

Universidad de La Laguna

Facultad de Filología



Tesis doctoral

Los perturbados entre lilas,

de Alejandra Pizarnik.

Una edición crítico-genética.

Presentada por:

Javier Izquierdo Reyes

Dirigida por:

Dra. María Belén Castro Morales

La Laguna, España

2013

*A mis padres
y a mis hermanas*

A E.O.O.I.

Agradecimientos

Resulta imposible expresar cuánta gratitud debo, a lo largo de estos años, a tantas y tantas personas que me han sostenido en la realización de este trabajo, tanto en la vertiente humana como en la académica. En primer lugar, mi principal apoyo en todos los sentidos ha sido mi familia, y en especial a mis padres. Sin ellos nada de esto habría podido llevarse a cabo, ni siquiera hubiese tenido sentido comenzar a trabajar. Su apoyo incondicional en todos los momentos me ha mantenido en pie.

María Belén Castro y José Antonio Ramos Arteaga han sido también, junto a ellos, el principal aliento intelectual y humano de este trabajo. Quedarse en lo académico, en su caso, sería indeciblemente falso e injusto: han ido siempre muchísimo más allá y son, para mí, parte de mi familia electiva.

Por último, he de agradecer el apoyo económico recibido a través de una beca de investigación Cajacanarias-ULL y de una beca FEDER, gracias a las que, durante los primeros años, me fue posible la cobertura económica necesaria para poder realizar este trabajo.

Índice

0. Introducción	11
0.1 Estado de la cuestión	15
0.2 Metodología	21
1. Una pequeña biografía intelectual.....	25
2. Historia del texto. Escritura y circunstancias.....	43
3. Antonin Artaud y Georges Bataille: entre la Muerte y la Crueldad.....	51
4. “El tumulto de los quemados”: desarmar-rearmar como estrategia constructiva.....	69
5. “Vía destructiva”: manifestaciones de una mística de la nada	87
5.1 “El silencio es de oro y la palabra de plata”.....	87
5.2 “La risa es la gran enterradora”.....	93
5.3 “Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado”.....	104
5.4 “Jugar y darse miedo”	112
5.5 “Coger y morir no tienen adjetivos”.....	121
6. “Las promesas de la música”	141
7. Conclusiones	153
8. Bibliografía	157
8.1 Fuentes primarias (Bibliografía de Alejandra Pizarnik).....	157
8.2 Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik.....	159
8.3 Bibliografía general.....	180
9. Esta edición	193
<i>Los perturbados entre lilas</i>	197

0. Introducción

Acercarse a la obra de una autora tan compleja como Alejandra Pizarnik supone, para cualquier lector, el inicio de una aventura intelectual y vital que no podrá dejarle indiferente sea cual sea el resultado. La obra de la escritora argentina supone una inmersión completa en el límite y una transgresión constante de los bordes de nuestra civilización. Como investigador, la aventura es aún más arriesgada si cabe: transitar sus manuscritos representa un desafío constante hacia uno mismo y hacia el mundo en el que vive sin posibilidad de escape, ni siquiera cuando se realiza el trabajo de lectura de aquellos autores con los que dialogó, tan fronterizos y confrontadores como ella. Escoger, por lo tanto, el estudio de la obra de Pizarnik, sea cual sea el aspecto que se toque y el modo en que se trabaje, va a ser el inicio de un viaje sin retorno en el que no podemos, en ningún momento, vislumbrar aquello que llegaremos a ser.

¿Por qué iniciar, entonces, el estudio de su obra? ¿Por qué no abandonarse a la comodidad y a la molicie y escoger un tema menos incómodo? ¿Por qué abismarse y arriesgarse al desafío de verse envuelto en el poderoso mundo interior de Pizarnik? La primera vez que tomé un libro suyo fue con el objeto de hacer un trabajo para una asignatura del último año de la carrera, impartida por quien sería mi futura tutora de tesis, la profesora Belén Castro. La escogí, entre todos los autores posibles, por las resonancias que me traía su nombre. Abrí su *Poesía Completa* –tras ver sus escritos en la Universidad de Princeton descubrí lo profundamente engañoso del título-, y no imaginaba que estaría abriendo un capítulo de mi vida que, desde entonces, y han transcurrido ya nueve años, no he cerrado aún. El trabajo se convirtió, dos años después, en 2007, en mi tesina, *Crónica de un comienzo: la obra primera de Alejandra Pizarnik*, y sólo unos meses más tarde en una estancia en Estados Unidos para poder ver sus manuscritos –los célebres *Alejandra Pizarnik Papers* depositados en la Universidad de Princeton-, cuya atenta lectura y enloquecida copia son el germen de este trabajo. Descubrir tantas omisiones en su obra publicada, tantos silencios, tantas mutilaciones, y comprobar no sólo que el material conservado superaba con creces el publicado, sino que, además, se conservaban perfectamente distinguibles las distintas capas de escrituras de su trabajo –la mesa del escritor completa-, supuso un giro copernicano en

mi visión sobre la autora y sobre mi trabajo, cristalizada en algún artículo publicado a lo largo de estos años¹ y en este trabajo que el lector tiene entre las manos.

Penosamente, en el escaso tiempo libre que mi profesión de profesor de instituto me ha ido dejando –desgraciadamente, a pesar de poder disfrutar, sucesivamente, de una beca Cajacanarias-ULL y de una beca FEDER, las necesidades económicas me obligaron a buscar mayores ingresos-, he podido ir tejiendo lentamente lo que entendí que era una necesidad vital antes de poder realizar cualquier clase de labor crítica: la fijación, a partir de los manuscritos consultados en Princeton, de los textos de la autora y de sus distintos momentos escriturales. Comprobar que, en efecto, el material publicado era profundamente engañoso y poder desechar tantos artículos y trabajos -que había leído hasta ese momento con fervorosa fruición- en base al material inédito me hizo darme cuenta de la imperiosa necesidad de resolver el problema textual que arroja el velamiento de material y la ausencia de una buena edición de sus escritos. Se lo debía a tantos lectores y críticos que transitaban sus páginas haciéndose una idea engañosa o incompleta de Pizarnik. Se lo debía, al fin y al cabo, a ella.

Escogí el teatro, a pesar de su brevedad, por la existencia de otros trabajos con respecto a la prosa y los diarios –trabajos doctorales- que habían afrontado la realización de una edición crítica de sus textos, y porque, entre la poesía y el teatro, el género dramático permitía trabajar más cómodamente, por su extensión y por el material hallado, en una edición genética del texto. Por otra parte, en lo que respecta a la parte crítica, me permitía manejar uno de los escritos más atractivos y difíciles de la autora; escrito, por otra parte, muy poco trabajado críticamente en relación con otros textos de Pizarnik mucho más citados y estudiados. En él, Pizarnik cristalizó todas sus inquietudes y lecturas hasta ese momento, obteniendo un texto de una saturada densidad intertextual donde confluyen un sinnúmero de voces al amparo, en su forma, de *Fin de partida*, de Samuel Beckett y, en su propuesta conceptual, de sus dos grandes autores de referencia: Artaud y Bataille. El resultado es una suerte de alarido existencial donde, bajo la presencia constante de la muerte, el sexo, la infancia y la poesía –sus grandes

¹ Véase Izquierdo Reyes, Javier, “Tensiones de lo mínimo en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Nexo*, n° 6, IEHCAN, Puerto de la Cruz, 2009, págs. 15-19; “Caminos del armario: el ocultamiento del estigma sexual en la obra de Alejandra Pizarnik”, *la página*, n° 91, 2011, págs. 189-216 o “Alejandra Pizarnik: una rebelión desde el lenguaje”, en *Papiru-CU-cus*, N° 5, Septiembre de 2013, en <http://www.papirucucus.com/alejandra-pizarnik-una-rebelion-desde-el-lenguaje/>

obsesiones-, Pizarnik lanza un ataque furibundo contra los pilares políticos del mundo que la rodea y, continuando la línea de trabajo abierta en *La condesa sangrienta*, abre la puerta de su etapa final como escritora. En efecto, todo el trabajo que Alejandra Pizarnik llevará a cabo, en todos los planos, hasta su fallecimiento se encuentra ya perfilado o, al menos, en germen, en *Los perturbados entre lilas*. En este sentido, su estudio crítico es importante para comprender y acceder a todos los puntos anteriores y posteriores de su obra y, por ello, la aportación realizada en este sentido ha intentado ayudar a rellenar un vacío crítico al que urge poner fin. En consecuencia, el presente trabajo recoge una edición crítico-genética antecedida por un estudio crítico, en el cual hemos realizado una pequeña biografía intelectual de la autora que da cuenta de su haz de relaciones con el mundo intelectual de su momento y con la tradición cultural en la que se inserta, para pasar propiamente al estudio del texto. Primero, una breve historia de su escritura sitúa los manuscritos y las circunstancias de su creación para pasar propiamente a situar sus principales influjos y mecanismos constructivos y terminar acercándonos al sentido del texto desde sus principales ejes temáticos.

Ciertamente, el trabajo pretende hacer una lectura lo más exhaustiva posible del texto, atendiendo a un heterogéneo conjunto de elementos, pero desde la conciencia de que resulta imposible agotar su lectura. Lejos de cualquier ambición desmedida, este trabajo nace fruto de la humildad, y pretende aportar sencillamente un granito de arena que ayude a subsanar algunas de las carencias ante las que cualquier crítico podría enfrentarse al acometer el estudio de la autora argentina. En ese sentido, sólo puede esperarse que este estudio que el lector tiene entre sus manos sea un puente entre la autora y el lector y sirva de ayuda a otros críticos para que, en un futuro, la obra de Pizarnik pueda ser estudiada con justicia y siga generando los frutos dignos de una labor escritural de tal magnitud.

0.1 Estado de la cuestión

Los textos críticos que tratan sobre las últimas obras escritas por Alejandra Pizarnik tienen tendencia a revisar los estudios anteriores al respecto. Todos ellos suelen coincidir en señalar la escasa bibliografía crítica existente sobre el particular en comparación con la obra anterior de la poeta argentina, así como la arrasadora mayoría de estudios que abordan su poesía por encima de otros géneros. Dentro de la bibliografía crítica, *Los perturbados entre lilas* no ocupa, precisamente, un lugar preeminente dentro del espacio filológico, hasta el punto de que quizás nos hallemos ante la obra “extensa” editada de Pizarnik menos estudiada. Su complejidad y su relativo hermetismo la convierten en un texto de difícil acceso, y su exposición abierta de ciertos temas y el uso de un registro lingüístico muy diferente del que Pizarnik utiliza en otros textos publicados (en este sentido, sólo *Hilda la polígrafa* puede equipararse) nos ubica ante un texto no excesivamente agradable para la mayoría de los lectores que se acercan a su obra. A ello hay que unir un aspecto interrelacionado con este último punto –ya señalado por Cristina Piña en sus artículos- que ha variado muy poco desde principios de este siglo XXI: la ausencia de especialistas en su obra. Hoy en día no podemos seguir hablando de ausencia, aunque sí de escasez –la nómina, en efecto, no es muy numerosa: Patricia Venti, Nuria Calafell, Fiona Mackintosh, Miguel Dalmaroni, Sarah Martin, la propia Cristina Piña...-, cuestión que resulta verdaderamente llamativa en comparación con la ingente bibliografía crítica sobre la autora, lo que revela las numerosas aproximaciones de críticos no especialistas en Pizarnik que se acercan tangencialmente a su obra y que suelen escoger textos más accesibles.

Dentro de las líneas críticas que han tratado *Los perturbados...*, podemos dividir la bibliografía en textos que tratan únicamente la obra y textos que tocan la obra en relación con otros textos de Pizarnik, ya sea durante un recorrido crítico por los textos pizarnikianos en general o tocando una línea concreta, temática o formal, de su escritura. A su vez, hemos también de distinguir, en el primer caso, entre textos que tratan la obra comparándola con otros autores, y textos dedicados exclusivamente a ella. La línea más importante y fecunda, no obstante, han sido los acercamientos críticos que la tratan en relación con otros textos pizarnikianos, especialmente con *La condesa sangrienta* e *Hilda la polígrafa*.

