

Alejandra Pizarnik y el no-lugar de los cuerpos poéticos: delirio y pulsión creadora

Recibido: 31/03/2022 | Revisado: 26/08/2022 | Aceptado: 19/10/2022
DOI: 10.17230/co-herencia.19.37.9

Natalia Pais Álvarez*

npaialv@gobiernodecanarias.org

Resumen El intimismo de Alejandra Pizarnik, tejedora de palabras de tormento y locura, deja entrever los infiernos irracionales y musicales que atraviesan una particular expresión de psique poética: la palabra que se atreve a decir una noche que presagia elegía. La palabra herida y la vida fatalmente rota de esta autora ponen al lector en un diálogo permanente entre el vitalismo y el existencialismo. El propósito de este artículo es reflexionar sobre los límites de la voluntad humana y la relación entre vida y obra literaria, a partir de una disertación sobre los textos de Pizarnik, quien más que afanarse en embellecer la resignación, prefiere indagar acerca del destino y el sentido de la palabra poética, enajulada e incapaz de expresar las heridas del ser. Busca, desde figuras retóricas precisas y de incuestionable impacto sensorial, el lugar de los cuerpos poéticos en los entresijos de una existencia inadaptada y sin brújula. Existencia que es espejo (o acaso abismo) de la realidad develada por una poesía filosófica en busca de sentido y deseo imposibles, pero cuya búsqueda sigue siendo un tópico necesario de la literatura.

Palabras clave:

Cuerpo poético, psique, pulsión de vida, ser, surrealismo.

Alejandra Pizarnik and the non-place of poetic bodies, delirium and creative drive

Abstract The intimacy of Alejandra Pizarnik, weaver of words of torment and madness, gives a glimpse of the irrational and musical hells that traverse a particular expression of poetic psyche: the word that dares to speak a night that presages elegy. The wounded word and the fatally broken life of this author place the reader in a permanent dialogue between vitalism and existentialism. The purpose of this article is to reflect on the

* Doctora en Educación, profesora de Lengua Castellana y Literatura en Secundaria y del Máster del profesorado de la Universidad Europea de Canarias. Miembro del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos, del equipo de investigación del Proyecto de Investigación Pedagogía Crítica (PEDACRI -Universidad de La Laguna) y de la Cátedra Internacional de Hermenéutica Crítica (HERCRITIA-UNED-ULL), España. ORCID: 0000-0002-7158-7641

limits of the human will and the relationship between life and literary work, based on a dissertation on the texts of Pizarnik, who, rather than striving to embellish resignation, prefers to inquire about the destiny and meaning of the poetic word, caged and incapable of expressing the wounds of being. She searches, from precise rhetorical figures of unquestionable sensorial impact, for the place of poetic bodies in the intricacies of a maladjusted existence without compass. Existence that is a mirror (or perhaps an abyss) of the reality unveiled by a philosophical poetry in search of impossible meaning and desire, but whose search remains a necessary topic of literature.

Keywords:

Poetic body, psyche, life drive, being, surrealism.

*“Un poema es una pintura dotada de voz
y una pintura es un poema callado”*

Proverbio oriental (Pizarnik, 2002, p. 299).

El objeto de este texto es articular una disertación, a partir de un enfoque metodológico fenomenológico-hermenéutico, acerca del inexorable vínculo entre la vida y la obra de Alejandra Pizarnik. En la primera parte se exponen las raíces del pulso por la vida que, en su caso, es inescindible de su formación y actividad de escritora. Actividad que la vincula a una noche polisémica, es decir, a la noche como creación y muerte. La noche fue espacio inspirador durante buena parte de su vida, pero también derivó en escenario de delirio y, en definitiva, de conciencia de vacío que la indujo a su muerte. Su relación con la noche es herencia, con matices, de autores románticos como Novalis, si bien se adscribe especialmente a ismos contemporáneos como el surrealismo o el expresionismo.

Aunque la muerte podría considerarse una de sus constantes poéticas, el tema que atraviesa su obra en verso es el pulso por la vida, lugar común de cuantos no se resignan a ver el mundo con mirada conforme, de cuantos se ven atravesados por las palabras muerte y vida en un plano de horizontalidad, colocándolas en el único limbo del lenguaje.

La segunda parte, “Cuerpos poéticos a través del espejo”, ofrece una reflexión acerca de las influencias de Lewis Carroll en la conformación del imaginario poético engendrado en las noches de inspiración de la

autora, así como algunos apuntes acerca de su filiación expresionista. El universo creativo de la poeta, nutrido de tales ismos, dan lugar a juegos de lenguaje que buscan cruzar los límites de la literatura. El malestar poético es malestar con la vida tal como deviene.

Así, por último, en el apartado “Ismos y otras derivas: *esquizopoesis* de la muerte”, se plantea que la muerte era una mera palabra, como clamaba Pizarnik en tantísimos aullidos líricos, que sin embargo la conducirán a un escepticismo irreparable.

“Alejandrísima”, como superlativamente adjetiva Cortázar, en julio de 1965, el nombre propio de Alejandra Pizarnik, en una entrañable carta en la que le confiesa que le “dolió su libro” -refiriéndose a *Los trabajos y las noches*¹ (Marchamalo, 2011, p. 65)-, es hija del útero con memoria viva de Holocausto de Rejzla Bromiker. Acaso presiente el autor que Alejandra, quien comienza a dejar de combatir el miedo, dejará de ser promesa de “la cronopio” que acaso alguna vez vio en ella. La familia Pizarnik, como lo refleja la *Nueva correspondencia* editada por Ivonne Bordelois y Cristina Piña (2017), era de origen polaco:

Habían nacido en una región que con anterioridad había pertenecido a Ucrania. Su raigambre eslavo-judía determina su forzado exilio en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Luego de una breve permanencia en París, donde vivía un hermano de Elías Pozharnik, padre de Alejandra, se refugian en Argentina. (La variante en la ortografía del apellido se debe a la prisa expeditiva de los funcionarios encargados de los trámites de inmigración). Ni Elías [...], ni Rejzla (Rosa) [...] hablaban una sola palabra de castellano (2017, p. 132).

Todo en Alejandra duele a exilio y poesía, desde joven, desde el alba, incluida, como parece lógico, la propia narración de su rutina: “Suenan el despertador. Estiro mi angustia. Desmenuzo el frío vistiéndome con la auténtica oscuridad que enmarca las 6 horas. A lo lejos los flacos pómulos de mi amado César [Vallejo] me susurran conmovidos: ¡¡Ya va a venir el día/ ponte el cuerpo!!” (Pizarnik, 2003, p. 24), escribe en 1955, con apenas diecinueve años.

