Translecturas de poética: Paz, Cortázar y Pizarnik

CAROLINA DEPETRIS

Es ya más que probada y conocida la inteligencia crítica de Octavio Paz y Julio Cortázar: fueron, a la par de autores notables, penetrantes lectores. Probada es también la inteligencia crítica de Alejandra Pizarnik aunque, frente a su trabajo literario, menos ponderada y menos conocida. Tal vez porque no se ha presentado en un *corpus*: escribió, sí, reseñas de libros para *Sur*, *Revista Nacional de la Cultura*, *Cuadernos*, *La Nación*, *El Nacional*, *Zona Franca*, *Testigo* y otras revistas desde 1963 hasta, por lo menos, el año 70. Pero su capacidad crítico-literaria se revela con mucha fuerza también en sus escritos íntimos: sus cartas y sus diarios que sólo recientemente han comenzado a salir a la luz y no, por supuesto, de manera «completa». Pizarnik magnetiza como poeta por su continuo coqueteo con los límites de la poesía a través de emblemas como la muerte o el silencio. Pero atrae también como lectora porque allí, en la escritura de sus lecturas, el cruce especulativo en cuestiones de poética es amplísimo.

Pizarnik nació en Buenos Aires en 1936 y se suicidó en esta ciudad en 1972. Murió con 36 años, lo que, vista su obra hoy «más o menos» en conjunto, evidencia una gran capacidad de concentración poética y crítica, y enorme lucidez (incluso precocidad) en sus análisis, percepción que contrasta con la que ella tuvo de sí misma y que se refleja en sus diarios y cartas. Allí continuamente se acusa de incapacidad para encarar empresas de largo aliento, razón que en términos literarios cobra en ella la forma de un dilema de registro: escribir poesía o prosa. Esta tensión, si poesía o prosa, es continua en sus diarios y cuando uno termina de leerlos persiste la tenue sensación de que Pizarnik fue poeta porque era incapaz, en realidad, de sostener —en la duración que supone, en la continuidad que demanda— un relato. La poesía, la que ella concibe de la mano, entre otros, de Octavio Paz, es una revelación instantánea: surge en un instante y dura ese instante. En una entrada de su diario de 1964 anota haber terminado un libro de Paz que estimo, por la fecha y el tema, fue *El arco y la lira*, y se pregunta: «¿O. es demasiado optimista, demasiado elemental? ¿La comunión puede durar más de un instante?».

Paz y Cortázar aparecen también vinculados a la búsqueda de un modelo de escritura de poema en prosa en español. Este es un problema poético también muy prolongado en Pizarnik, que la lleva a «estudiar» no sólo la literatura en lengua española de su tiempo (Paz, Borges, Cortázar, Rulfo, etc.) sino también a los clásicos españoles. El 1 de mayo de 1966 escribe en su diario: «Es extraño: en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o, simplemente, demasiado viril. En cuanto a Julio, no comparto su desenfado en los escritos en que emplea el lenguaje oral». El modelo lo encontrará Pizarnik no en lengua española sino en la francesa, concretamente en *Aurélia*, de Nerval. Pero esto sucederá después de su estancia en París.

Pizarnik llega a París en junio de 1960 y permanece allí hasta los primeros meses del 64. Entabla en esta ciudad una fuerte amistad con Cortázar y con Paz, amistad que dura hasta el año de su muerte como consta en carta a Silvina Ocampo o en comunicaciones con Cortázar. No han aparecido, que yo sepa, cartas a Octavio Paz, correspondencia que sin duda existió ya que, en sentido estricto, esa amistad sólo fue cultivada personalmente dos años (Paz se va a la India en 1962). Tampoco Ivonne Bordelois, amiga de Pizarnik, y Cristina Piña, ambas compiladoras de la *Nueva correspondencia Pizarnik*, editada en 2012 por Posdata en México, han podido acceder a esa correspondencia escondida o, quizás, desaparecida en el trágico incendio de la biblioteca de Paz.