Por otra parte, su lectura sobre lo que es o no erótico, pornográfico y obsceno parece vincularse más a su propio juicio moral que a una gradación objetiva, ya que la existencia de estas tres categorías depende del criterio del lector y del signo de su propio deseo: ¿Vería un fetichista del pie erótica u obscena una película como *Historia de O* de Just Jaeckin? La aplicación de tal categoría a la obra de Pizarnik supone la desnaturalización crítica de la sexualidad que fluye en la obra y, conectándolo con los problemas de datación textual, presupone el establecimiento de una conciencia de obscenidad en la propia autora que la misma obra niega explícitamente (“La obscenidad no existe. Existe la herida”).

A pesar de lo que nosotros entendemos como errores básicos que desdican la autoridad del artículo de Piña, lo cierto es que la mayoría de la crítica se ha encargado de repetir su discurso –cuestión loable si no fuese por la reiteración de sus errores- hasta la saciedad, hallándose en los enfoques de autoras tan importantes como María Negroni³ o Patricia Venti⁴, quienes, si bien han llevado el estudio de la obra mucho más allá⁵, no han llegado a relativizar, a nuestro juicio, la noción de “obscenidad” señalada por Piña en la obra. Existen otros autores, no obstante, que parecen minimizar o incluso escapar al impacto de la obra de Piña. En ese sentido, resulta especialmente importante el trabajo de Miguel Dalmaroni, quien pone en relación la obra de Pizarnik con el trabajo de otros autores trazando una lectura que da un giro a la visión de Alejandra como autora despolitizada para, partiendo de *Los perturbados...* y de *Hilda la polígrafa* y relacionándola con otros autores de su entorno, quitarle esa pátina, realizar una nueva lectura de sus textos y resaltar su importancia para la literatura política argentina.

En cuanto a aquellos trabajos que tratan únicamente *Los perturbados entre lilas* hay que destacar particularmente, entre los textos que comparan a la autora argentina con otros autores, el trabajo lógico y necesario de Laura Cerrato al poner en relación la obra de teatro con su sustrato, *Fin de partida*, de Samuel Beckett. Su artículo “*Fin de partida*

³ Negroni, María, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003

⁴ Véase, por ejemplo, su artículo “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”, en *Espéculo*, Nº 23, UCM, Madrid, 2003

⁵ De hecho, el libro de María Negroni *El testigo lúcido (idem)*, y el artículo de Patricia Venti “Identidad y marginalidad en la obra de Alejandra Pizarnik”⁵, que estudia perfectamente el tratamiento de dos estigmas tan básicos en la autora argentina como son su sexualidad y su judaísmo, así como su estudio *La escritura invisible* sobre su discurso autobiográfico son imprescindibles para cualquier investigador que se acerque a su obra)

en *Los poseídos entre lilas*”⁶ supone una comparación sencilla y ligera –lógica al tratarse de un artículo-, aunque relativamente completa y necesaria a pesar de su obviedad. No se había trazado, hasta entonces, a pesar de haberse resaltado los nexos entre ambas y de conocerse su carácter de reescritura, una comparación profunda entre ambas⁷, y nos hallamos ante un trabajo crítico que busca tocar todos los vínculos textuales posibles entre ambas obras. La única objeción quizás radique en lo incompleto de la comparación entre los personajes creados por uno y otro autor, si bien quizás pueda disculparse por la necesaria brevedad de todo artículo.

Por otra parte, en cuanto a los artículos que tratan intrínsecamente *Los perturbados...*, hay que resaltar especialmente el artículo de Erick Palomo Romero “Los cuerpos fantasmas y los muñecos rearmables de la modernidad: una lectura sociocrítica de *Los perturbados entre lilas* (1969), de Alejandra Pizarnik”⁸. En su artículo, el autor parte de las ideas de David Le Breton para trazar, desde los conceptos de “cuerpo-fantasma” y de “cuerpo juguete”, un estudio sociocrítico sobre la corporalidad en la obra de Pizarnik para concluir que, en efecto, nos hallamos ante una corporalidad rota y fragmentada, ante presencias espectrales desde las que la autora pone en tela de juicio la realidad y el mundo contemporáneo. El artículo, extraordinariamente creativo y complejo, original en sus planteamientos, otorga una visión profunda y novedosa sobre la obra que rompe con la mayor parte de los planteamientos críticos anteriores y que lo convierte en imprescindible para cualquier lector de Pizarnik.

Los artículos hasta aquí citados suponen, a nuestro juicio, lo más destacable en cada una de las divisiones trazadas en la bibliografía crítica de Pizarnik. Si bien no son los únicos, sí suponen, a nuestro juicio, lo más destacable y original dentro de un escaso corpus crítico y, en muchas ocasiones, recurrente, donde, a pesar de tratarse de una pieza repleta de particularidades con respecto a la obra de su autora, la crítica no suele añadir enfoques y aspectos realmente nuevos.

⁶ Contenido en Cerrato, Laura, *Beckett: el primer siglo*, Colihue, Buenos Aires, 2007

⁷ El estudio de Negroni antes citado, aunque preciso, es incompleto en este sentido.

⁸ En *Visitas al patio*, N° 4, Universidad de Cartagena, 2010, págs. 205-227

En cuanto a la edición, aunque existen ediciones críticas sobre sus Diarios, su Poesía y su Prosa, no existe una edición crítica, ni mucho menos crítico-genética, de su obra de teatro, de *Los perturbados entre lilas*. Tampoco conocemos la existencia de una edición que utilice la perspectiva que empleamos para tratar el texto de Pizarnik –no nos referimos, desde luego, a la utilización de la edición sinóptica, sino a su empleo para tratar distintas escrituras de un mismo texto partiendo de un texto de otro autor. En este sentido, la inexistencia de trabajos anteriores con los que poder vincular el nuestro es, *per se*, bastante elocuente con respecto al estado de la cuestión.

0.2 Metodología

Antes de comenzar a delimitar la metodología que hemos seguido para el presente trabajo, hemos de tener en cuenta que no nos hallamos ante un trabajo que suponga un comienzo absoluto en la relación con los textos de Pizarnik y con la bibliografía crítica. Como se advirtió anteriormente, ya existieron trabajos previos - algunos artículos y una tesina- que requirieron un contacto más profundo con la obra de la autora argentina. Para esa primera labor de investigación hubo de activarse una labor de lectura y de introducción en ciertas vertientes críticas que cambiaron completamente nuestra mirada sobre los textos de Pizarnik, y sobre el texto en general, y que se han prolongado a lo largo de la realización del siguiente trabajo, en especial en lo referente al estudio preliminar.

Críticamente, hemos empleado una metodología mixta para poder interpretar y situar el texto. No es posible comprender la labor realizada sin tener en cuenta nuestro acercamiento al Feminismo, a la Teoría *Queer* y a los Estudios Poscoloniales, que han delimitado una concepción sobre la autora, sus textos y el enfoque crítico básica para comprender este trabajo. Hemos partido en todo momento de que nos hallamos ante una autora situada en un determinado contexto social, histórico y geográfico, cuyas particularidades pueden tener una importancia decisiva para comprender el texto y su contexto. Sin embargo, no por ello hemos caído en un enfoque biografista-determinista. Solamente hemos tenido en cuenta ciertas cuestiones –sexo y sexualidad, judeidad, nacionalidad...- para poder resaltar e interpretar determinados ejes y aspectos de su obra y articularlos en discursos más complejos y globales que nos ayudan a completar y establecer una visión de conjunto a partir no tanto de lo que los textos quieren decir, como de lo que dicen. En este sentido nos han resultado particularmente valiosos los discursos críticos de Beatriz Preciado –especialmente en lo relativo a su estudio sobre el dildo que supone su *Manifiesto contra-sexual-* y de Judith Butler –especialmente su obra *El género en disputa-* en lo referente al acercamiento *queer* al texto, así como los trabajos de autores como Mignolo, Borinsky, Sosnowski, Brah o Spivak en lo referente a la mirada poscolonial.

Para una mejor comprensión de las citadas corrientes, no obstante, ha sido imprescindible recorrer la obra de ciertos autores que, de un modo u otro, ayudaron a forjar y a desarrollar ambos discursos. Es de tener en cuenta, en especial, la utilización

de corrientes y autores posestructuralistas como Michel Foucault, Gilles Deleuze y su tratamiento del deseo, Jacques Derrida y la deconstrucción, etc. Sus ideas, conceptos y herramientas críticas han sido de singular importancia durante nuestro trabajo. En un nivel algo más superficial, aunque no por ello soslayable, no hemos dudado en tomar ciertos conceptos derivados del psicoanálisis, en especial de Freud y Lacan. Su presencia se explica por sí sola si tenemos en cuenta la vital importancia del psicoanálisis para la vida y la obra de Pizarnik, quien introdujo frecuentemente sus visiones y postulados en sus textos. Nuestro acercamiento a dicha vertiente de la Psiquiatría ha enriquecido nuestra visión y nos ha posibilitado comprender, con mayor precisión, los textos de Pizarnik.

En ese sentido opera también nuestro superficial acercamiento hacia las ideas de otros autores como Bachelard, Eliade, etc., cuyo pensamiento nos ha ayudado a aclarar el sentido de los textos, si bien metodológicamente no ha dejado de estar presente, en ciertos momentos, la hermenéutica de autores como Gadamer y Heidegger, si bien desde el sesgo absolutamente personal que otorga la singular suma de autores y propuestas hasta aquí descritos. Artaud y Bataille, no obstante, se erigen, desde nuestro punto de vista, como las grandes voces que hemos seguido para poder introducirnos con propiedad en el pensamiento de Pizarnik. Hemos tomado sus obras como atalayas desde las que poder pergeñar el sentido que puede tomar el texto desde el mundo interior de su autora.

Por otra parte, en lo que respecta tanto a la edición como al estudio, hemos entrado en diálogo, para el tratamiento del texto, con las obras de Julia Kristeva y Gérard Genette, con el universo crítico de Roland Barthes, para tratar de abordar el problema de la intertextualidad en la obra. Sin embargo, a pesar de sus trabajos al respecto –sobre todo del exhaustivo *Palimpsestos* de Gérard Genette–, hemos considerado que la saturación intertextual e intratextual de la obra sobrepasa los conceptos acuñados por los teóricos citados y hemos decidido ir un paso más allá: desde sus planteamientos, hemos extendido levemente su horizonte conceptual y nos hemos arriesgado a acuñar nuestros propios términos críticos en aras de realizar un trabajo mucho más preciso sobre el texto.

Por último, en lo que respecta estrictamente a la edición genética, hemos también realizado cierta torsión frente a los usos habituales: partiendo de la base de que

una edición genética se caracteriza, con respecto a otras ediciones posibles, por la aparición de todos los estratos de escritura de un texto hasta llegar a su versión última o definitiva, hemos optado por presentar simultáneamente, en columnas, las escrituras anteriores a la versión definitiva -tomando el texto de Beckett como primera versión ante las peculiaridades constructivas de la obra, como se puede ver en el estudio-, y dejar que esta última aparezca como resultado de las obliteraciones de la autora en las versiones anteriores, buscando que el lector pueda acercarse de un modo mucho más fiel y preciso a las distintas etapas de elaboración del texto.

Después de todo, como puede apreciarse, se propone un conjunto metodológico de apariencia ecléctica, pero concebido a partir de las demandas extraídas del trabajo continuado y reflexivo con los manuscritos de la autora, y acorde, a nuestro entender, con el objetivo propuesto. Esta metodología se ha trazado, en el estudio preliminar, para encontrar elementos hasta ahora eludidos por la crítica y que pueden dar otra luz a las interpretaciones que se han hecho de su obra, así como para tratar y comprender el texto de un modo, a nuestro juicio, más eficiente. En la edición propiamente, nuestras pequeñas y humildes innovaciones han buscado, en todo momento, un acercamiento más preciso a la concepción y gestación del texto, y a la presentación de este proceso a un hipotético lector. Varias perspectivas críticas trabajarán conjuntamente y aportarán su granito de arena para intentar dejar el menor número de espacios oscuros posibles, en consonancia con la complejidad del objeto del estudio, en nuestro acercamiento a la obra de Alejandra Pizarnik.

1. Una pequeña biografía intelectual

En 1969, Alejandra Pizarnik finaliza la redacción de su obra *Los perturbados entre lilas*. Esta pieza es la primera y única obra teatral completa que escribió⁹. Nunca llegó a ver su estreno o su edición. Esta última llegaría, de manera póstuma, en 1982 en una antología de textos inéditos, *Textos de sombra y últimos poemas*, bajo el erróneo título de *Los poseídos entre lilas*¹⁰. Pizarnik contaba entonces treinta y tres años, y, a pesar de su juventud, una dilatada trayectoria literaria, reconocida por la crítica y por el resto de los escritores de su entorno, la amparaban.