¹ Título que evidentemente remite el pensamiento del lector a la obra del poeta Hesíodo, *Los trabajos y los días*, como del mismo modo, el título y las temáticas de su obra *Extracción de la piedra de la locura* evocan los *Poemas de la locura* de Friedrich Hölderlin.

No hay una sola evidencia científica que nos permita validar que el Holocausto atravesó las entrañas de su madre. Se supone, pues, un origen psicogenético a la pulsión de muerte de la autora, es decir, que su deriva es el resultado de una serie de condicionantes sociales y psicológicos, como lo evidencia el testimonio biográfico ofrecido por su hermana Myriam, quien indica que era adicta a las farmacias, “a los remedios [...] que tendría molestias, pero [...] que hace mucho daño el insomnio” (BNMM, 2022, 14m 9s). En el documental *Alejandra Pizarnik*, Myriam llega a manifestar que Alejandra “no está de acuerdo consigo misma, la tartamudez...” (SiVainVi InK, 2020, 10m 32s). Si la investigación en humanidades no nos permitiese esta licencia de estirar, como la Alicia de Carroll, las aristas hermenéuticas de lo que no es empíricamente constatable, mataríamos de nuevo a la autora. La verdad requiere otra disertación. La psiquiatría no pudo con ella, o bien ella no se entregó a la psiquiatría, aunque sí “correspondiera”, en sentido literal, a quien fuera una de sus brújulas epistolares: el poeta y psicoanalista León Ostrov.

Alejandra no está conforme consigo misma, no se gusta, se sitúa en el centro de la duda acerca de su mismidad una y otra vez, en esa errante mirada introspectiva, que se ama y odia, que cree y descrea de manera incesante. Como se puede colegir de su talento, toma posición crítica con respecto de la forma poética, con relación a qué tipo de literatura corresponde su creación, cuando abomina de la cantidad de letras que caben en la novela policiaca incapaz de nombrar las palabras “dolor”, “vida” o “angustia” (Pizarnik, 2003, p. 28). El éxodo judío no la sitúa tampoco en el viejo bloque del Este:

Leo la *Historia del surrealismo*. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y a la situación social, económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al hombre, no a las masas!” (2003, p. 40).

La ideología de Pizarnik es pues, el poema. Entrar en su mundo lírico es ingresar en su ser, penetrar en un abismo, abrir una puerta ontológica, es decir, el umbral a una incesante necesidad de búsqueda del ser. La mueve esa permanente lucha por la esencialidad cuya fuente es la palabra, ajena a la política, a la familia, a toda vida que no sea el encuentro con la palabra que precisa para dar cuenta de su

ser, como se deduce tras la lectura de sus diarios. Su deseo siempre conduce a la voluntad de palabra (hastío, humor, erotismo, vacío) y a un constante pulso con la muerte cuando siente frustrado su propósito creador. Pizarnik se maltrata, se polariza, cree en sí misma y al mismo tiempo da cuenta de sus limitaciones. Se sabe neurótica y odia esa “neurosis” limitante que le impide la “coherencia” del pensamiento (Pizarnik, 2003, p. 44) y piensa en Proust cuando en su diario toma aquella cita de *En busca del tiempo perdido*, que dice “aguante usted el ser calificada de nerviosa. Pertenece usted a esa familia magnífica y lamentable que es la sal de la tierra. Todo lo grande que conocemos nos viene de los nerviosos [...]”. La vida de Alejandra será un claro ejemplo de ese pasaje proustiano que termina diciendo: “Jamás sabrá el mundo todo lo que se les debe, y sobre todo lo que han sufrido ellos para dárselo” (citado en Pizarnik, 2003, p. 45). Alejandra habita la palabra, más real que la realidad. Por el amor a la palabra consiente renunciar al amor que no llega; una falsa renuncia, al cabo, porque eso que rechaza tampoco le es ofrecido, al menos, en ese formato provisionalmente definitivo llamado matrimonio.

Resquebraja las medidas del tiempo, crea su propio tempo y se muda al *kairós*, como queda claro en sus diarios, en los que lamenta su caótica falta de rutina y orden y que, en su caso, deviene insana vida acaso atribuible a su particular forma de conciencia crítica y literaria que da más valor al arte que a la vida. Conoce sus intermitencias y desubicación. La vida es noche para esta argentina cuya raigambre está indirectamente vinculada al nomadismo.

La pasión literaria de Pizarnik devino definitiva e irreparable abulia. Cuando todo deseo se cierne sobre un proyecto de regeneración del logos, de la necesidad de gobernar el imperio de la palabra, de habitar en la vagina surrealista que engendra lo inefable. Los cuatro años que pasa Pizarnik en París son los años de su vida y de su muerte. Los más intensos y los más letales. Solo una poeta parece saber y querer habitar la paradoja. Vida como lo contrario de tiempo. No una vida cronológica, una longevidad cuantitativa, sino un tempo intenso donde lo que de veras desea corresponde con lo que en verdad experimenta. ¿Cuántos años de vida así, como queremos, puede contar Alejandra? Llamémosla “vida a la deriva del deseo”

frente a vida “longa”. ¿Plenitud en el sufrimiento? Precisamente, hasta poder dar cuenta “plena” de ese sentimiento, hasta intoxicarse, hasta dejarse habitar por él. Sufrimiento que contrasta con un humor de una dureza crítica y un ostensible impudor. El humor de Pizarnik es agridulce. Ríe y hace reír como la más vital de las cónicas, acaso haciendo creer al lector que está del lado de la vida, como en ese juego, remedo humorístico con el que evoca a Rubén Darío, en los “versos anarquistas a tu flor mística” (Pizarnik, 2002, p. 83):

“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...” –empezó la recitadora.
Alguien aplaudió. La viuda del Sr. X., es decir la Sra. X., se enjugó una lágrima con la punta de su pañuelo.
–Si es apenas sensitivo quiere decir que lo es un poquito –dijo el profesor Grou.
–A mí me parece una exageración –dijo la Sra. del Vino– calificar de “dichoso” una cosa (perdón por la rima) que siente un poquitito.
–El “quid” consiste en saber qué siente –dijo el prof. Grou, sonriendo con malicia.
–Siente que está en erección, como todo árbol –dijo el psiquiatra.
–¡Oh! –exclamó la Sra. X.