La vivencia en París fue clave para la consolidación literaria de Pizarnik y el diálogo con amigos como Paz y Cortázar resultaron sustanciales para definir su poética en sentido amplio; esto es, definir la retórica que esa poética regula y la metafísica que subyace a esa poética. Considerar en este ensayo a Paz y a Cortázar responde al mero capricho de haber nacido ambos hace cien años, a haber sido ambos amigos entre sí y amigos de Pizarnik y a haber, con algunas ideas por ellos expresadas, por algunas de sus convicciones literarias, nutrido una poética como era la de Pizarnik en sus años parisinos, a caballo entre su madura gestación y su consolidación. Lo cierto es que esta *translectura* deja fuera, y esta es una puntualización importante, a otros autores medulares en el proyecto literario de Pizarnik, muchos de ellos, seguramente, revisitados a través de estos dos amigos: Artaud, Bataille, Nerval, Breton, Simone Weil, Lautréamont...

Octavio Paz prologa en París y con fecha abril de 1962, *Árbol de Diana*, poemario de Pizarnik que publica ese mismo año y que es, frente a sus tres libros anteriores, *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), un libro de expresión poética madura, hecho de poemas breves, concisos, que responden a un evidente cuidado formal cercano al aforismo y que Pizarnik logrará mantener en su siguiente libro, *Los trabajos y las noches* (1965) para ir luego, con *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), liberando su escritura en una retórica definida ya no tanto por la forma sino por las imágenes. Y también para seguir una dirección poética opuesta a *Árbol de Diana* en esos textos extraños como son *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*. Estos escritos, definidos por una retórica desopilante, aliteraciones desenfrenadas, por estar plagados de obscenidades y albures, no sostener ninguna recurrencia referencial ni sentido, ser de «humor» como ella misma los califica, son textos que la crítica que la estudia ha desatendido, al menos hasta el año 2000, por carecer de «calidad» literaria y ser síntoma del paulatino desequilibrio psíquico de Pizarnik. Aunque algo extraños en el marco de la obra poética de Pizarnik, estos dos textos constituyen, según he expuesto en otros trabajos, un elemento sumamente coherente y clave en la consideración de su poética en lo que Paz llamó, y ella asumió, «la tradición de la poesía moderna».

En *Árbol de Diana* aparecen también motivos recurrentes que señalan la lectura de *El arco y la lira*: el «salto», el problema de la nominación poética, el extrañamiento del yo, el desdoblamiento en otro, la memoria. En *Extracción de la piedra de locura*, el poema «Rescate» está dedicado a Octavio Paz y es glosa del poema «El tiempo mismo»,

de *Salamandra*. El poema de Pizarnik dice: «Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél»; el de Paz: «En esta vida hay otra vida/ La higuera aquella volverá esta noche/ Esta noche regresan otras noches/ Mientras escribo oigo pasar el río/ No éste/ Aquel que es éste».

Este poema de Paz aparece citado en un artículo que Pizarnik escribe para *México en la Cultura* en 1963, «Premio Internacional de poesía: *Salamandra*» y que, lamentablemente, no está recogido en la incompleta Prosa completa publicada por Lumen en 2002. Este artículo, junto con «Una tradición de la ruptura», publicado en el periódico argentino *La Nación* en noviembre de 1966 y dedicado a *Cuadrivio*, permiten medir la fuerte influencia que tuvo Octavio Paz en el marco estético y conceptual que necesitaba Pizarnik para poder situarse en una determinada tradición poética y precisar su apuesta literaria. Dialoga también Pizarnik con *El arco y la lira* cuando decide titular un artículo sobre Artaud publicado en *Sur* en 1965, «El verbo encarnado», y aunque la contraversión a «El verbo desencarnado», de Paz, sugiere una confrontación, lo cierto es que ambos están definiendo características de la poesía moderna.