Nacida el 29 de Abril de 1936¹¹ en el seno de una familia judía ashkenazí de origen ruso, Flora Pizarnik (su nombre de nacimiento) fue la menor de dos hermanas. Su hermana mayor, Myriam, había nacido en 1934, el mismo año de la llegada de su familia a tierras argentinas desde Rovne, su ciudad natal -por aquel entonces perteneciente a Rusia-, huyendo de los *progroms* soviéticos. Su madre, Rezla Brómiker de Pozharnik, se ocupaba de la casa familiar en Avellaneda (por aquel entonces un suburbio obrero donde confluían inmigrantes de distintas nacionalidades), mientras su padre, Elías Pozharnik¹², trabajaba como comerciante de joyería a domicilio, una labor que reportaba suficientes beneficios como para poder disfrutar de una vida acomodada. Como recoge Cristina Piña, en su infancia:

Tanto Myriam como Flora, además de ir a la Escuela N° 7 de Avellaneda, iban a la Zalman Reizien Schule, donde les enseñaban a leer y escribir en

⁹ Sus manuscritos, en la Universidad de Princeton, nos permiten saber a ciencia cierta que sus *Textos de Sombra*, conjunto heterogéneo y heterodoxo de textos de difícil catalogación genérica, comenzaron siendo redactados como una obra de teatro, aunque la autora descartase uno de ellos (“Collage de Sombra”) y retocase los demás eliminando todo signo de teatralidad.

¹⁰ Pizarnik, Alejandra, *Textos de Sombra y últimos poemas*, Orozco, Olga y Becciu, Ana (Eds.), Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

¹¹ Aunque figura en el registro la fecha del 29 de Abril de 1936, algunos autores, como Carlota Caufield en el Prólogo a Pizarnik, Alejandra, *Dos letras*, Barcelona, Banca March, 2003, y Ana María Fagundo, en “Alejandra Pizarnik”, *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, 1995, señalan como día de su nacimiento el 16 de Abril de dicho año.

¹² Según sus biógrafos, el apellido de sus padres se vio alterado probablemente al ser anotado en el registro por los funcionarios de inmigración (Véase, por ejemplo, Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Omega, Barcelona, 2001, pág. 9.); fuese cual fuese la causa, lo cierto es que “Pizarnik” será el apellido utilizado por la familia en adelante.

iddish, las instruían en la historia del pueblo judío y les impartían conocimientos sobre su religión¹³.

Esta escuela era, a decir de Piña, “verdaderamente progresista”, en consonancia con las ideas liberales, dentro del respeto por la tradición religiosa, de su progenitor. En casa de la familia Pizarnik se hablaba idish, lengua materna de ambas niñas y lengua que, probablemente, aprenderían en la escuela judía, al tiempo que la lengua española era la empleada en la escuela argentina y en los demás aspectos de su vida. A ello hemos de añadir el aprendizaje de Pizarnik de la lengua francesa, lengua que ocuparía un lugar preeminente en las lecturas de Alejandra muy pronto y, posteriormente, durante su estancia en París, tomaría la posición de lengua usual en la comunicación y llegaría a ser, incluso, lengua de escritura junto con el español. Esta poliglosia ayuda a comprender la constante inseguridad de Pizarnik sobre sus conocimientos de español y su capacidad de escritura en esta lengua, especialmente por sus dificultades para captar su ritmo y prosodia y transmitirlo, según ella, en sus textos¹⁴.

Su infancia estuvo ineludiblemente signada por las muertes sucesivas de familiares, amigos y conocidos a manos de las autoridades rusas en los ya citados *progroms* o bien en el Holocausto nazi. Solamente una tía suya, emigrada a Buenos Aires en una fecha anterior a la llegada de sus padres, y unos tíos suyos radicados en París sobrevivieron a las sucesivas masacres. El genocidio nazi y la política rusa sobre los judíos ocuparían un lugar importante entre los parlamentos familiares. Aunque del 31 de Agosto de 1955, ya superada su infancia, esta anotación de su diario puede ser bastante elocuente al respecto:

...Viene mi tía. Masoquícticamente, habla de Hitler y del antisemitismo. La tranquilizo. ¡Siempre con lo mismo! Estos días, Dormusch me “obligó” a tomar un poco de consciencia sobre mi condición de judía. Lo hago a pesar mío...¹⁵

Como probable consecuencia de ello emergerá en Alejandra Pizarnik cierta preocupación constante por su condición judía: ser objeto de persecución por una característica diferencial obliga, necesariamente, a una constitución identitaria en torno a dicha característica, o, al menos, a cierta reflexión y preocupación por el particular, y

¹³ Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991, págs. 25-26

¹⁴ Esclarecedor resulta, en este sentido, el artículo de Patricio Ferrari “Fernando Pessoa, Alejandra Pizarnik y el ritmo: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y el ritmo.”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Nº 2, 2011, págs. 221-248

¹⁵ Pizarnik, Alejandra, *Diarios, op. cit.*, pág. 63

más en un estado como la Argentina del momento, donde el gobierno de Perón abrió las puertas a la entrada de criminales de guerra nazis y donde, desde principios del siglo XX, el estado había emprendido políticas antisemitas activas¹⁶. Ciertamente, al menos a nivel político y social, el judaísmo hubo de ser un estigma durante toda la vida de Pizarnik¹⁷, y este modo de vivir su propio origen reforzó con seguridad ciertos rasgos, como la sensación de exilio y errancia, de ausencia de tierra y patria -presentes por doquier en su obra-¹⁸, inherentes a su propia cultura y a su condición de hija de inmigrantes.

Otra cuestión principal acerca de estos hechos es la no implicación en ninguna ideología política -al menos asociada a un partido, movimiento o figura determinada- de Alejandra Pizarnik. Este desdén hacia las ideologías políticas procedería, según sus biógrafos, de la vinculación de ideologías extremas de ambos signos con la muerte y el sufrimiento familiar, posición no siempre bien comprendida en su momento¹⁹. A pesar de todo, posiblemente la consecuencia más importante sea una conciencia de la muerte y sus implicaciones de la que carecería cualquier otro joven en circunstancias normales. Esta cuestión se volverá progresivamente obsesiva, hasta convertirse en el motor de la vida de Pizarnik.

En 1954, tras terminar sus años de Liceo, Alejandra Pizarnik se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí comienza una

¹⁶ El ejemplo más conocido de este tipo de actuaciones, en muchas ocasiones secretas, se halla en la Circular N° 11 de 1938, derogada en 2005 por el gobierno de Kirchner, donde se prohíbe la concesión de visas a los judíos tachándolos de “indeseables”. Su texto puede ser consultado en diversas fuentes en Internet, como por ejemplo en <http://ukinet.com/circular-11-texto.htm> o en http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Circular_11.jpg

¹⁷ “Mientras el extraño está presente ante nosotros puede demostrar ser dueño de un atributo que lo vuelve diferente de los demás (dentro de la categoría de personas a la que él tiene acceso) y lo convierte en alguien menos apetecible –en casos extremos, en una persona casi enteramente malvada, peligrosa o débil-. De ese modo, dejamos de verlo como una persona total y corriente para reducirlo a un ser inficionado o menospreciado. Un atributo de esa naturaleza es un estigma.” Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pág. 12.

¹⁸ Obsérvese, como ejemplo, este juego humorístico extraído de *Los perturbados entre lilas* donde se halla plenamente reflejado ese sentimiento de falta de pertenencia y de extrañeza frente a lo argentino: “SEG: ¿Quiénes son López y Planes?

CAR: Los trillizos que hicieron el himno nacional.

SEG: Mi único país es mi memoria y no tiene himnos.”.

¹⁹ Son ejemplares la carta de Francisco Farreras a Antonio Beneyto de Diciembre de 1992, recogida en una nota al pie en Pizarnik, *Dos letras, op cit.* págs. 42-43; y el artículo de Cristina Peri Rossi “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 273, Madrid, 1973, págs. 584-588. Más adelante, sin embargo, quizás logremos comprender que la posición de Pizarnik, lejos de distanciarse de la política, era profundamente política, aunque más asociada a la transformación de la microfísica del poder y a la puesta en evidencia de mecanismos de poder/saber (Cf. Michel Foucault) que a políticas de cualquier signo vinculadas directamente al estado y sus órganos.

vida de clases, cafés y librerías que la irá formando culturalmente y la pondrá en contacto directo con algunas de las personalidades más importantes e influyentes de la vida cultural porteña. Juan Jacobo Bajarlía, profesor suyo con quien mantuvo una estrecha relación, le abrió las puertas de uno de los grupos poéticos más activos de los años 50' en Argentina: el grupo "invencionista" y los escritores en la órbita de la revista *Poesía Buenos Aires*, con su editor, Raúl Gustavo Aguirre, a la cabeza. Un lugar aparte, por su excepcional importancia, merece el grupo surrealista argentino –con Aldo Pellegrini a la cabeza- y los autores próximos al surrealismo. El surrealismo fue un movimiento por el que Pizarnik sintió una especial predilección, y en cuya órbita se dejaría apresar muy pronto, devorando con ansia cuantas obras pudiesen hallarse en su estela o bien fascinasen al movimiento. Sin embargo, esta relación sobrepasó con creces el mero conocimiento intelectual y literario, entablado estrechísimas relaciones personales con algunos escritores como Olga Orozco y Enrique Molina, importantes influencias, ambos, en la obra y personalidad de Pizarnik. A partir de estos pilares fundamentales empezó a conocer y a darse a conocer rápidamente en el mundo literario capitalino, entablánd amistad, a veces muy cercana, con autores como Elizabeth Azcona Cranwell, Oliverio Girondo, Norah Lange, Héctor Murena, Alberto Girri, Antonio Porchia (autor fundamental para entender la obra de Pizarnik), Roberto Juarroz, Osías Stutman, David Viñas, Rubén Vela, Antonio Requeni, Susana Thénon, Ana M^a Barrenechea...

Durante los cinco años que duró su relación con la universidad -tanto en la Facultad de Filosofía y Letras como en la Escuela de Periodismo, a pesar de no concluir ninguna de las dos carreras-, Alejandra Pizarnik se forjó una intensa y sólida formación intelectual atravesando lecturas de un sinnúmero de poetas y pensadores a veces dispares. Ciertamente, sería extremadamente complejo hacer un inventario exhaustivo de todos los autores que Pizarnik leyó no sólo en este momento, sino hasta su muerte²⁰, y aún más difícil sería pretender extraer con infinita precisión cuáles fueron sus lecturas más influyentes. Hay, sin embargo, una nómina de autores que, por su recurrencia en este momento –ya sea a través de citas directas o del desarrollo de sus ideas- o por su aparición posterior en su vida y obra, parecen tener un especial calado.

²⁰ A pesar de todo, Patricia Venti, en su libro *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos, Barcelona, 2008, elabora un cuadro bastante completo (págs. 92 y 93) donde se recoge el grueso de las lecturas rastreables de la autora entre 1954 y 1972, fecha de su muerte.