No parece ser más una crítica al modernismo que una manera de canalizar sus consultas psiquiátricas. La poesía alcanza su escasa pero aguda prosa, ajena a toda sensiblería y moralismo, sin constreñir en absoluto su voluntad de decir exactamente lo que quiere decir. Pizarnik vive para regenerar la palabra, para jugar con ella: *Heraclítoris*, *Helioglobo*, *coñicorta*, etcétera. Hay una escritora en la familia, que además viene de allí donde la humanidad probó el sin límites; que deja claro asimismo que no solo se pudo escribir después de Auschwitz, sino que el suceso no supuso un atenuante para su desesperado suicidio. Se pudo decir el humor y consagrar la vida y la muerte a la escritura. Acaso en esa muerte en busca de ser a través del lenguaje hay al menos la voluntad constructiva de un legado.

La poética trasciende a su propia poesía. Sin abordar la ensayística, ofrece disertaciones acerca del género lírico y de su significación, en un sentido que abarca tanto generalizaciones teóricas propias de estudios literarios cuanto apreciaciones subjetivadas de lo que de sí misma espera como poeta. Ello se refleja tanto en sus diarios como en la correspondencia con numerosos escritores a quienes les confiesa sus inquietudes, emociones y angustias literarias. En el texto

“El poeta y poema” le confiere a la poesía una dimensión espacial que convertirá en su hogar:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto fundamentalmente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* o *verdad* y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible [...] En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua está el poema -tierra prometida-. Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño [...] (Pizarnik, 2009, p. 299).

En el seno de esa espacialidad escogida, en ese domicilio literario se pregunta Pizarnik acerca de sus lectores y entiende que esa pregunta “garantiza la existencia del personaje” (2009, p. 300) y “El poema es su lector” será el título para esta reflexión acerca de los destinatarios:

De modo que somos tres: yo; el poema; el destinatario. Este triángulo en acusativo precisa un pequeño examen. // Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente, el poema existe apenas. // A partir de ese momento, el triángulo ideal depende del destinatario o el lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. *Terminar* equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear. // Cuando escribo, jamás invoco a un lector. Tampoco se me ocurre pensar en el destino de lo que estoy escribiendo. Nunca he buscado al lector, ni antes, ni durante, ni después del poema. Es por esto, creo, que he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados, los que me dieron la alegría, la emoción, de saberme comprendida en profundidad. A lo que agrego una frase propicia de Gastón Bachelard: el poeta debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes (Pizarnik, 2009, pp. 300-301).

Cuerpos poéticos a través del espejo

¿Una poeta maldita? (tentación de situarla junto a Sylvia Plath). ¿Surrealista? ¿Expresionista? Un híbrido con voz y silencio propios, dueño y esclavo, a la par, en las cárceles y los paraísos que es capaz de crear. Su voz es desgarrada y las huellas del Romanticismo, visibles

en el hastío y en un yo quebrantado por el mundo doliente, se atisban en sus composiciones, si bien ella pasará su brevísima vida culpándose a sí misma de esa percepción distorsionada de la realidad. Su palabra aboca en escepticismo sobre su valía. En ese desencuentro se agota su deseo, desprovisto de referentes exteriores definibles bajo los parámetros de la razón y el orden. No hay más política en ella que la de las emociones llevadas al extremo del *pathos*, que la de su república de la amistad letrada, que la de los inadaptados ansiosos de una lucidez imposible en un mundo, sin decirlo, enfermo.

La relación que Pizarnik mantiene con la palabra es una suerte de “*psicopoesis*”, una antítesis vital y permanente cuyo sentido gira en torno a la creación poética. Todo lo que no es palabra creadora escapa a la voluntad de la autora. La experiencia poética trasciende al poema. Los poetas están en todas partes. En su prosa de una particular manera, convertida en adjetivos de procedencia paronímica. En el relato “Proemio de la fraguadora”, da muestras de cómo la poesía serpentea su disposición creadora e inspira cuanto crea. Los nombres propios de poetas y filósofos (hombres y mujeres) están en su mente no solo como autoridades, sino como “estilos”, como “formas de decir”, connotados sin pasar por los filtros de la hermenéutica literaria de la academia. El apoderamiento y juego propios que hace de los antropónimos dan cuenta de la omnipresencia intelectual de cuanto absorbe e interpreta. Sus palabras son su mundo, y su mundo es lo que lee:

Una costumbre aneja y añeja aconseja y aconeja la gratitud en los proemios. De donde se deriva mi declarado reconocimiento por mi introducción a mi menor, y, también, a la Asociación Literaria Reina Menstruy [...] cuya beca Juana Manuela Gorriti, tan útil para la lluvia, me regaló ocio suficiente para mallarmearme de risa igual que cuando uno pierde una meano, en su lugar de ausente crece este guante de papel que abre o cierra a su duque de Guisa, con llave de oro, el espacio donde celebramos la fiesta de mis voces vivas (2002, p. 97).

Entre tantas otras referencias literarias como contiene su obra en prosa, sujetas, la mayoría de ellas, a modificaciones en juegos de lenguaje surrealistas: “el mono Sherlock” (p. 90); “Hija natural de Ionesco y de la Unesco” (2002, p. 98); hija de Lord Chesterfield, padre de Philippe Morris. Prima de Bosta Watson... y lleva un prefacio de

Gregorio Marañón y un posfacio de Gregorio Samsa (2002, p. 98) y otras referencias a Kafka, a Víctor Hugo (2002, p. 105) o a Juan Ramón Jiménez (2002, p. 106).

Aparte de estas reseñas, los guiños que su prosa ofrece a *Alicia en el país de las Maravillas* son quizá los más evidentes y estarán presentes también en su poesía, en esa forma de mostrar la eterna disconformidad ante cuanto acontece; pero, sobre todo, en juegos de palabras que oscilan entre el surrealismo, la tautología y la lógica. Por ejemplo, en el relato “A tiempo y no”, hallado, como se indica en *Prosa completa* (2002, p. 37), entre las fichas de la autora como la primera de cuatro partes de su particular homenaje a la obra de Carroll:

- No le hagas caso –dijo la muerte, está loca.
- ¿Y cómo no va a estarlo si es la reina loca? –dijo la niña.
- Siempre divaga sobre lo que no tuvo. Lo que no tuvo la atraganta como un hueso –dijo la muerte (2002, p. 38).