Recoger rasgos de la tradición de la poesía moderna es también lo que hace Pizarnik con la crítica que escribe sobre textos de Cortázar. En 1963 publica en *Revista Nacional de Cultura*, de Caracas, «Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar: *Historia de cronopios y de famas*»; en 1968, «Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*», texto publicado en un libro editado por Carlos Pérez, *La vuelta a Cortázar* en nueve ensayos. Aunque es probable que la amistad con Cortázar fuese más cercana que con Paz, en sus diarios queda claro que, literariamente, el respeto de Pizarnik hacia Paz era mayor. Con Cortázar, especialmente con el uso de un registro «hablado» en textos literarios, es sutilmente severa. En el mes de junio de 1968, escribe en varias entradas de su diario:

Empecé la vuelta al mundo en 80 días [sic]. La evidencia de la impostura es excesiva y, no obstante, la magia verbal de Julio más su seguridad de ser el primero (que plagia a aut.[ores] desconocidos en Arg. [entina] más su exaltación al adoptar la pose de cronopio exaltado y desordenado, todo eso concede al libro una dignidad inmensa. Olvido lo principal: Julio es, antes que un gran escritor, un gran lector. También, como Eliot, es un gran plagiador, un gran calculador. Por otra parte, tiene el sentimiento de la grandeza. Y no obstante, hay algo de viejo en esa apelación que hace a la no-seriedad, sin duda porque él mismo quisiera no ser serio. [...] Y no es verdad que chez nous se escriba muy seriamente. Pasa lo contrario. Julio lo dice porque cree que antes nadie lo dijo y de esta suerte conquista a los jóvenes prematuramente rebeldes y a los jóvenes-viejos.

[...]

Julio C. hace referencia a los escritores «acrisolados» que escriben un lenguaje hierático. Cree que porque él usa expresiones como «che, pibe» automáticamente deja de escribir como un literato y escribe como cuando se conversa.

En sus lecturas de Paz y Cortázar, Pizarnik remarca una suerte de «drama poético» que la acompañará también a ella en su trabajo, el drama que pone de relieve por vez primera el romanticismo de la escuela de Tubinga, especialmente Schelling y su filosofía de la naturaleza, y Hölderlin. Quiero extraer tres rasgos que son cruciales en el desarrollo poético de la modernidad y que aparecen en un texto clave como es *La relación del arte con la naturaleza*, de Schelling.

Primero: la convicción de que el universo es una totalidad viviente y unitaria que, en la esfera que a nosotros nos atañe, se definirá en una suerte de panteísmo estético en donde forma y concepto, sujeto y objeto, arte y naturaleza y con estas duplas, todos los contrarios, coinciden en un punto de superación de todas las antítesis que, desde este momento de la filosofía, será concebido como «Absoluto». Se define en este programa filosófico el programa estético de la modernidad y, al mismo tiempo, su gran desafío: la finalidad del arte será representar este Absoluto y hacerlo a través de formas que son, por esencia, limitadas; representar de modo finito, lo infinito. La mayor o menor confianza que se tenga en la posible realización de este cometido, los caminos que se sigan para intentar romper la distancia que separa a las cosas de las palabras, a la vida de la poesía, a la realidad de la literatura es, creo yo, lo que pautará las diferentes corrientes estéticas que conforman esta «tradición de la poesía moderna» o «de la ruptura», como la llama Paz, tradición que tiene su punto de partida en el romanticismo alemán, que siguen las rebeldías e inefabilidades de los malditos franceses, que soporta la sinestesia del modernismo, que promueve la estética negativa del dadaísmo, el «punto supremo» del surrealismo y un largo etcétera de propuestas.

Segundo, en Schelling también está definida la temporalidad que sigue esta empresa de Absoluto en el «instante» porque allí se concentra la esencia de cada cosa y con ella la eternidad. Dice Schelling: «En este instante, es lo que es en toda su eternidad: fuera de él sólo le adviene un devenir y un perecer. El arte, en cuanto representa la esencia en aquel instante, lo rescata del tiempo; hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir».

Y, por último, propio de este idealismo de la escuela de Tubinga, es llevar la especulación sobre el arte al arte mismo. Confianza hay en Schelling en poder acceder al espíritu mismo de las cosas del mundo, en unir los contrarios, en alcanzar el Absoluto. Recelo hay en los malditos, o sentimiento de franca derrota. Y un vaivén entre un polo y otro, acentuando el aspecto dramático o lo que Pizarnik llama «el drama del lenguaje» de querer sobrepasar la tensión que supone, a lo Mallarmé, alcanzar la «noción blanca» desde una forma, es la tradición poética que hermana a Paz, Cortázar y Pizarnik.