Siempre en estrecha relación con la literatura, las obras filosóficas (probablemente descubiertas en su mayoría durante la realización de sus estudios universitarios) ayudaron a Alejandra Pizarnik a desarrollar cierta cosmovisión durante este periodo de su vida. El existencialismo ocupó gran parte de sus lecturas, y parece bien recibido por parte de la autora, quien incorpora a su obra rápidamente sus planteamientos. Sus lecturas de Heidegger fueron capitales para Pizarnik no sólo por el propio planteamiento filosófico del autor alemán *per se*, sino también por su acercamiento a la obra de los poetas: su visión de autores como Hölderlin, Rilke y Trakl permitió su pronto descubrimiento y recepción. Las obras de Jaspers, Camus y Sartre, especialmente, así como el manejo de cierta bibliografía sobre el existencialismo en su conjunto –*El existencialismo, filosofía de nuestro tiempo*, de D’Athayde, por ejemplo– fueron muy importantes, así como el conocimiento de sus precedentes –en especial Kierkegaard, a quien Pizarnik leyó con fruición. No fueron, no obstante, los únicos filósofos a los que Pizarnik hubo de acudir. Nietzsche, primer filósofo de la sospecha y pensador de la ausencia, debió de dejar una huella bastante marcada en la autora²¹, si bien parece especialmente destacable, sobre todo por su recurrencia en la parte final de su vida, Hegel, filósofo a quien citará, de modo directo o indirecto, para referirse siempre a una espiritualidad imposible de hallar o de alcanzar por los límites del lenguaje o por las necesidades del cuerpo²²–caso semejante al de una autora tan de su gusto como Simone Weill, cuyo pensamiento ve lejano, precisamente, por la ausencia del cuerpo en su planteamiento. Sin embargo, en este primer momento, entre los pensadores, quizás, a juzgar por sus anotaciones, el influjo más sorprendente sea el de Heráclito y su *panta rei*, de quien anota, en Agosto de 1955, “Nada existe, porque lo que existe, existe un instante y al instante siguiente ya no existe, sino que es otra cosa la que existe”²³. Ciertamente, esta concepción lleva aparejada la noción pizarnikiana de que el ser muere constantemente (“Cansada por fin de las muertes de turno” nos dirá en

²¹ Véase, en este sentido, el artículo de Evelyn Galiazo “*Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, N° 6-7, La Cebra, Buenos Aires, 2009

²² “soy una perra a pesar de Hegel” nos dirá en 1971 en su poema “Sala de psicopatología”, poema plagado de referencias al filósofo alemán (Véase Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Lumen, Barcelona, 2003, pág. 411), así como también se referirá a él indirectamente para hablarnos de la “conspiración de invisibilidades” que imposibilitan hablar de algo no obvio en “En esta noche, en este mundo” (Pizarnik, *ibidem*, pág. 398).

²³ Alejandra Pizarnik Papers, Box 1, Folder 2; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

1956²⁴), y que podremos rastrear directamente, o incluso indirectamente a través de ciertos intertextos (“yo y la que fui”²⁵, tomado de Michaux), a lo largo de toda su obra.

Alejandra Pizarnik, no obstante, como autora, muestra un interés especial por los textos literarios, de quienes recoge no sólo el universo conceptual que también encuentra en los textos filosóficos, sino un universo estético en el que guarecerse o al que enfrentarse. Sus preferencias irán siempre encaminadas hacia autores surrealistas, en la órbita del surrealismo o del gusto de los surrealistas, aunque desde luego no exclusivamente. Si bien en este primer momento hallamos un gran número de autores así calificables (Breton, Nerval, Jarry, Pierre Louys –cuya *Aphrodite* se propone traducir-, Lorca, Baudelaire, Rimbaud, Artaud, Max Jacob, Queneau, Sade, Verlaine, Lubicz Milosz –autor muy querido por los surrealistas argentinos-, Aretino, Cendrars, Char, Bataille, etc.), cuya impronta fue imborrable y que serán frecuentemente revisitados, ganando alguno de ellos fuerza con el tiempo –especialmente en el caso de Artaud y Bataille-, hubo muchísimos autores no tan cercanos al surrealismo –conocidos muchos de ellos a través del mundo cultural que la rodeó-, pero con muchísimo peso en la formación cultural de Pizarnik en este momento. En este sentido, Huidobro y Vallejo fueron capitales, el influjo estético de *Altazor* fue poderoso en ella y la estremecedora expresión del sufrimiento en el caso del segundo impresionaron sobremanera a la joven autora. Dostoievski, a quien descubre probablemente a través de las conferencias de André Gide, otro autor especial en sus comienzos tanto en su faceta crítica como literaria, fue un autor a quien Pizarnik revisitó con mucha frecuencia –para ella su lectura era similar a someterse a psicoanálisis²⁶-, y sus obras, en especial *Los hermanos Karamazov* y *Memorias del subsuelo*, fueron releídas de continuo. Los *Diarios* de Kafka, K. Mansfield y Pavese fueron el primer modelo que cimentó su escritura diarística, y, en el caso del primero, su obra en conjunto, además, se deja rastrear a lo largo de toda la trayectoria literaria. Así podríamos nombrar a un extenso número de autores muy diversos que fueron conformando su universo lector (Safo, John Donne, Quevedo –de suma importancia, especialmente en sus últimos años-, San Juan de la Cruz, Ungaretti, Dylan Thomas, Blake, Joyce, Faulkner, Valle-Inclán, Shakespeare,

²⁴ Pizarnik, *ibidem*, pág. 63

²⁵ Pizarnik, *ibidem*, pág. 113

²⁶ Véase, por ejemplo, la entrada de Diario correspondiente al 29 de Junio de 1959 con respecto a *Los hermanos Karamazov* (Pizarnik, *Diarios*, *ibidem*, pág. 146)

Henry Miller, etc.) cuyo rastro es, o será, en ocasiones, muy significativo en sus textos y en su pensamiento.

Pizarnik, por otra parte, fue siempre una lectora y una autora que se apoyó constantemente en la crítica para comprender con precisión la obra de otros autores y, hasta cierto punto, para construir su propia obra. En estos primeros años de exploración del universo cultural occidental la crítica estuvo siempre muy presente, destacando, en especial, dos libros que constituyeron un pilar basal en la forja de su universo lector: *El alma romántica y el sueño*, de Albert Beguin, y *De Baudelaire al surrealismo*, de Marcel Raymond, obras, ambas, capitales en el recorrido de la veta que conduce del romanticismo al surrealismo.

Habría que hacer mención, en este breve recorrido por las obras más influyentes en Pizarnik recogidas en este periodo, al cine, la música y la pintura, artes con las que Pizarnik tuvo una estrecha relación de un modo u otro. Durante un brevísimo período de tiempo se formó con Batllé Planas, el pintor surrealista argentino de origen español, y nunca abandonó la práctica del dibujo y la pintura, lo cual se manifestó de diversas formas en lo literario²⁷; en el caso de la música, la relación es tan estrecha que Pizarnik llega a forjar su “salvación”, su hallazgo de una “patria” en la que guarecerse, en la música, haciendo de este proyecto y de su fracaso el hilo principal de sus últimos poemarios²⁸; en cuanto al cine, su presencia es, en apariencia, menor, si bien también podemos hallar referencias en su obra al séptimo arte-, y que, en este período de su vida, no dejó de lado en ningún momento²⁹. En la pintura, en este momento, a juzgar por sus citas, reviste una especial importancia su encuentro con Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Pablo Picasso y Max Ernst. En lo que respecta al cine, la obra de Ingmar

²⁷ Su obra está plagada de diálogos con pintores y obras, a las que dedica poemas completos incluso, hasta el punto de que sus dos últimos poemarios toman su título de la obra de Hieronymus Bosch. Por otra parte, la pintura influyó de tal modo que Alejandra Pizarnik concebía la creación del poema bajo la continua óptica del espacio, componiéndolos como si fueran cuadros en un inmenso pizarrón en el que dibujaba el concepto correspondiente a aquellas palabras que deseaba encontrar. Para profundizar, de todos modos, en el influjo de la pintura y en la concepción del espacio en la poesía de Pizarnik es fundamental el ensayo de Florinda Goldberg *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*, Washington D. C., Ed. Hispamérica, 1994.

²⁸ De forma más superficial, las referencias a músicos y piezas serán constantes en su obra, dedicando también poemas completos a autores y obras (“Poema para Janis Joplin”, “Cold in hand blues”, “La muerte y la doncella”...), así como también los intertextos y las citas literales de letras de canciones, como ejemplifica perfectamente *Los perturbados entre lilas*.

²⁹ En este sentido, resulta ejemplar la referencia a Madame Lamort, nombre extraído de la poesía de Rilke, pero identificado con la vendedora de flores de la película *Un tranvía llamado deseo*, en 1955, (Véase Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 28.) que protagonizará el cuento “Diálogos”, de 1965, diez años después (Pizarnik, *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002, pág. 29).

Bergman parece de especial importancia –de hecho, su cine será bastante citado por Pizarnik-, así como *Un tranvía llamado deseo*, de Elia Kazan, o *Internado de señoritas*, película cuya versión exacta no hemos podido corroborar y de aparente gran impacto en Alejandra, hasta el punto de incitar a la lectura de la obra de Christa Winsloe en la que se basa. De muchísima menor importancia parecen otras referencias como *Manon*, de H. G. Clouzot o las películas de Walt Disney. En lo que respecta a la música, Alejandra Pizarnik anota el nombre de compositores como Bach o Beethoven, y de obras como *Las cuatro estaciones*, de Antonio Vivaldi, y *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner, aunque no duda en combinar, en este momento, compositores de la tradición clásica con jazz y, probablemente, blues, así como artistas de la *chanson* francesa de la talla de Edith Piaf o Juliette Gréco. El tango, desde luego –género del que Olga Orozco era frecuente intérprete-, no quedó ajeno a su oído. Como se puede comprobar, el gusto de Pizarnik era en este momento, y será a lo largo de su existencia, indeciblemente ecléctico.

En esta heterogénea y heterodoxa concatenación de influjos procedentes de distintas artes y artistas, Pizarnik comenzó su andadura escritural en 1955 con el poemario *La tierra más ajena*, obra que firmó con el pseudónimo Flora Alejandra Pizarnik, y de la que renegó al final de su vida. No es de extrañar contemplando, en conjunto, su trayectoria, ya que nos hallamos ante el poemario más peculiar de toda su carrera, completamente distinto al resto de su producción. Sus poemas son, en general, poemas largos y, salvo algún signo interrogativo de cierre, carentes de signos de puntuación. El vocabulario y las referencias empleadas son completamente inusuales en Pizarnik, con múltiples referencias a la realidad exterior y a objetos cotidianos. Si bien ya existen algunas marcas de lo que será su obra posterior, el tono de sus poemas es muy diferente, y, aunque con reflejos y referencias del surrealismo, deja ver un fuerte influjo del “invencionismo” de Bajarlía y Bayley.

Sólo un año después, en 1956, Pizarnik publica *La última inocencia*, poemario donde la autora firma ya con su pseudónimo definitivo: Alejandra Pizarnik. En él, revoluciona completamente su lenguaje poético con respecto a su poemario anterior, tanto en su aspecto formal como temático. Los poemas son mucho más breves y densos, con un vocabulario escogido y limitado que conduce a un nivel de abstracción mucho mayor. El alejamiento de cualquier referencia a una realidad concreta es pronunciado, y, temáticamente, Pizarnik da un giro hacia la interioridad donde comienzan a reflejarse

las obsesiones y las líneas que la acompañarán durante toda su andadura, aunque su importancia varíe: el amor-ausencia, la muerte, el lenguaje y la salvación a través del nombre y el poema. Heidegger, Vallejo, Rimbaud y los poetas finiseculares, el surrealismo toman fuerza en su poesía, y su guía se aprecia en una obra aún inmadura, pero con los caminos ya prefijados de lo que será su obra futura.

Las aventuras perdidas, poemario de 1958, cierra la terna de obras que Pizarnik publicó en este primer período de formación y crecimiento como intelectual y artista. El poemario, si bien de poemas más largos, es una continuación estética y temática del anterior, donde clausura la pérdida de la inocencia y la muerte de la infancia y entierra sus raíces judaicas y sus creencias religiosas en un primer enfrentamiento con un mundo ausente de trascendencia, donde se reiteran imágenes de soledad, alienación, incertidumbre e incomunicación. Continúa el amor-ausencia como esperanza de salvación ante el vacío y la soledad, la búsqueda de resguardo en la poesía y en el lenguaje –lugar donde guarecerse ante el desamparo en un mundo cerrado e inestable-, la errancia y la continua presencia, casi obsesiva, de la muerte. Pizarnik forja ya poemas y versos que anuncian sus obras mayores y maduras, apuntando al giro estilístico que dará hacia la línea de sus obras mayores.