Luego confiesa la reina loca su historia personal de incesto con toda su familia, historia que hace bostezar a la muerte y finalmente dormirse: “Entretanto, la muerte cerró los ojos, y tuvieron que reconocer que dormida quedaba hermosa” (2002, p. 39). Y acaso, esta idea también aparece en su diario de 1965, cuando confiesa: “Soy una cobarde [...] // ¿Qué pasa en mí que golpeo puertas cerradas? Lo sexual, sí. Pero no sé por qué me fascinan los que no me desean” (2003, p. 393).

“El hombre del antifaz azul” es otro de los relatos de Pizarnik en los que se puede leer con total evidencia la influencia de Carroll. Empieza narrando “La caída”:

- A. empezaba a cansarse de estar sentada sin nada que hacer. // *No hace nada pero lo hace mal*, recordó. // Un hombrecillo de antifaz azul pasó corriendo junto a ella. // A. no consideró extraordinario que el hombrecillo exclamara: –Los años pasan; voy a llegar tarde (2002, p. 45).

El hombre del antifaz azul consulta un reloj apremiado por la prisa. A. lo persigue y ve cómo el hombre desaparece a través de una disimulada madriguera. Pizarnik recurrirá a la intra-textualidad incluyendo el poema “La caída”: “... *caen/ los hombres resignados/ ciegamente, de hora/ en hora, como agua/ de una peña arrojada/ a otra peña, a través de los años/ en lo incierto, hacia abajo*” (2002, p. 45).

Continúa su prosa, primero con la narración y luego con el interrogante: “A. comenzaba a sentir sueño; mientras seguía cayendo se escuchó preguntar: // –¿Y qué pasa si uno no se muere? ¿Y qué muere si uno no se pasa?” (2003, p. 46). Incluirá poco después, además, su característico humor surrealista y su palmario erotismo: “–Por mi verga alegre, es tardísimo” (2002, p. 47).

Tras “La caída” viene “Cuando no pasa nada”, relato en el que confiesa: “–Me estoy alargando como un poema dedicado al océano –dijo–. Ignoro adónde van mis pies (los vio alejarse hasta perderse de vista)” (2002, p. 48), y de nuevo aquí, no solo Carroll, sino la Alejandra poeta que se autorreferencia con preclara idoneidad. Quien se alarga se adueña de una llave y abre la puerta verde, pero sufre como una “giganta” y llora en monólogo hasta formar su poética laguna:

–Puesto que se formó por culpa de mi falta de armonía con el suceder de las cosas, la llamaré Laguna de la Disonancia. // Dijo, y se le ocurrió este poema:
// Tendremos un buque fantasma/ Para ir al campo/ Y tendremos un sueño para el invierno/ Y otro para el verano/ Lo cual suma dos sueños (2002, p. 49).

Y como “nadie escuchaba sus versos”, declama: “–Sucede que una se cansa de estar sola –dijo–. Quisiera ver a otras personas, aunque fuera gente sin cara” (2002, p. 49). Su poesía refleja la distorsión mental de la que es capaz una imaginación prodigiosa como la suya, nutrida de surrealismo, como en el texto “La pájara en el ojo ajeno”, donde los juegos de palabras estiran las líneas de lo verosímil, por ejemplo, en las referencias a los pájaros: “[...] un pájaro mosca, un pituy; un picotijera, el pajarito del cajón de sastre, un picaculo (eficaz para... cortina musical), un pájaro-estructuralista y un pájaro de cuero negro (*Psychopajaritos Pim und Paf*)” (2007, p. 85). O en “Una musiquita muy cacoquímica”, cuyo propio título da cuenta de la voluntad de la autora de jugar y experimentar con el lenguaje, en especial por medio de la composición (“cacoquímica”) o con juegos como “total estoy = Tolstoy” (2007, p. 92). Sus versos son la depuración precisa y exquisita del caos que evidencia su narrativa, ese lugar donde crea los mundos aún por depurar hasta tallarlos con las palabras que dicen el *ser*. Y esos juegos literarios están, asimismo, claramente influenciados por la discursiva carrolliana inspirada en la lógica proposicional. Las dobles negaciones

no escapan a su composición lírica: “¿Cómo se llama el nombre?/ Un color como un ataúd, una transparencia que no/ atravesarás. / ¿Y cómo es posible no saber tanto?” (2002, p. 61). Estas palabras las dedicaría a Marie-Jeanne Noirod en su poema “En un otoño oscuro”.

La influencia de la filosofía no es visible solo por medio de la lógica. Pizarnik no terminará la carrera de Filosofía, pero desde muy pronto muestra su predilección por la ontología: “Lunes 25. Ojeo los apuntes de Filosofía. Sólo me interesan los párrafos dedicados al Ser” (2003, p. 39). No obstante, en sus diarios hay múltiples referencias a sus lecturas filosóficas y esa huella lectora está presente en su persona-obra. El tiempo circular nietzscheano lo atribuye al castigo de vivir anegada de lágrimas. Pizarnik desafía una y otra vez los tabúes, o bien los tabúes eran menores entonces y hoy estamos en un tiempo políticamente tan correcto que no hubiera tenido cabida su obra: “—Tus palabras me parecen tan vivas que me han hecho como mearme. Yo pienso que este mundo está como corrompido, pero que lo abandone el que quiera. Yo, ni pienso” (2003, p. 63). Pocas letras después aparecerá un elefante al modo del rinoceronte de Ionesco, nada ajeno a esa interpretación surrealista que define su vida.

La espacialidad de su tiempo atraviesa la hoja en blanco. Su prosa poética dibuja en tres dimensiones las posibilidades de la corporeidad del lenguaje.

Ismos y otras derivas: *esquizopoesis* de la muerte

En su avance hacia el ya referido surrealismo, se detiene a admirar a Apollinaire, si bien muestra su también gran devoción por el creacionismo iberoamericano inaugurado por Huidobro. Mallarmé había publicado *Jugada de dados* (1887) y a principios del siglo XX la influencia de su rupturismo formal en busca de significación es evidente en los autores de vanguardia, que en el ámbito poético latinoamericano se vería reflejada en autores como el mencionado Vicente Huidobro y José Juan Tablada.

