos con el mazo de naipes y de pronto, súbitamente, todo caía por un suspiro, un aire leve, algo indefenso e inesperado.

Diarios

Alejandra Pizarnik no debe ser circunscripta ni al anclaje autoreferencial de su obra ni a la metáfora autobiográfica en torno a la que su escritura se articula. A pesar de la presencia de esta subjetividad exacerbada, su sistema poético es irreductible a ella. En el corpus pizarnikiano el sujeto como unidad estable se construye precisamente para desintegrarse. Antes que constituir un yo, la poesía de Pizarnik enuncia su parodia o reducción al absurdo. Y en esta dislocación que hace a la identidad, la poesía en primera persona se vuelve empresa radicalmente transpersonal y enunciación colectiva en la que cada uno de nosotros puede contemplarse. “Antígona ¿no fui yo? Anna Frank ¿acaso

56. A. Pizarnik, *Prosa completa*, ed. cit., pp. 260-261.

no fui yo?”, se pregunta uno de sus personajes⁵⁷. La misma paradoja se da en Nietzsche, que puede firmar *Dionisos* o *El crucificado*, y que “aún hablando en nombre propio, está siempre desapropiándose”⁵⁸.

Si la metáfora autobiográfica dispersa a la subjetividad en vez de consolidarla es porque se halla indisolublemente imbricada con la del viento. “Soy un ser evanescente: la hija del aire, enamorada del viento”, asume en sus diarios⁵⁹. Esta verdad perturbadora no es producto de una decisión conciente sino que a ella se *arriba*, en el sentido que la Real Academia Española le otorga al verbo, y que Pizarnik prefería entre otros: para Alejandra “arribar” significaba “ser depositada por el viento”⁶⁰. Fuerza desintegradora, el viento es entonces uno de los principales autores de la herida, el *gran lastimador* que provoca y patentiza la escisión constitutiva del ser, su condición errante y fugitiva.

En conversación con Martha Moia, Pizarnik declara su gran amor por el viento, un sentimiento que se afirma “aun si [...] mi imaginación suele darle formas y colores feroces. Embestida por el viento, voy por el bosque, me alejo”⁶¹. Sin embargo, no siempre *la asfixiada ama la ausencia del aire* ni se mantiene tan dispuesta a aceptar su existencia migratoria. Entonces confiesa: “Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración”⁶².

En ocasiones, escribir le sirve de escudo protector frente a esa fuerza desintegradora en la que *sones perforados bailan la danza de la muerte*. Escribiendo, las contradicciones ingresan al orden gramatical y se resuelven. Pero la escritura tranquilizadora, la que ampara del viento, maneja un lenguaje de hierro, de madera, palabras de una materia excepcionalmente dura e imposible⁶³ que sacrifican lo único que vale la pena decir: la naturaleza inaprensible de las cosas, sus *bordes*

57. A. Pizarnik, *Prosa completa*, ed. cit., p. 166.

58. M. B. Cragolini, “La constitución de la subjetividad en Nietzsche. Metáforas de la identidad”, *Moradas Nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del “entre”*, Buenos Aires, La cebra, 2006, p. 27.

59. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 188.

60. Alejandra descubre que ésta es una de las acepciones del término *arribar* que figuran en el diccionario de la RAE y se entusiasma como quien ve de pronto que una vieja intuición es confirmada por la lengua. Cfr. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., pp. 243-245.

61. M. Moia, “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, A. Pizarnik, *Prosa completa*, ed. cit., p. 312.

62. Cfr. A. Pizarnik, *Poesía completa*, ed. cit., p. 267.

63. Cfr. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 189.

dentados, su *vegetación lujuriosa*⁶⁴. El infierno musical de la lengua siempre será preferible a esos nombres sutilmente mutilados como *monedas desgastadas en las ceremonias del vivir*⁶⁵. Pizarnik sabe bien que la seguridad es el verdadero peligro: “El peligro de mi poesía es una tendencia a la disecación de las palabras: las fijo como con tornillos. Cada palabra se hace de piedra”⁶⁶. La palabra realmente deseada es, en última instancia, la que se deja llevar por el viento: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”⁶⁷.

Adoptando un lenguaje agitado por el vendaval, un lenguaje en el que los pronombres y las proposiciones son arrastrados a sitios que no les corresponden, Pizarnik adquiere la facultad de transmutarse y adoptar máscaras diversas. César Aira considera que a través de este movimiento, que trastoca y confunde los planos de la enunciación y del enunciado, el sujeto ingresa a la lengua en términos nietzscheanos: como voluntad de poder o voluntad de acción⁶⁸. Mientras que los enunciados, por más subversivos que sean, pueden ser asimilados serenamente por la Historia, la enunciación es el gesto puro, el vértigo no apropiable de los verbos explosivos, el *di tu palabra y hazte pedazos* de Zaratustra⁶⁹. En el verso “he dado el salto de mí al alba” se produce el encuentro fortuito de la primera persona del singular y un fenómeno atmosférico. Este deslizamiento no sólo provoca y registra la dislocación del sujeto; con él se descongelan las demás estructuras rígidas del mundo. El poema es ese instante de ruido y de furia, la confusión dionisiaca donde todo fluye y *corres desolada como el único pájaro en el viento*⁷⁰.

Hablo de un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte.

64. A. Pizarnik, *Poesía completa*, ed. cit., p. 235.

65. Cfr. A. Pizarnik, *Prosa completa*, ed. cit., p. 197 y *Poesía completa*, ed. cit., p. 270.

66. A. Pizarnik, *Diarios*, ed. cit., p. 159.

67. A. Pizarnik, *Poesía completa*, ed. cit., p. 223.

68. C. Aira, *op. cit.*, pp. 62-63.

69. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, trad. cit., p. 213.

70. A. Pizarnik, *Poesía completa*, ed. cit., p. 285.