Alejandra Pizarnik parte en 1960 a París, lugar en el que, tras una breve estancia en casa de sus tíos, se establecerá sola hasta 1964, alojándose en varias viviendas de la ciudad. París supone para Pizarnik el espacio de libertad donde poder vivir su sueño de acercarse a la cultura francesa y de disfrutar del centro cultural por antonomasia de la época. Es la oportunidad de entablar contacto con sus escritores soñados y los textos anhelados en su lengua original, y es también la ocasión de conseguir perfilar, en la soledad y el ambiente propicios, la lengua literaria con la que continuar su andadura escritural. En lo personal, supuso la ocasión de vivir por primera vez con plena independencia de sus padres (si bien en más de una ocasión hubo de pedirles dinero, así como a algunos amigos, para poder sobrevivir), desarrollando trabajos variados de mecanografía y oficina –entre ellos, destaca su labor en la revista *Cuadernos*- y de vivir su sexualidad (alternancia de hombres y mujeres, aunque preferencia por estas últimas; deseo masoquista) tratando de desligarse de las restricciones de la culpa y de su educación judaica³⁰. Fue también el lugar donde hubo de tomar una de las decisiones

³⁰ Las citas de su Diario son bastante elocuentes con respecto a lo sexual y al bagaje moral (“Es el miedo a mi madre”, “sensación de culpa, de ausencia, de traición a mi infancia...”, en Alejandra Pizarnik

más difíciles de su vida: en 1963, Pizarnik decidió abortar después de una relación casual con un conocido que terminó en embarazo³¹. Ello dejaría una huella muy honda en ella, hasta el punto de que, desde dicha experiencia, sus relaciones con los hombres estuvieron casi ausentes de su vida y en su práctica pasaría a ser plenamente lesbiana.

Intelectualmente, París supuso, para Pizarnik, el encuentro con un sinnúmero de autores con los que pudo relacionarse, a los que pudo leer y en los que pudo profundizar. Su círculo de amigos y conocidos incluía a Julio Cortázar y su esposa Aurora Bernárdez, el matrimonio Bataillon, Paul Verdevoye, Octavio Paz (quien prologaría su siguiente poemario), André Pieyre de Mandiargues, Yves Bonnefoy, Jorge Gaitán Durán, Jean Starobinski, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Eduardo Jonquières, Ivonne Bordelois, Sylvia Molloy, Marcelo Pichon Rivière... París le permitió, además, establecer contacto con multitud de personalidades del mundo de la cultura con las que mantendría correspondencia activa (como Cristina Campo o E. Zolla) y de publicaciones internacionales como lectora y como participante activa, extendiendo su resonancia más allá de las fronteras argentinas hasta llegar a publicar en la propia revista *Cuadernos*, *Humboldt*, *Nouvelle Revue Française*, *Tempo Presente*, *Mito*, etc.

Esta expansión amical y cultural de la época encontró su correlato en una fuerte inmersión artística y crítica en el campo de las letras y las artes. Su estancia francesa le permitió acceder en vivo y degustar la obra de pintores de la talla de Emil Nolde, Munch, Latour, Zurbarán, Uccello, Leonardo, los pintores flamencos, alemanes y holandeses que transitaban entre el Medievo y el Renacimiento (Vermeer, Cranach, el Bosco, Memling...), Alain Glass, Klee, Goya, Wols, Rousseau –fundamental-, Kandinsky, Miró, Chagall y los pintores surrealistas en general, Odilon Redon y la pintura simbolista, etc., a los que cita y con los que llega a dialogar directamente en su obra. El cine, desde luego, no quedó ajeno, destacando ella misma las obras del mencionado I. Bergman y de L. Malle.

Papers, Box 2, Folder 5; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library) que arrastraba en una época en que tanto la homosexualidad como el sadomasoquismo eran fuertemente censurados en el ámbito religioso judaico, en el ámbito médico (ambas eran consideradas enfermedades mentales), legal, etc.

³¹ De ello quedó la huella, en su poesía, en su poema “Contemplación”, de *La extracción de la piedra de la locura* (1968), donde Pizarnik reescribe (aunque más bien habría que decir sintetiza) la entrada de Diario del 28 de Septiembre de 1963 (Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 4; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library) en la que relata su experiencia.

Fue, sin embargo, en el terreno de la literatura y el pensamiento donde Pizarnik recibió un mayor impacto y accedió –puede imaginarse que por curiosidad intelectual- a un mayor número de obras, si bien fue tras su llegada a Argentina el momento en que Pizarnik, como veremos a través de sus lecturas, pudo verdaderamente fagocitar las obras y los autores recogidos en estos años. La autora bonaerense profundizó mucho en la obra de Dostoievski y Kafka, cuyas *Cartas a Milena* habían sido su última lectura antes de viajar a París. Siguió leyendo a los poetas finiseculares y a los surrealistas y los escritores de su gusto en su lengua original: Rimbaud, Lautréamont –poeta que irá adquiriendo importancia con el tiempo en su obra y pensamiento hasta convertirse en una influencia decisiva-, Sade, Restif de la Bretonne, Casanova, Aretino, Baffo, las *Memorias de una cantante alemana* –de Wilhelmine Schröder-Devriant-, el *Kamasutra* y literatura erótica en general, Lewis Carroll –su obra es un paso obligado para entender el trabajo de Pizarnik-, Nerval, Antonin Artaud, Michaux, Breton, Reverdy, Eluard, Char, Kleist, Bataille –su obra literaria-, Trakl, Mallarmé, Baudelaire... Destaca particularmente su descubrimiento de la obra de Ionesco y, posiblemente, de Beckett y Genet. Lectura obligada para ella fueron siempre los autores españoles, en quienes encontraba las bases gramaticales y las estructuras de su propia lengua en la práctica, si bien acudió también a gramáticas académicas de la lengua española, a partir de las que pudo adentrarse de modo práctico en el estructuralismo –y en sus ideas acerca del signo lingüístico- más puro. Sus lecturas de los clásicos y de textos sobre la lengua española, más que cuestión de gusto, se basaron en la inseguridad, ya citada, en su dominio de la lengua española y de la necesidad de su aprendizaje, que le llevaron a buscar el amparo, al menos durante cierto periodo de su vida, de la norma y de la autoridad³². Sus lecturas más importantes durante su estancia parisina, entre los autores españoles, habían sido Cervantes, Quevedo, Góngora, San Juan de la Cruz o Lope de Vega.

En lo que respecta al pensamiento, su contacto con París puso a Pizarnik en comunicación con corrientes críticas y filosóficas a las que no hubiese accedido *per se*, probablemente, en Buenos Aires: Bachelard, Barthes, Mircea Eliade, su amigo Jean Starobinski. Alejandra Pizarnik encontró en la crítica francesa una metodología diferente a la crítica en lengua española –más acorde con sus ideas de que la crítica, más que aclaratoria, debía ser tan creativa como la obra a tratar- y que entendió que había de

³² Ciertamente, el hecho de tomar como modelo a los autores clásicos españoles y su supuesta corrección parece reflejar cierta sensación de inferioridad por las particularidades del habla argentina frente a la metrópoli, posible pervivencia y reflejo, precisamente, de cierto complejo colonial.

ser emulada. Resultan particularmente llamativos, por su importancia para su obra, el acercamiento a Georges Bataille como pensador, cuya obra se acabará convirtiendo en gran breviario filosófico de Pizarnik, y de Simone Weil, cuyas ideas en torno a la espera y la atención calaron especialmente en la autora.

En 1962, durante su estancia en París, había publicado su poemario más citado y estudiado: *Árbol de Diana*. En él, Pizarnik, nos muestra una capacidad indecible para la síntesis poética. *Árbol de Diana* abre un espacio literario en que la brevedad alcanza sus cotas más extremas dentro de su obra³³. Este poemario es precisamente el lugar en el que la tensión entre su “surrealismo innato” y su tendencia a la exactitud se hace más palpable. La práctica poética y el lenguaje en general emergen como punto central en su lucha entre la expresión de sus “sombras interiores”, de los elementos de su subconsciente sobre los que la poeta ha elegido trabajar, y la necesidad de la brevedad como forma de perfección y de la precisión expresiva. El silencio toma una importancia capital dentro de su lógica poética hasta el punto de que incluso el carácter de fragmento de algunos, por no decir todos los poemas de *Árbol de Diana* parecen surgir súbitamente de él como fogonazos poéticos.

22

en la noche

un espejo para la pequeña muerta

un espejo de cenizas³⁴

La elección deliberada de Pizarnik de una estética del fragmento nos arroja a una absoluta incompletud en la que la búsqueda de precisión es, cuanto menos, una labor complicada. Como podemos comprobar, la frase surge del papel como si fuese parte de un texto más amplio que ha sido absorbido por la página en blanco y que nos

³³ Resulta interesante, en este momento, apuntar que en la primera edición de 1962 Pizarnik anexó algunos poemas anteriores como pequeño apéndice final que recoge siete composiciones fechadas en 1959 bajo el título *Otros poemas*, donde podemos ver, como resultado, un recorte general de materiales ya publicados en la revista *Poesía=Poesía* como paso siguiente de su paulatino proceso de depuración y condensación.

³⁴ Pizarnik, *Poesía completa*, op. cit., pág. 124

resulta, por lo tanto, ilegible –quizás por el carácter “pictórico” de sus poemas, rigurosamente dibujados en el lugar preciso de la página vacía y buscando, tal vez, captar una imagen estática que detenga el fluir temporal del lenguaje. El resultado consiste, entonces, en un conjunto discontinuo que ofrece al lector constantemente la tentación de rellenar el espacio y completar el poema en una tarea tan hercúlea como irrealizable en ocasiones. En este poema 22, por ejemplo, es probable que podamos captar cierto tono de petición, ruego o incluso imploración, aunque no conozcamos al destinatario del enunciado –la libertad interpretativa nos puede llevar a entrever incluso al lector, al lenguaje o al propio poema-, ni la identidad de “la pequeña muerta”, quien, a juzgar por el artículo, debería ser una entidad perfectamente conocida para el lector –a pesar de que la crítica haya tomado frecuentemente como máscara de la propia autora expresiones de esa índole, no es posible discernir de quién se trata con precisión: sólo podemos postularlo adentrándonos en un mar de hipótesis sin respuesta fiable. El único modo de operar para eludir cualquier falla interpretativa es admirar el instante apresado en el poema en toda su incompletud, sin tratar de añadir un ápice al sentido que las propias palabras ofrecen. De todos modos, aun ciñéndonos al enunciado lingüístico sin adiciones, siempre siguen escapando sentidos generados precisamente por la imposibilidad de fijar un referente. El lenguaje queda flotando en toda su abstracción, y ello conlleva la muerte de la comunicación con el lector en los términos de exactitud que Pizarnik buscaba: como dirá Segismunda en *Los triciclos*, título de la primera redacción de *Los perturbados entre lilas*, “Ni mi noche es tu noche, ni mi llanto es de algún otro, ni se compara mi infierno con el infierno de los demás”. De cada palabra emerge un concepto cuyos matices son únicos en el universo simbólico de cada hablante, y sólo la referencia directa nos proporciona un espacio común para que cada palabra se ancle a un universo compartido por los intervinientes en la comunicación. Sin ello, la comunicación es imposible, porque “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”³⁵.

Pizarnik vuelve en 1964 a Buenos Aires, quizás por la enfermedad de su padre, quizás por la falta de recursos económicos, quizás por ambas circunstancias, y muy pronto expresa su profundo rechazo por su retorno a la ciudad. A mediados de 1965 escribirá: “No sé más que maldecirme por haber vuelto a este maldito país”³⁶. Muy

³⁵ Alejandra Pizarnik, *Poesía...*, *op. cit.*, pág. 283

³⁶ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 6; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

pronto, Pizarnik retoma su psicoanálisis³⁷, esta vez con Enrique Pichon Rivière, análisis que se desarrollará hasta 1970 aproximadamente, circunstancia importantísima para comprender su evolución personal y poética. En 1966 se produce la muerte de su padre, golpe clave en la vida de Pizarnik. A partir de su fallecimiento, la autora comienza un proceso de progresivo declive vital y mental que culminará con un brote psicótico paranoide en 1971 y su primer internamiento en el Hospital Pirovano, al que siguieron diversos internamientos en el mismo centro y distintos intentos de suicidio que jalonaron el final de su vida hasta el último y definitivo, el 25 de Septiembre de 1972, mediante una sobredosis de seconal sódico. Sin embargo, no todo fueron malas noticias para Pizarnik durante este período de su existencia: en 1968, el mismo año en que escribe su obra de teatro, recibe la beca Guggenheim, lo que le permite viajar, al año siguiente, a Nueva York y volver a su amada París –ciudad que percibirá muy diferente a su regreso ante la ausencia de tanta gente conocida por ella durante su vida allí-, y en 1971 le es concedida la beca Fulbright. Además, Pizarnik vio publicados varios libros – *Los trabajos y las noches* (1965), *La extracción de la piedra de la locura* (1968), *El infierno musical* (1971) y *La condesa sangrienta* (1971, si bien ya había aparecido en la revista *Diálogos* en 1965 bajo el título *La libertad absoluta y el horror*)-, al margen de un gran número de poemas y prosas en diversas revistas: *Diálogos*, *El Corno Emplumado*, *Papeles de Son Armadans*, *Zona Franca*, etc. Además, Pizarnik también avanza como pintora, y en 1966 expone, junto a otros artistas, en la Galería La Ruche de Buenos Aires bajo el título *Poetas pintores-pintores poetas*, su trabajo plástico, muy en sintonía con el arte *naïf* en boga en la Argentina del momento.