Como lo expone Eduardo Mitre, “el poema de Mallarmé se concibe como una partitura musical en la que colaboran las palabras en igual medida que los silencios; y, al mismo tiempo, gracias a las

innovaciones tipográficas y a los recursos caligramáticos, como un arte espacial con una escritura simultánea” (2007, p. 48). La influencia es evidente en algunos poemas, si bien Pizarnik es bastante más que una poetisa surrealista. Esto es patente en su obra, como ha quedado reflejado hasta aquí; no obstante, se sugiere que resulta tópico e inexacto ubicarla tan solo en este ismo. La influencia de otras vanguardias se deja entrever en los múltiples juegos de palabras y espaciales que dan cuenta de su autoestima piramidal, a partir de la página en blanco, como se evidencia en la espacialidad del poema “Sólo un nombre” (Pizarnik, 2007, p. 7):

SÓLO UN NOMBRE

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

Así, como lo plantea Ramírez: “Negar el surrealismo en su obra sería un error, pensar que constituye su estética dominante lo sería también” (2017, p. 19). Para este autor hay una pulsión expresionista, más que surrealista, en el conjunto de la obra de la escritora argentina. Y en efecto, el hilo argumentativo con el que Ramírez teje esta hipótesis se adecua a la interpretación directa de su obra. De este modo, Pizarnik es expresionista en la medida en que constituye realidades con sus emociones; su poética del sufrimiento le permite transformar tópicos en realidades y el origen poético y el dominio de sus emociones urden sus raíces en el desarraigo.

El vocabulario empleado es, así mismo, expresionista: angustia, dolor, sufrimiento, con los que grita su mundo interior, en su caso “amenazado” por eso que la propia Alejandra denominara su “proceso de alquimia”. Su obra es vanguardia en la medida en que entiende el arte como una forma de vida (2017, pp. 27-38) y casi que de muerte, osaríamos añadir. En su búsqueda del blanco en la noche, más allá de la maldición y de lo surreal, Pizarnik hace un poema de sí misma, eso es su vida, el largo poema que anuncia su inexorable temprana muerte. ¿Temprana para quién? Juicio del tiempo. La medida del sentido de su vida es la medida de su posibilidad creadora desde ese expresionismo que la vinculará con poetas como Kurt Heynicke, Wilhelm Kemm y George Trakl (Ramírez, 2017, p. 54).

No cabe duda, además, del afán rupturista, al que podría atribuírse una doble raíz. Además del surrealismo, quizá de manera inconsciente, la poeta está permeada por el espíritu romántico. Es difícil no ver los ecos de Novalis en su culto a la noche, religión de habitabilidad, casi dantiana (más que dantesca) en sus viajes a la nocturnidad, salvando, claro está, que la noche de Novalis es noche luminosa que da paso a una forma superior de entelequia trascendental, mientras que, en Pizarnik, la noche es inmanente y no hay túneles de luz, desembarazándose del legado fantástico de las posibilidades del “país de las maravillas”. Recordemos la prosa poética de Novalis en sus *Himnos a la noche*:

Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche. Lejos yace el mundo -sumido en una profunda gruta- desierta y solitaria es su estancia [...] ¿Qué es lo que, de repente, tan lleno de presagios, brota en el fondo del corazón y sobre la brisa suave de la melancolía? ¿Te complaces también con nosotros, Noche oscura? ¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con fuerza invisible, toca mi alma? (Novalis, 1975 [1800], p. 46).

Como se aprecia, Novalis describe la noche, pero toma distancia. La noche es misterio, descubre el dualismo con la luz, revalorizando, así también, su contrario. La personaliza y le confiere un poder sobrenatural, inquietante, inspiradoramente romántico, pero no resulta letal en su vida. Prosigue su obra rindiendo imperial culto que canta la inversión que la acerca a la cordura:

¿Tiene que volver siempre la mañana? ¿No acabará jamás el poder de la tierra? Siniestra agitación devora las alas de la Noche que llega. ¿No va a arder jamás para siempre la víctima secreta del Amor? Los días de la Luz están contados; pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche. -El Sueño dura eternamente. Sagrado Sueño -no escatimes la felicidad a los que en esta jornada terrena se han consagrado a la Noche. Solamente los locos te desconocen y no saben del Sueño, de esta sombra que tú, compasiva, en aquel crepúsculo de la verdadera Noche arrojas sobre nosotros (Novalis, 1975, p. 47).

Novalis, como una suerte de espectador, admira la noche. La noche romántica refiere lo deseable, el espacio inspirador de la creación, la resurrección en el indefinido otro que es más que noche y día. En el poeta, la noche debe quedarse, se anhela como el hogar

del sueño. Este trascendentalismo no aparece en Pizarnik. En ella la noche es noche, oscura, inspiradora también, pero sin puerta de retorno que se amplíe o disminuya a capricho o querencia del personaje, ni mucho menos de su autora. En la poeta la noche deviene, ocasionalmente, miedo. Es también testigo de la frustración creadora. Comparte con los románticos, en cambio, una visión de la poesía inspirada, desprovista de coordenadas y fuera del tiempo cronológico imputado.

De este modo, lejos de ser el lugar de la resurrección, como sugiere Lasarte, “el recinto poético es una mera tramoya” (1983, p. 874) que aboca en el silencio. La noche es miedo sordo. El miedo, atravesando eso que Agamben denomina el “eros melancólico” (2006, p. 45). Miedo de la palabra y miedo a la imposibilidad de decirla. Un miedo “fatuo”, es decir, ilusorio e irracional, en su acepción clásica. Teme a la luz como si fuera un paisaje inhabitable. Se desdobra entre las luces y las sombras, como si su oscuridad se cegara al contacto con la luz. El título del poemario *Los trabajos y las noches* recibe su nombre de uno de los poemas que lo componen. La noche es inmanencia, se hace con el cuerpo, es acción, errancia, en busca del significado imposible, de la incesante búsqueda de lo inalcanzable:

LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente (2007, p. 40).

“En esta noche, en este mundo” vuelve a la incorporeidad de la noche, al no lugar donde reina un silencio que también es percibido con escepticismo:

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
[...]
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe (2007, p. 81).

Como lo sugiere Moreno en su exhaustivo análisis del poema:

Alejandra Pizarnik, como otros artistas, deforma la palabra que se ha convertido en herramienta de engaño, prisión y tumba, mediante el discurso estético, que posibilita la creación de un mundo paralelo, operación metafórica en la cual se alude a la experiencia del ser en y con el mundo. El discurso estético se muestra abiertamente como juego que busca la honestidad y reconoce la imposibilidad de manifestar una verdad (2006, p. 22).