En su análisis de *Salamandra*, es este drama el que destaca nuestra autora. Ella engarza a Paz en la tradición de la poesía moderna, en primer lugar, porque en *Salamandra* lee aquello que Heidegger señalaba de Hölderlin: que es el primer poeta verdaderamente moderno porque canta la propia esencia de la poesía. Para Pizarnik, Paz canta a la esencia del «drama del lenguaje» y lo hace en idéntica rutina que Sísifo: sabiendo que la esencia de la palabra es indecible cuando se intenta hablar de ella, Paz, como poeta moderno, no deja de buscarla escribiendo. «No puede decir, no puede no decir», sostiene Pizarnik. Paz está, en esta empresa poética recorrida por la imposibilidad, sujeto a

lo que Pizarnik llamará en otro ensayo el «magnífico fracaso» de recorrer las dos orillas de la poesía moderna: una en donde hay una fuerte conciencia de que «todo es nada» y otra que busca, en una suerte de éxtasis, el encuentro instantáneo con una presencia que consigue unir los contrarios, instante que, vimos más arriba, perdura en la literatura, según Paz, y no dura más que en el «instante soberano», según Pizarnik. De todos modos, y esto Pizarnik no lo dice, tanto en el oxímoron de «todo es nada», como en el éxtasis de una revelación instantánea, la tradición de la poesía moderna está, a mi juicio y muy especialmente en el caso Paz y Pizarnik, recorrida profundamente por la mística.

Imbricado en el drama del lenguaje, *Salamandra* resulta, no obstante, un puente esperanzador donde sí se encuentran los contrarios. Es, como ella dice, el «lugar de la cita» porque, pese a la insistencia de Pizarnik en el sentido de que, pese a lo proclamado, Paz no es un surrealista, sí, a través de su poesía, desorganiza el mundo tal como es «para que reaparezca su asombrosa estructura profunda». *Salamandra*, al cabo, es la manifestación poética del «salto mortal» de Kierkegaard en donde los contrarios se implican, se interrumpe la dualidad y se está, como sostiene Paz en *El arco y la lira*, en la «otra orilla».

Muchas otras son las preocupaciones estéticas, las cercanías poéticas entre Octavio Paz y Pizarnik, pero no hay espacio para recorrerlas aquí. Indicaré sólo algunas, y todas vinculadas a la tradición de la poesía moderna: la idea de que el lenguaje dice al poeta; la certidumbre de que el poeta es inocente porque para él «las palabras son las cosas»; el tema del deseo unido a su necesaria no-realización para mantenerse como deseo y poder así ser realizado en el poema; la importancia de las imágenes poéticas; la asimilación del Absoluto a un instante primario al que hay que volver; la asociación de esa proeza a una necesaria rutina de desaprendizaje que reste espesor semántico a las palabras.

Según Pizarnik en los textos que mencioné más arriba sobre la obra de Cortázar, uno de los caminos que este autor recorre para sumarse a la gesta poética moderna de recomponer el Absoluto, es el humor. El humor, y más el contemporáneo, es para Pizarnik metafísico y es «casi siempre indiscernible de la poesía». El humor es inseparable de la poesía porque Pizarnik está convencida, como antes lo estuvo Artaud, de quien tomará esta frase, que «la verdadera poesía es siempre metafísica». Y ambos, poesía y humor, señalan un problema en esencia metafísico porque representan «algo profundamente trágico: la irrupción de la poesía y de lo maravilloso en lo que nos dan como realidad». El axioma es fuertemente surrealista pero el problema que recoge, lo vimos, es anterior: no debería existir diferencia entre poesía, maravilla y realidad. Esta escisión ha ocurrido, dice Pizarnik, «por no sé qué error» y es labor del arte, de la poesía, recomponer esa unidad perdida, resanar la «herida», dice Pizarnik, «romantizar la vida», decía Novalis, «transparentar la realidad», dirá Breton; «hacer poética la vida», dirá Paz, vivir, en síntesis, poéticamente.

Propio de la poesía moderna será, también, apropiarse de tamaña empresa, y en esto, y en la certeza de que hay motivos para hacerlo, de que hay medios para intentarlo, de que subyace un fondo absurdo en el proyecto y un ejercicio inevitable y grandioso en procurarlo, es en donde Octavio Paz, Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik quiebran distancias generacionales y se articulan en idéntico desafío.