Por otra parte, tras este primer regreso de París, Pizarnik estrechó su relación con los escritores agrupados en torno a la revista *Sur*: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo y Silvina Ocampo –con quien sostuvo una relación amorosa bastante atormentada-, etc. Sin embargo, su círculo social fue estrechándose progresivamente –al menos, así lo transmite en sus *Diarios*-, en buena medida comprensible a causa de su imparable empeoramiento. Sus lecturas, mientras pudo, fueron su principal sostén en este momento. De hecho, esta primera llegada a Argentina supuso, como ya se dijo, el verdadero momento de lectura e interiorización de lo allí recogido. 1964, el mismo año de su llegada, es, con seguridad, el año en que Pizarnik

³⁷ Anteriormente, Pizarnik había estado tratándose con León Ostrov, con el que mantuvo, hasta su vuelta a Buenos Aires, una estrecha amistad, reflejada en una incesante correspondencia, durante su estancia en París.

dejó anotadas, y comentadas, el mayor número de lecturas en sus diecisiete años de trayectoria escritural. Los ensayos de Bataille, Blanchot, Bachelard, Foucault, Sollers, Starobinski u Octavio Paz poblaron sus horas de lectura, Kasach y su artículo “El expresionismo y la literatura alemana”, Ortega, Kierkegaard, Queneau, Calasso, Picard y su trabajo sobre el silencio –así como el artículo de Jacques Buge “Max Picard et la sagesse”, Antonin Artaud –siempre- y artículos sobre Antonin Artaud, Wittgenstein y Martin Buber... La lista es amplia, y más aún si incluimos autores a los que leyó con posterioridad (ensayos de Edgar Herzog –*Psiquis y muerte-*, Sapir, Pound, Alewyn, M. Leiris, etc., así muchos de los autores ya mencionados a los que revisitó) y los textos no ensayísticos con los que fue alternando estas lecturas: Kafka, Pessoa, Baudelaire, T. S. Eliot –como ensayista y como poeta-, Lichtenberg, Michaux, Genet, Bonnefoy, Novalis, Schehadé, Hölderlin, Lautréamont, Hoffman, Poe, Quevedo, Dostoievski, el *Talmud*... Y en los años posteriores añadió, a esta nómina, a autores como Hoffmansthal, Rulfo, Ivo, Éluard, Char, J. Donne, Ungaretti, Jarry, Dickinson, Pauline Reage y su *Histoire d’O*, Marianne Moore, Melville, Aragon, Rubén Darío, Arp, Sacher-Masoch, Apollinaire, Ginsberg, Felisberto Hernández, A. Imbert, V. Penrose, Djuna Barnes, el Arcipreste de Hita, Trakl, V. Woolf, Pound, Mishima, Safo, Robbe-Grillet, Nelly Sachs, Beckett, Ionesco, la *Kábala*, el *Apocalipsis*... La lista podría ser interminable, y más aún si añadimos las publicaciones periódicas argentinas y extranjeras cuyas páginas, muy probablemente, visitó –*A partir de cero, Poesía=Poesía, Cormorán y delfín, Pianola*, etc.-, donde habríamos de añadir una larga lista de nombres a los aquí citados. Hemos de mencionar, además, a los artistas plásticos y músicos y compositores cuyos nombres figuran entre sus notas y diarios: Breughel, el Bosco, Dubuffet, Enrique Molina, Bellmer y sus *poupées*, Lotte Lenya (seguramente interpretando a Kurt Weill), Bach, el blues, el tango, la música judía (muy probablemente), Janis Joplin...

Si observamos esta lista, aun incompleta, y contemplamos la complejidad y extensión de las obras será muy sencillo comprender la inmensa acumulación de productos culturales que Pizarnik asimiló en muy poco tiempo, en aras de la consecución de una “cultura enciclopédica” que la autora argentina buscaba obtener siguiendo el modelo intelectual de Octavio Paz (el 18 de Junio de 1969 escribió en su Diario: “Mi deseo de ser Octavio Paz es un absurdo, a mí me cuesta adquirir una cultura enciclopédica”³⁸). Precisamente, a la luz de su enfebrecido trabajo, podemos deducir

³⁸ Véase Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 476

que la sensación de dificultad para conseguirla supuso un redoblamiento de esfuerzos que le llevaría a una dedicación casi exclusiva a su doble tarea de lectura y escritura, y a la adquisición, aprendizaje, copia y memorización de gran número de citas y fragmentos, lo que podemos ubicar como uno de los principales motivos para el elevado número de intertextos en su obra durante este último momento de su andadura³⁹.

En cuanto a su obra escrita durante este período, el progresivo asentamiento de la imposibilidad del lenguaje para ir más allá de lo obvio convoca un tono más sombrío en una poesía, de por sí, asfixiante en algunos momentos. Escrito casi en su totalidad durante su estancia parisina, *Los trabajos y las noches* (1965) suponen, sin embargo, una pequeña parada en el camino de Pizarnik para festejar, en su primera parte, algo semejante a un encuentro. Y es que, según se desprende de sus palabras posteriores, Pizarnik encontró en sus poemas la forma que deseaba y la plena libertad expresiva. Sus poemas, en lo tocante a su extensión, son ligeramente menos breves y parecen abandonar la fragmentariedad como mecanismo principal del poemario, reinante en su anterior obra. A pesar de todo, en estos poemas la realidad ha sido completamente obliterada: Ella misma nos dirá que en su poemario:

La muerte es (...) demasiado real, si así puedo decir; no el problema de la muerte sino la muerte como presencia, como luz malsana. Cada poema ha sido escrito desde una total abolición (o mejor: desaparición) del mundo con sus ríos, con sus calles, con sus gentes. Esto no significa que los poemas sean buenos⁴⁰

La ausencia de referentes, de elementos concretos en los que anclar un universo común para el autor y el lector, hace zozobrar la posibilidad de la recepción literaria. La abolición de la realidad provocará que siga planeando, sobre sus poemas, el fantasma de la inexactitud comunicativa.

Silencios

La muerte siempre al lado.

Escucho su decir.

³⁹Más adelante volveremos sobre esta cuestión al tratar la construcción de *Los perturbados entre lilas*.

⁴⁰Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, págs. 404 y 405.

Después de una primera parte del poemario en la que Pizarnik parece encontrar ciertos momentos de comunión, desde la segunda parte penetra cierto tono “desesperanzado”, por así decir, que ya no la abandonará jamás. El silencio será el objetivo, ahora, de su verso, pero siempre un silencio creado desde las palabras por las propias palabras (“Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo”⁴²), comenzando así su particular camino hacia una mística de la muerte. Las palabras, entonces, enmudecen en busca del lenguaje natural de la muerte, el silencio. La lengua ya no dice; solamente calla.

En 1965, Pizarnik escribe también “La libertad absoluta y el horror”, obra publicada en México en la revista *Diálogos*, que será conocida más adelante como *La condesa sangrienta* -título con el que se publicará en 1971 en Buenos Aires. La obra se presenta como una reseña que abandona el discurso crítico sobre *La condesa sangrienta*, de Valentine Penrose para convertirse en discurso literario a través de la reescritura de algunos fragmentos del texto referido, discurso crítico al que entra de nuevo en algunos momentos para volver a escapar, nuevamente, al discurso literario. Ciertamente, sin ser el primer texto crítico de Pizarnik –quien, desde su primera etapa, escribe incesantemente artículos sobre otros autores: Artaud, Michaux, Borges, Senghor, Schultz, Eliot, Orozco, Porchia, etc.-, ni su primer texto en prosa –desde muy pronto en su carrera literaria, con su relato “El viento feroz”, escribe cuentos-, es, desde luego, el más sorprendente por la ruptura de cualquier convención y marco genérico, y por la belleza de su prosa, eficaz transmisora, en su ambiente de soledad, silencio y muerte, de una indecible fascinación, e incluso identificación –especialmente en el apartado titulado “El espejo de la melancolía”-, por el personaje de Erzsébeth Báthory trazado en la obra de Penrose. Pizarnik, de hecho, siempre ansiará el retorno a una prosa con la belleza de la prosa de su *Condesa sangrienta*.

En 1968, Pizarnik publica *La extracción de la piedra de la locura*, poemario donde la autora da un giro inesperado en su trayectoria poética, a partir de distintos materiales creados desde 1962. Los poemas, antes densos y breves, se vuelcan hacia el

⁴¹ Alejandra Pizarnik, *Poesía...*, op. cit., pág. 188

⁴² Alejandra Pizarnik, *Poesía...*, op. cit., pág. 243

poema en prosa y el desbordamiento de la materia verbal⁴³: “Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.”⁴⁴. La búsqueda de la precisión, a medida que la desconfianza en el lenguaje se incrementa (“Mi última palabra fue *yo* pero me refería al alba luminosa”⁴⁵), decae en aras del desbordamiento, y lo corporal entra en unos poemas convertidos, en ocasiones, en desahogo o grito. “Silenciosos y taciturnos”⁴⁶, en palabras de su autora, son los poemas que recorren ahora el espacio más íntimo: la muerte de su padre, su aborto, su desconfianza de su propio oficio, la soledad... Sus composiciones hurgan en lo más profundo de sus heridas a modo de exorcismo -“Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar”⁴⁷, dirá casi parafraseando a Artaud- para extraer de sí la fuente de su tormento⁴⁸. La muerte cobra presencia en sus variadas formas (sueño, silencio, fallecimiento), en ocasiones como tabla de salvación a la que aferrarse o incluso como lugar desde el que se habla. Las voces se multiplican y proliferan, la voz poética se fragmenta y se desgarrar hasta la pulverización, el yo se destruye arrasado por el desamparo, el dolor y la otredad, ante la imposibilidad para forjarse un refugio en el lenguaje para defenderse del propio lenguaje, que la sepulta y aniquila el silencio salvador (“Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”⁴⁹).

Con este último poemario, abiertamente desgarrador y desgarrado, ocultándose del lenguaje en el lenguaje, en pleno descreimiento de la cultura y, al mismo tiempo, devorándola ávidamente, Pizarnik inaugura su último período poético a mitad de su último período vital. Estamos a unos meses, solamente, de que la autora comience la construcción de su obra de teatro.

⁴³ Aún así, encontramos todavía algunos poemas relativamente semejantes a sus composiciones publicadas anteriormente.

⁴⁴ Pizarnik, *Poesía completa*, op. cit., pág. 247

⁴⁵ Pizarnik, *ibidem*, pág. 243

⁴⁶ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

⁴⁷ Pizarnik, *Poesía completa*, op. cit., pág. 248

⁴⁸ El propio título del poemario, tomado del nombre de un libro escrito por un misionero español que describe un ritual indígena exorcizante, cuyo título, a su vez, se inspira probablemente, en una pieza del Bosco, es ya revelador en este sentido. Véase el relato de Ivonne Bordelois en la nota 67 de Bordelois, Ivonne, *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, pág. 264

⁴⁹ Pizarnik, *ibidem*, pág. 223

2. Historia del texto. Escritura y circunstancias.

En 1969, Pizarnik acaba de volver a Buenos Aires, después de un viaje a Nueva York y a París que le deja el amargo sabor del “aprendizaje del paso del tiempo.”⁵⁰ Los meses inmediatamente posteriores aparecen signados por la escritura y corrección de su siguiente poemario, *El infierno musical* -aunque interrumpe ocasionalmente su labor por la escritura de algún relato-, y, en lo personal, por el interminable proceso de ruptura -lento y agónico hasta su culminación en Septiembre de ese mismo año-, de una relación de pareja con la mujer con la que, según sus Diarios, convivía, mientras continúa su psicoanálisis con el doctor Pichon-Rivière. Sin embargo, a mediados de Julio tenemos la primera noticia de algo que Pizarnik empieza a vislumbrar a partir de un pequeño juego contrapuntístico:

Ahora “quiero” escribir algo muy raro que empezó de por sí en forma de diálogos entre Segismunda –quien habla en poesía- y Carolina –quien habla en letras de tangos- (me leí un montón de El alma que canta⁵¹). Pero no sé si acabaré este extraño contrapunto.⁵²

A principios de Agosto, por otra parte, encontramos una anotación de Diario – del día 10, concretamente- que vuelve a referirse a ese “extraño” diálogo, pero ya más desarrollado: ha empezado a emerger una obra de teatro, lo que conllevará un pequeño giro en sus planes de escritura hasta la fecha:

Hace diez días, más o menos, que me consagro a Los triciclos, mi primera OBRA (la palabra es esencial) teatral. He cometido el error de contar que “ahora hago teatro”. Grave error. Desde hoy, nadie más lo sabrá. Esa pieza debe ser terminada muy pronto (¡es tan fácil!) e inmediatamente ser interpretada. Sin emb. [*sic*], debo corregirla enteramente aunque no fundamentalmente. Los diálogos me resultan fáciles, creo que tengo un talento innato para esta suerte de teatro absurdo que me fascina.⁵³

⁵⁰ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

⁵¹ Revista bonaerense, editada desde 1916, especializada en tangos.