En *Árbol de Diana* (2009) ofrece su destino a la oscuridad, se ofrece a la muerte. El dualismo alma-cuerpo es una constante en su obra, y de nuevo, como en aquel momento vallejiano, se desprende de su ser y se mira a sí misma como mera conciencia. Luz y oscuridad invierten el significado para Pizarnik. El alba (muerte) deviene su luz, y la luz que abandona representa la oscuridad que la oprime. Su corporeidad, tan ansiada, toma la forma de la poesía. Si intentáramos expresar de algún modo esa incorporeidad del cuerpo lingüístico, de acuerdo con los espejos de Lewis Carroll, podríamos apelar a su obra como “no cuerpos” poéticos, aun cuando para ella ese cuerpo es cuanto importa. Y de nuevo muestra Alejandra mayor temor a la muerte de la palabra que a la de su propio cuerpo:

1

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
Y he cantado la tristeza de lo que nace.

[...]

5

por un minuto de vida breve
única de ojos abiertos
por un minuto de ver
en el cerebro flores
danzando como palabras en la boca de un mudo

6

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe (2009, pp. 1-6).

El no-cuerpo poético de Pizarnik es más que ese vacío que se anuncia cada noche, ese imposible. El no-cuerpo requiere de la voz para ser cuerpo, es decir, la voz le confiere su cualidad inmanente. Pero el hallazgo de la voz que se busca dista de la voz que dice, motivo que frustraba a la poeta en el ejercicio de ese equilibrio. A este respecto resultan pertinentes las disertaciones de Paul Valéry, en la primera lección del curso de Poética en el *Collège de France*, el 10 de diciembre de 1937, acerca de qué hace a un poema y la esencialidad de las voces poéticas:

Un poema sobre el papel es solamente una escritura sometida a todo aquello que se puede hacer de una escritura. Pero entre todas sus posibilidades, hay una, y solamente una, que coloca por fin el texto en las condiciones en las que adquirirá fuerza y forma de acción. Un poema es un discurso que exige y que causa una relación continua entre la *voz que es* y la *voz que viene y que debe venir*. Y esta voz debe ser tal que se imponga, que excite el estado afectivo en el que el texto sea la única expresión verbal. Quitar la voz, y la voz precisa, todo se hace arbitrario. El poema se convierte en una sucesión de signos que sólo tienen relación para estar materialmente indicados unos después de otros.

[...]

La ejecución del poema es el poema. Fuera de ella, estas sucesiones de palabras curiosamente reunidas son fabricaciones inexplicables.

Las obras del espíritu, poemas u otras, se refieren únicamente a *aquello que dio origen a lo que les dio origen*, y absolutamente a nada más. Sin duda pueden plantearse divergencias entre las impresiones y significaciones o

mejor entre las resonancias que provoca, en una y otra, la acción de la obra (2009 [1937], pp. 117-118).

La voz de Pizarnik es genuina y cuida esas condiciones para que la palabra tenga la fuerza necesaria para atravesar a los lectores. Y en su caso es múltiple: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (2007, p. 69). De acuerdo con aquella idea sobre la función poética que, a juicio de Mallarmé, era intransitiva (como la danza), y como lo expone Genette (1970, p. 83), la poesía se acerca al ser del lenguaje, se realiza en su defecto. Es decir, hacer poesía es asumir el riesgo ante la pretendida perfección artística: recuperar la arbitrariedad del signo en su posibilidad imaginativa, eso es la poesía. No hay mayor individuación que Ella (la poesía), diferente a todo el mundo.

Tal es su búsqueda intelectual y no siempre con todos los medios materiales que requiere el escritor sin mecenazgo. Y si bien es cierto que la familia la apoya, también lo es que Pizarnik no puede dilatar sus estancias donde quiere y cuanto quiere, y que su dependencia ha sido interpretada como inmadurez, tesis que no deja de ser tentadora, sin restarle un ápice al valor de su obra. La muerte constituye el fin de su voz, sin el lastre de los juicios morales, rompe el tabú, pero también transgrede el principio primero que dice, pese a los fantasmas, *vivirás*. Giorgio Agamben refiere la relación antiquísima entre la melancolía y la literatura, tan evidente en Pizarnik, de la que ya daba fe el propio Aristóteles:

Una antigua tradición asociaba [...] al más calamitoso de los humores el ejercicio de la poesía, de la filosofía y de las artes. “¿Por qué”, reza uno de los más extravagantes *problemata* aristotélicos, “los hombres que se han distinguido en la filosofía, en la vida pública, en la poesía y en las artes son melancólicos, y algunos hasta el punto de sufrir de los morbos que vienen de la bilis negra?” (Agamben, 2006, pp. 38-39).

No entraremos a desentrañar los humores y sus tipos, pero sí es preciso rescatar que similar propensión ve Agamben al eros en el poeta. Ese eros melancólico de raíz freudiana que se muestra atravesado por los fantasmas. En cierto modo, la noche de Pizarnik está atravesada por los fantasmas de la literatura que en su caso adopta la forma del pánico a no poder decir tal y como se quiere.

Pero se ha comentado también que padeció el hastío del permanente desamor, encubierto en su voluntad de ser escritora. Llegó a escribir que solo querría una relación en las noches, que los días debían estar dedicados a escribir. ¿No hay un desplazamiento curioso en poner la noche como centro creador y a la vez como centro donde habita lo que no tiene, lo que no puede ser, es decir, el amor? Tales son sus fantasmas: el objeto idealizado ausente.

Nosotros los modernos, tal vez por la costumbre de acentuar el aspecto racional y abstracto de los procesos cognoscitivos, hemos dejado desde hace tiempo de asombrarnos del misterioso poder de la imagen interior, de este inquieto pueblo de “mestizos” (como lo llamara Freud) que anima nuestros sueños y domina nuestra vigilia tal vez más de lo que estamos dispuestos a admitir. Así no nos es fácil cierta comprensión inmediata de la obsesiva y casi reverencial atención que la psicología medieval reserva a la constelación fantasmológica aristotélica que, dramatizada y enriquecida por los aportes del estoicismo y del neoplatonismo, ocupa un lugar central en el firmamento espiritual de la Edad Media (Agamben, 2006, p. 139).

La obsesión por el nombre es una constante poética en Pizarnik y atraviesa sus sueños. El onirismo, clave surrealista, no escapa a los juegos discursivos de la poeta. La sombra de su nombre, propio y genuino, que ha renegado de Flora, alcanza a su propia correferencia deíctica: “Vacío gris es mi nombre, mi pronombre”. El poema “Continuidad” apela al nombre, su obsesión por nombrar, ejercicio de prosa poética:

No nombrar las cosas por sus nombres. Las cosas tienen bordes dentados, vegetación lujuriosa. Pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío –dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame –dije (Pizarnik, 2007, p. 61).

En el diario de 1969, en esa etapa próxima al anunciado adiós, Pizarnik confiesa: “Es tarde para hacerme una máscara” y a continuación cita a Kafka: “¿Qué has hecho del don del sexo?”, y añade: “Siempre quise vivir en el interior de un cuadro [...] En el pensamiento exasperado de alguien que piensa que malgastó con furor el ‘don del sexo’. En el oído de un músico, en la mano de un escultor [...]” (2003, p. 471). Así, en uno de sus más extensos poemas,

esas confesiones íntimas se traducirán en la forma de “En esta noche, en este mundo” (poema de 1971), donde su obsesión nominativa, erótica y su desprecio a lo intangible, a lo abstracto, se abrazan. En la parte II versa que “no/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré? [...]”; en la III confiesa que “mi persona está herida/ mi primera persona del singular [...]”; en la IV está esa referencia a Kafka que ya se indicó:

los deterioros de las palabras
deshabitando el palacio del lenguaje
el conocimiento entre las piernas
¿qué hiciste del don del sexo?
oh mis muertos
me los comí me atraganté
no puedo más de no poder más

palabras embozadas
todo se desliza
hacia la negra liquefacción² (2007, p. 83).

El 20 de abril de 1968 confiesa un frustrado “suceso sexual” con N. “Frustrado a causa de mi cansancio, de mi indiferencia. La realización sexual me parece posible en la soledad de mi cuarto, pero llegado el instante de concretarlo en la realidad, el deseo muere asfixiado...” (2003, p. 119). Es de suponer falta de gusto el rescate de una intimidad de este tipo. Pero Alejandra Pizarnik sabía que cuanto escribía vería la luz. Ella misma se pregunta: “Este diario, ¿lo escribo para mí? Ahora, ¿estoy escribiendo para mí? La verdad: tengo miedo. El de siempre. Tengo miedo y no puedo vivir en este mundo y lo quiero, claro que lo quiero, pero no sé cómo se hace. Todo lo hago mal” (2003, p. 395).

Su obra, desde sus diarios y correspondencia, hasta su prosa y poesía, está desprovista de cualquier tapujo moralista. Su miedo no es el miedo a decir, a ser juzgada por su osadía, por su capacidad de transgresión, por su valor para usar las palabras prohibidas y poner en jaque tabúes que aún hoy siguen hiriendo sensibilidades o indignando moralidades: sexualidad, suicidio, desnaturalización familiar.

Su miedo a la palabra es de otra índole. Es el pánico por fallarse a sí misma, desdoblada casi en la figura portadora de la llave del juicio literario final, que se mira a sí misma como otra. Y quiere cruzar esa

² En la edición consultada aparece “liquefacción” por *licuefacción*.

puerta al precio de su muerte, como tantos y tantas otras artistas y escritores del siglo xx. Otro tiempo, otro análisis y valorización de la literatura: solo los escogidos hallarán un lugar en el reino de la palabra (su palacio), sin *coaching*, sin manuales, sin redes sociales, al precio del ensayo-error: leer y escribir hasta el hastío, literalmente. Dicho de otro modo, de acuerdo con los principios de la teoría poética de los viejos maestros como Paul Valéry: “Con frecuencia se le reprochan al poeta las investigaciones y las reflexiones, la meditación de sus medios; pero ¿quién pensaría en reprocharle a un músico los años consagrados a estudiar el contrapunto y la orquestación?” (2009, p. 171).

Si Pizarnik no se consagró como buena estudiante, abandonando sus estudios universitarios urgida por la prisa de los textos que no pueden esperar a ser leídos, por la criba desesperada de los escogidos *motu proprio*, sí puede afirmarse que vivió una vida plena, es decir, leyó con plenitud (sin afán de romantizar su muerte, cabe decir asimismo que plena, pero demasiado pronto, quiso decir su adiós). Su temor era, pues, a no cumplir las expectativas que ella misma puso a sus palabras. Su autoexigencia poética es visible en las disertaciones acerca de su propia escritura evidente en sus diarios y correspondencia. Degusta y desprecia su propia palabra con similar diligencia.

Ya desde 1961 el suicidio se verbalizaba en intención clara y por escrito: “*Domingo, 1 // Dentro de muy poco me suicidaré. Siento claramente que estoy llegando al final. Veo cerrado. Ni afuera ni adentro. Simplemente no tengo fuerzas y la locura me domina*” (2003, p. 185).

Pizarnik dice tantas veces del suicidio, que la palabra sigue doliendo, pero pierde su potencialidad de alertar al destinatario ante su factibilidad. El suicidio, como abominación de la vida, de la tragedia como parte de la vida, da un giro al nacimiento de la tragedia, que Pizarnik convertirá en la tragedia del nacimiento. El anuncio constante de su retirada va, en cierto modo, invalidando todo su valor como moribunda. No es tal. En los parámetros de su tiempo, históricamente reciente, el concepto de “moribundo” no se aplica a la mente. Moribundos son los que acuden al campo de batalla. Quienes se alistan de manera voluntaria para luchar por un territorio geográfico no entran en los moldes suicidas. La poesía es,

como se dijo, el espacio de Alejandra, y libraría sus batallas en un cuerpo a cuerpo psíquico con su mente: Alejandra *contra* Alejandra.

Acaso forma parte de esa obsesión por la muerte, por el nombre. Su muerte es más que muerte física. Como lo plantea Martínez Comorera: “[...] la poesía de Pizarnik se origina en la herida lingüística de una ‘falta de ser’, fruto de la inconsistencia de su identidad. En otras palabras, Pizarnik no puede ser real si no es a través de la escritura” (2021, p. 54). En “Hija del viento” declama por escrito: “[...] Tú lloras debajo de tu llanto,/ tú abres el cofre de tus deseos/ eres más rico que la noche/ pero hace tanta soledad/ que las palabras se suicidan” (Pizarnik, 2009, p. 31). Es negación del ser porque calla a su voz, en el sentido de Agamben; dice su silencio definitivo pese a la permanencia de la palabra escrita. Es la muerte del nombre que no podrá ya ser dicho, es la muerte de la posibilidad de decir el acontecimiento, ya que lo anticipa, haciendo cumplir el poético tándem entre el Thánatos y Eros: “Todo hace el amor con el silencio” (Pizarnik, 2007, p. 76).