⁵² Carta a I. Bordelois fechada el 16 de Julio de 1969, en Bordelois, *op. cit.*, pág. 289

⁵³ Pizarnik, *Diarios*, *op. cit.*, pág. 482

Aunque entre ambas anotaciones medie casi un mes, lo cierto es que Pizarnik tuvo que realizar un parón absoluto para consagrarse a su artículo sobre *La motocicleta*, de A. P. de Mandiargues, para el número de Septiembre de la revista *Sur*. La entrada de Diario de Pizarnik transmite ganas e ilusión por este nuevo reto al que parece estar destinando todo su tiempo y energía (en efecto, Pizarnik ha abandonado, incluso, su Diario durante el período citado). Resulta también llamativa la celeridad con que la escritora argentina lleva a la escritura su obra. De hecho, sólo un día después, el 11 de Agosto, encontramos la siguiente anotación: “Revisé toda la obra. Mi deseo es llevársela el lunes a P.R.”⁵⁴. Esta anotación marca ya una primera fase en la concreción de la obra que coincide, muy probablemente, con el primer manuscrito que ofrecemos. Sin embargo, tan sólo cinco días después, antes de tener la opinión de Pichon-Rivière sobre la obra -por cierto, favorable: “Espléndido encuentro con P. R. Su contento por mi obra (esta palabra me aterriza y es la única que me impulsa a vivir)”⁵⁵-, Pizarnik cambia de parecer y ya planea modificaciones sustanciales en la obra:

En cuanto a *la obra*, rehacerla de acuerdo con mis necesidades literarias. Voy a trabajar duro en ella pues quiero metamorfosearla.

OBRA

La Obra la empecé en la última semana de Julio, ¿y qué si la termino en marzo?

Releer Von Arnim – Kleist.

Final: acaso Car y Seg resultan ser una sola persona (Car) que juega este juego en ausencia de Seg.

- a) Una escena en que Car hace de los dos y otra en que Seg hace de los dos.
- b) Luego los cuatro personajes pueden ser una fantasía de la dactilógrafa = ella sería los cuatro.

LA FALTA DE TIEMPO. O presiento mi muerte cercana o me volví loca.

Cambiar al “sátiro” por otro.⁵⁶

⁵⁴ Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 483

⁵⁵ Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 484

⁵⁶ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

Como se puede comprobar, esta “metamorfosis” afecta al final y a la propia configuración de los personajes, así como a la aparición y desaparición del “sátiro”, figura participante en la diseminación de lo sexual en la obra y en la caracterización hipersexual del personaje de Seg. Por otra parte, la relectura de Von Arnim y Kleist obedece a la relación *a posteriori* trazada por Pizarnik entre el personaje de Lytwyn y el homúnculo de *Isabela de Egipto* y las ideas sobre la marioneta de Kleist. El deseo de Alejandra, aparentemente, es transmutar al personaje de acuerdo con las posibilidades que podrían ofrecerle ambos modelos literarios. Ninguno de estos cambios llegará, en efecto, a producirse, pero baste la intención de una metamorfosis que introduzca la obra en un contexto de juego o fantasía y que modifique alguna de las figuras citadas. Por otra parte, existe en Pizarnik la voluntad de terminar rápidamente la obra, deseo vehemente cuyo motivo le resulta completamente desconocido, pero que lleva a realizar un trabajo ingente a marchas forzadas sobre la primera escritura de la obra:

En cuanto a mi *obra*, empecé a reescribirla. Después de las diez primeras páginas se vuelve sencilla. Se me ocurre que con la ayuda de alguien (Olga, por ejemplo) yo podría terminarla rápidamente. Pero ¿qué apuro hay? No hay apuro. Hay el temor de que pase algo parecido al *Inf. musical*.⁵⁷

Nos hallamos ya en el 19 de Agosto de 1969. Tan sólo ocho días después de terminar la primera escritura de la obra, la autora comienza una segunda versión a partir de la primera. El mismo día, en una carta a I. Bordelois, Pizarnik narra este proceso a su amiga, expresando el mismo miedo y calificando de “peligroso” su proceso de corrección:

Luego, en sólo nueve días, pergeñé (o pergueñé?) [*sic*] una obra de teatro que tiene partes que no son malas. Es muy extraña y triste y llena de humor. A nadie se la di a leer todavía porque quiero corregirla (esto va a ser peligroso) y porque todavía no puedo creer que sea mía, yo tan lenta e indecisa...⁵⁸

El terror en Pizarnik es corregir la obra de tal modo que acabe despojándose de sus “riquezas excesivas” y acabe quedando cosificada, sin vida, como un mero objeto, fruto de la excesiva abstracción resultante de eliminar lo vivo, lo concreto del poema, lo

⁵⁷ Pizarnik, *Diarios*, *op. cit.*, pág. 484

⁵⁸ Carta a I. Bordelois fechada el 19 de Agosto de 1969, en Bordelois, *op. cit.*, pág. 292

espontáneo, problema al que se enfrentó, como ella misma refleja en la cita de su Diario, tras la primera escritura de *El infierno musical* y que tratará de solventar durante la escritura de la pieza teatral y en los meses inmediatamente posteriores ante la suma importancia que adquieren, para ella, ambos proyectos literarios: “Quiero hacerme comprender que sólo si termino la “obra” y si reescribo los poemas (el i. musical) mi vida tendrá algún sentido”⁵⁹. Pizarnik, con todo, plantea cambios profundos en la obra y la necesidad de consultar ciertos materiales para continuar su trabajo escritural⁶⁰, dificultades de las que puede dar cuenta una cita como la siguiente:

Obra: voy a la p. 20. Modificar o cambiar la escena “dos señoras cortesés”. Voir manual italiano (PR), Freud: *El chiste...assimil*, libro de cortesía (Carol puede ponerse peluca y delantal) // Lytwin=homúnculo (pensar)⁶¹

A pesar de todo, tan sólo once días después, la segunda versión estará lista, aunque si la primera versión estuvo signada por la inseguridad, el descontento presidirá esta segunda versión de la obra:

Releí mi pieza. Tiene inmensas fallas. Creo que quedará para siempre bajo “las medusas del olvido”. El consejo de P. R. era bueno. Hay que leerla entera y corregirla como a un texto de una sola pieza.⁶²

Probablemente, nos halleemos ante *Los poseídos entre lilas*, versión que registra abundantes cambios sobre la primera⁶³, si bien no en la estructura profunda de la obra. La nueva variante conserva fielmente -salvo la sustitución de la escena “Dos señoras cortesés” antes citada- la estructura interna de la anterior versión del texto y, globalmente, de *Fin de partida*, pieza de Beckett que Alejandra toma como punto de

⁵⁹Cita del 14 de Agosto de 1969, en Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

⁶⁰Pizarnik refleja, en una anotación del 26 de Agosto de 1969, su deseo de leer para la obra a “Ghelderode, Ionesco, Genet, Beckett, etc.”, lo cual da una idea de la amplitud de los materiales que la escritora quería consultar y de lo ambicioso de su proyecto escritural, así como de la línea en que claramente estaba adscribiendo la obra: el teatro del absurdo (Cita tomada de Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library) .

⁶¹ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

⁶² Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 484

⁶³ Las diferencias entre las distintas versiones serán analizadas en profundidad en el apartado correspondiente: nos limitamos a señalar vagamente algunas diferencias generales.

partida o modelo⁶⁴. Los cambios de nombre de una versión a otra, sin embargo, sí resultan altamente significativos: si la primera versión escoge *Los triciclos mecanoeróticos* como centros significativos que resumen el sentido de la obra, y su entrecruzamiento, en un solo símbolo, de lo infantil y lo lúdico con lo sexual, *Los poseídos entre lilas* escoge dichas flores como símbolo plurívoco que remite, por una parte, a la tristeza y la melancolía⁶⁵, y, por otra, al deseo (“Lila es el color de mis deseos”; “ese lila que parece existir como los perros: para ser acariciado.”, como se recoge en una carta a Adolfo Bioy Casares de finales de 1969⁶⁶) y a la posesión, al enajenamiento de sus personajes por algo desconocido y externo a ellos (“Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio”⁶⁷, dirá Pizarnik en *La condesa sangrienta*). Este enajenamiento nos deja a sólo un paso de la locura, y con ella quedará relacionada en su título final, *Los perturbados entre lilas*.

Tras la escritura de esta segunda versión, la autora se lanza a la corrección que nos arrojará la tercera y definitiva versión del texto. Sin embargo, su dificultad para contemplar la estructura de un texto relativamente largo acaba imponiéndose y la pieza acaba siendo corregida no como conjunto, sino como si fuese un poema:

A pesar del consejo de P. R., quiero corregir mi pieza *palabra por palabra*.

Cada frase, cada palabra de la pieza, me parece que podría ser mejor y si no está mejor es a causa de mi pereza.⁶⁸

El proceso de corrección continúa, si bien pronto la inacabable y minuciosa labor de corrección acaba volviéndose tortuosa (“La Obra pasó a ser un deber aburrido. ¿Por qué?”⁶⁹). El modo de escritura y corrección ágil y espontáneo se pierde para acabar retornando al modelo acostumbrado para su poesía, esto es, al concepto de escritura como labor sufrida y minuciosa, concepto probablemente heredado de su educación judaica, pues el prestigio del texto y de la escritura para la cultura mosaica es

⁶⁴ Más adelante, al hablar sobre el cuerpo textual, entraremos con más profundidad a tratar sobre la relación entre ambas obras, estrecha hasta el punto de considerar básica su integración en la edición.

⁶⁵ Véase su relato *Diana* en Alejandra Pizarnik Papers, Box 7, Folder 3; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

⁶⁶ En Bordelois, Ivonne (Ed.), *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, pág. 216

⁶⁷ En Pizarnik, *Prosa completa, op. cit.*, pág. 291

⁶⁸ Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 485

⁶⁹ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

sobradamente conocido: cada palabra de cada texto es de vital importancia, y ha de ser meditada, planteada y escogida cuidadosamente⁷⁰. Sin embargo, ante la aplicación de este concepto, modelo ya empleado para la composición y primera corrección de *El infierno musical*, reaparece, nuevamente, el temor de convertir la obra en una pieza de pedrería: hermosa pero carente de vida.

Terror de cosificar la obra. ¿Y por qué no lo haría? Vínculo sádico. La desmenuzo, la fragmento. Por momentos me parece que ya soy demasiado vieja, que ya sé demasiado sobre lo que no debe saberse si se quiere vivir, que ya lo comprendo todo (pero esto es un disparate). No es más que un movimiento falso venido de la fatiga.⁷¹

En efecto, hallamos ciertas variaciones donde, especialmente, ha operado el recorte (aunque existe alguna pequeña amplificación, su número es insignificante), si bien las diferencias entre la versión inmediatamente anterior y el resultado definitivo son apenas apreciables y operan al nivel del léxico y la oración: el único cambio remarcable corresponde a la reescritura de un fragmento de *El enfermo imaginario*, de Molière, que sustituye definitivamente al episodio “Dos señoras cortesas” referido por Pizarnik en la primera versión⁷². A pesar de estar terminada⁷³, la pieza jamás fue publicada ni estrenada en vida de su autora⁷⁴, quien se limitó a utilizar materiales provenientes de su composición y redacción para su *Palais de Vocabulaire*, pequeña selección de citas de otros autores afines que servían como modelo o material de trabajo insertos en sus propios textos (conformando así una suerte de “cartilla” para el aprendizaje de la escritura y, al mismo tiempo, una especie de cajón de sastre que

⁷⁰ Pizarnik también muestra en su modo de leer su concepción del texto como espacio privilegiado, como lugar de revelaciones que ha de ser recorrido sopesando cada palabra para hallar, en lo posible, la verdad que revelan las palabras.