El poema “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, prosa poética o largo poema en prosa, es la personificación de la muerte introducida desde el epígrafe por los versos del “El cantar de las huestes de Igor”: “*Esta noche, dijo, desde el ocaso,/ me cubrían con una mortaja negra en/ un lecho de cedro. Me escanciaban vino/ azul mezclado con amargura*” (Pizarnik, 2007, p. 56).

El yo poético de Alejandra confiesa haber pasado la noche poetizando a la guadaña: “Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama” (2007, p. 56). Luego la viste de rojo y la personifica tañendo un arpa en la ribera lúgubre de un río cualquiera, cuya melodía la arrulla hasta mecerla en el sueño. Y ahí confiesa:

La muerte es una palabra. // La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta el lugar de mi nacimiento. // [...] La muerte azul, la muerte verde, la muerte roja, la muerte lila, en las visiones del nacimiento. // [...] Me voy a morir, me dijo, me voy a morir. // *Al alba venid, buen amigo, al alba venid.* // Nos hemos reconocido, nos hemos desaparecido, *amigo el que yo más quería.* // Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte. // Y

yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor (2007, p. 57).


Así termina Pizarnik, en *El infierno musical*, anhelando más que el deseo de la palabra, la palabra “deseo”. Las Moiras se personalizan en la falta de deseo y es así como la muerte penetra en la psique de Pizarnik:

Esta espectral textura de la oscuridad [...] // ¿Qué estoy diciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor de los huesos, el lenguaje roto a palabras, poco a poco reconstruir el diafragma de la irrealidad. // [...] La soledad es no poder decirlo por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases (2007, p. 57).

Agamben plantea que “Si hay conciliación entre las dos moiras del hombre, entre φύσις y λόγος, entre su voz y su lenguaje, ésta sólo puede consistir en el silencio” (2003 [1982], p. 143). Ahora bien, el silencio está a ambos lados del espejo, y Alejandra Pizarnik lo atravesó como si tras la vida hubiera vida, el día de su suicidio.

Hay una suerte de *ritornelo*, al modo deleuzeano, en su poética, ese canturreo prístino que deviene palabra, deconstrucción. Una poesía como una linealidad sin origen, sin coordenadas, donde la línea no delimita un contorno y al modo del pintor, de Klee, de Kandinsky (su otra vocación) que “No pintaba las cosas, sino entre las cosas” (citado por Deleuze y Guattari, 1994, p. 297); así, su obra se dice entre silencios, en los tramos rotos dejados por la propia palabra, esto es, el no-cuerpo, el cuerpo poético tentado siempre de decir la palabra poética. Y en ese ínterin habitan también los fantasmas, las luces que impiden esa muerte total que anhela. La confusión miedo y luz es similar a la confusión nacimiento y muerte.

La Voz, como sabemos, no dice nada, no quiere-decir ninguna proposición significante: indica y quiere-decir el puro tener lugar del lenguaje, es decir, que es una dimensión puramente *lógica*. Pero ¿qué es lo que está en juego en esa voluntad, para que tenga el poder de abrir al hombre la maravilla del ser y el terror de la nada? La Voz no quiere ninguna proposición ni ningún acontecimiento; quiere *que el lenguaje sea*, quiere *el acontecimiento originario*, que contiene la posibilidad de todo acontecimiento. La Voz es la dimensión ética originaria, en la que el hombre pronuncia su *sí* al lenguaje y consiente en que él tenga lugar. Consentir (o rechazar) el lenguaje no significa aquí

simplemente hablar (o callar). Consentir el lenguaje significa hacer de tal modo que, en la experiencia abismal del tener-lugar del lenguaje en el que quitarse de la voz, se abra al hombre otra Voz y, con ésta, la dimensión del ser y, a la vez, el riesgo mortal de la nada (Agamben, 2003, p. 139) 

Referencias

- Agamben, G. (2003 [1982]). *El lenguaje y la muerte: Un seminario sobre el lugar de la negatividad* (T. Segovia, Trad.). Pre-Textos.
- Agamben, G. (2006). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (T. Segovia, Trad.). Pre-Textos.
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno [BNMM]. (2022, septiembre 22). Alejandra Pizarnik. 'Archivo de video'. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZzPbRYyh1sk>
- Bordelois, I. y Piña, C. (Eds.) (2017). *Pizarnik: Nueva correspondencia (1955-1972)*. Lumen.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (2ª ed., J. Vásquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.
- Genette, G. (1970). Lenguaje poético, poética del lenguaje. En J. Szabón (Comp.), *Estructuralismo y literatura* (pp. 53-89, J. Giacobbe, Trad.). Nueva Visión.
- Lasarte, F. (1983). Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik. *Revista Iberoamericana*, 49(125), 867-877. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3844>
- Marchamalo, J. (2011). *Cortázar y los libros: Un paseo por la biblioteca del autor de Rayuela*. Fórcola.
- Martínez Comorera, A. (2021). La poesía como enfermedad en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik. *Revista Letral*, (26), 49-74. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i26.16489>
- Mitre, E. (2007). *Vicente Huidobro: Hambre de espacio y sed de cielo*. Monte Ávila Editores.
- Moreno, M. L. (2006). La palabra deformada: conversaciones con el poema "En esta noche, en este mundo" de Alejandra Pizarnik. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, (5), 19-32. <https://doi.org/10.12795/RICL.2006.i05.02>

- Novalis (1975 [1800]). *Himnos a la noche; Enrique de Ofterdingen* (ed. de E. Barjau). Editora Nacional.
- Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2007). *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas*. Visor Libros.
- Pizarnik, A. (2009). *Alejandra Pizarnik (1936-1972)* (Prol. de R. Toledano). El País.
- Ramírez, J. A. (2017). *El expresionismo poético de Alejandra Pizarnik*. Colección de Estudios Literarios de la Universidad de Guanajuato.
- SiVainVi InK Editorial (2020, agosto 12). Alejandra Pizarnik: Memoria iluminada, biografía Canal Encuentro completa. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=DR-_VvvKz7U&t=668s
- Valéry, P. (2009 [1957]). *Teoría poética y estética* (C. Santos, Trad.). La balsa de la Medusa.