⁷¹ Pizarnik, *Diarios*, *op. cit.*, pág. 485

⁷² Señalado por Evelyn Fishburn en su artículo “Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik”, en *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Woodbridge, Thamesis, 2007, págs. 36-60

⁷³ En una carta a Antonio Beneyto, fechada el 26 de Octubre de 1969, Pizarnik cita como concluida su obra teatral y comenta, además, que ha rechazado la escritura de un guión cinematográfico “pues no sirvo para ejecutar literatura *de encargo*.” (En Pizarnik, *Dos letras*, *op. cit.*, pág. 44)

⁷⁴ Esta cita muestra que no se debió a su falta de voluntad, aunque nunca, quizás por su estado mental, llegase a enviarlo a ninguno de sus dos amigos: “Me han devuelto –un amigo me lo había extraviado- el manuscrito de una suerte de pieza teatral de la que alguna vez te hablé. Tiene 30 páginas y está inédita. No sé si someterla a tu lectura –con el fin de que te guste para la esquina- o si responder al pedido de A. F. Molina, quien me solicita textos para una revista –dedicada a un solo autor- que editan en Mallorca dos amigos suyos.” (Carta fechada en febrero de 1971 a Antonio Beneyto, en Pizarnik, *Dos letras*, *op. cit.*, pág. 87.): Pizarnik seguirá insistiendo a Beneyto para publicarla en Barcelona a pesar de que, según ella, “acá quieren editarla” (Pizarnik, *ibidem*, pág. 95)

funcionaba, en cierto modo, como “breviario” conceptual y espiritual), y para la composición de otros textos suyos, siendo el caso más llamativo *El infierno musical*, cuya última parte y cierre del poemario –bautizada como *Los poseídos entre lilas*– son fragmentos escasamente corregidos provenientes de la obra de teatro:

Fragmentos de *Los...*, primera pieza teatral de A. P., quien cree que esos fragmentos, además de serlo, son poemas o, mejor, aproximaciones a la poesía más profundas que el resto del librito.⁷⁵

Aunque resulta también resaltable el caso de *Casa de citas*, relato compuesto casi completamente por fragmentos desgajados de *Los perturbados entre lilas*: “Para Casa de citas, aún no terminé, creo, de recortar las frases de los poseídos (que son, a su vez, una 1ª casa de citas).”⁷⁶.

El texto quedó, así pues, desmenuzado y fragmentado como temía su autora, quien, fiel al mecanismo compositivo de la obra en el que más adelante profundizaremos, continuó haciendo el cuerpo textual con las piezas de otros textos propios y ajenos. Y es que, para ella, al menos durante la última parte de su vida:

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua.⁷⁷

⁷⁵ Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, Pág. 485

⁷⁶ Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, Pág. 504. Si bien en el manuscrito figura, en la versión definitiva, el título de *Los perturbados...*, Pizarnik continúa utilizando el título anterior –quizás por influjo de *El infierno musical*– para referirse a la obra teatral.

⁷⁷ De *La extracción de la piedra de la locura*, en Pizarnik, *Poesía completa, op. cit.*, pág. 251

3. Antonin Artaud y Georges Bataille: entre la Muerte y la Crueldad.

Para comprender esta operación de autodestrucción que Pizarnik opera desde el mismo interior del lenguaje y que rompe, como señalamos, los propios fundamentos del cuerpo textual y del cuerpo físico, hemos de detenernos a contemplar las nociones conceptuales que sostienen su mecanismo para “barrenar y trepidar los fundamentos” que llevan a la demolición ya planteada. En este punto, hemos de posar nuestra mirada sobre otra dupla de autores “políticos” que la crítica usualmente ha vinculado para señalar un cambio fundamental en el pensamiento y el arte del siglo XX: Antonin Artaud y George Bataille. Ambos autores, a decir de Carolina Depetris, nombran la herida fundamental de Pizarnik, y se sitúan en el mismísimo centro del trabajo de la autora argentina para vertebrar su obra, al menos, en los últimos años de su vida⁷⁸. Si bien los puntos en común entre ambos autores son bastante claros –rebelión absoluta contra la sociedad de su momento; revisión profunda de la visión sobre el lenguaje, lugar donde reposa el núcleo de sus respectivos proyectos; relación problemática entre cuerpo y cultura; posición extrema y cercana a la desaparición de la subjetividad; exposición y problematización de la relación entre lengua y pensamiento, etc.-, cada uno de ellos presenta ciertas particularidades que hacen deseable que nuestra referencia a su pensamiento se dé progresivamente y por separado.

La primera noción sobre la que hemos de detenernos es el planteamiento de Georges Bataille, cuya filosofía penetra y estructura el pensamiento de Pizarnik hasta convertirse en el hilo conductor de la temática y el enfoque de su obra -de hecho, la propia autora llegará a afirmar que Georges Bataille es el único autor cuyo pensamiento la guía⁷⁹ - hasta convertirse en eje vertebrador de una cosmovisión de la que Artaud, con quien seguiremos, será el engarce fundamental para matizar algunos aspectos y, sobre todo, para generar el *modus operandi* sobre el lenguaje, el texto y el cuerpo en sus relaciones con la subjetividad propia y ajena.

⁷⁸ Véase el trabajo de Depetris sobre la relación entre la obra última de Pizarnik y el pensamiento de Artaud y Bataille en *Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, U. Autónoma de Madrid, Madrid, 2004, trabajo en el que, si bien establece de un modo bien fundamentado la relación entre ambos autores y la poeta argentina, no llega a profundizar mucho en el pensamiento de ambos –no es, tampoco, el objetivo de su trabajo- y traza, sencillamente, algunas líneas generales que sus obras comparten.

⁷⁹ Entrevista concedida por Pizarnik a la revista *Panorama*, aparecida el 5 de Enero de 1971, pág. 54

Para empezar nuestra exposición, hemos de comprender qué tipo de problemas acomete Bataille en su obra, y cuál es su posición con respecto a su momento. Y es que Bataille nos enfrenta directamente a una sociedad que ha establecido una filosofía de lo útil, de la finalidad, pretendiendo que todo es ganancia, olvidando que todo ser vivo halla, a lo largo de su existencia un período de aumento de su fuerza vital, pero también momentos donde esa energía vital es gastada⁸⁰, como en el sexo o la muerte... Este olvido, concomitante con el progresivo olvido de lo sagrado –aquello que permitía al hombre retornar a encontrarse con la divinidad a través de la naturaleza, poniendo Bataille el erotismo como ejemplo claro de ello- frente a lo profano, en un movimiento mediante el cual el cristianismo eliminó cuanto consideró “malo” de lo sagrado al tiempo que elevaba lo sagrado a la categoría de Bien⁸¹, generaron la creación de un espacio temporal medido y ordenado –reflejado en el mundo del trabajo- donde la razón comenzó a gobernar y las fuerzas del gasto y de lo sagrado quedaron relegadas a su propio tiempo concreto (erotismo, fiesta, guerra...) y adquirieron, para el hombre, una utilidad determinada (p. e. el discurso sobre la finalidad reproductiva del sexo) que pasó a ser controlada a través de la razón para evitar la dilapidación, el gasto incorrecto e incontrolado, el derroche, el exceso, la desmesura –conceptos, estos últimos, claves en Bataille. Descartes quizás suponga, para Bataille, el punto más importante en el camino de la racionalidad para instaurarse como fundamento a través del cual el ser humano se percibe a sí mismo y percibe cuanto le rodea, interviene sobre sí y sobre el mundo. El ser humano ya se hallaba, desde la Antigüedad, apresado por un dualismo que le llevaba a separar alma y cuerpo reivindicando el alma como espacio más cercano a lo divino, a la idealidad, a lo positivo, y dejando de lado lo corporal como depositario de los valores negativos, si bien aún hallaba espacios de éxtasis donde poder contactar con su propio cuerpo y con la naturaleza. Descartes, con su visión racionalista donde encuentra que el hombre, en primer lugar, es sustancia pensante –*res cogitans*-, realiza una nueva escisión en el seno del ser humano para convertirlo en “sujeto”, en una versión mínima y parcial de sí centrada en su racionalidad⁸². Desde este punto, a partir de esta visión de sí, el hombre, como “sujeto” comienza a mandarse, a gobernarse, a través de la *sujeción*

⁸⁰ Para mayor información sobre la noción de gasto, véase Bataille, Georges, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, págs. 25-43, que seguimos en esta parte inicial de nuestra exposición.

⁸¹ Sobre el erotismo y la pérdida de lo sagrado frente a lo profano véanse las obras de Bataille *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997; y *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002

⁸² Bataille, Georges, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1981

de sus instintos, y a hacer de su cuerpo parte de lo utilitario, de una lógica de la disciplina y el ahorro, que suponen un destierro absoluto y definitivo de cualquier espacio sagrado, y estéril, ajeno por completo a la finalidad. Estas cuestiones serán recogidas por Pizarnik en su poema más profundamente batailleano, la “Sala de psicopatología”:

todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,

ese jardín es el *centro* del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro,

fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades de consumo,

y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles,

lejos de las ciudades en las que se compra y se vende

(...)

se alejó - me alejé

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)

sino porque una es extranjera

una es de otra parte,

ellos se casan,

procrean,

veranean,

tienen horarios,

no se asustan por la tenebrosa

ambigüedad del lenguaje

Fuera de la lógica de las sociedades de consumo, donde todo, incluso el descanso, se halla completamente medido y mensurado, capitalizado y racionalizado hasta el extremo –el tiempo, el cuerpo, el lenguaje-, Pizarnik busca con desesperación “un jardín”, símbolo donde se imbrican la impronta carrolliana de *Alice in Wonderland* y *Through the Looking-Glass* y el pensamiento de Mircea Eliade y Gaston Bachelard⁸³,

⁸³ “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: -“Sólo vine a ver el jardín”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de

que Alejandra tomará como aspiración fundamental a lo largo de toda su obra última. El jardín supone un pequeño reducto donde encontrar el espacio sagrado del que habla Bataille, donde poder contactar con aquella parte de su ser perdida en medio de la dispersión y la alienación disfrazada de seguridad, donde poder reparar el quebramiento al que la obliga –al que nos obliga- la sociedad profana y utilitaria en aras de la poderosa lógica del mercado y el bienestar. Este fragmento nos muestra a una Pizarnik que ha recogido y detectado en su entorno los problemas que Bataille ha delimitado, y ofrece la misma solución que el autor francés: el retorno al espacio de lo sagrado, aspiración que también había verbalizado, dos años antes, aunque no expresada de una forma tan clara, en *Los perturbados entre lilas*, donde la aspiración de uno de sus personajes, Seg, es ubicarse, como podemos ver en estos dos fragmentos, exactamente en el centro del mundo:

SEG: (...) Esto sí que es vida. Pasearse en triciclo y luego colocarse en el centro del mundo.

CAR (*en voz baja*): Hace tiempo que no existe el centro del mundo.

SEG: Tenés razón. Ya me harté de Córdoba. ¿Estoy en el centro?

CAR: Más o menos.

SEG: Siempre más o menos. Hemos comido el fruto del árbol del Más o Menos.

Sin embargo, como podemos comprobar, sus intentos siempre son vanos, puesto que no consigue colocarse en *el centro del mundo* donde entrar en contacto con lo divino a pesar de sus intentos. Por otra parte Car, su compañero de escenario y coprotagonista, personaje absolutamente, opuesto a Seg, mira con escepticismo la búsqueda de un espacio sagrado y profiere la negación de su existencia, propia del pensamiento profano y utilitario que lo define. A pesar de esta imposibilidad, la obra dibuja un amplio abanico de formas para buscar el acceso a un espacio donde neutralizar las fuerzas que trizan al individuo y encontrar el camino de retorno a la unidad perdida, formas que también siguen el camino trazado por Bataille.

Mircea Eliade, *el centro del mundo*. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard [*sic*], que espero recordar fielmente: *El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero*.” Respuesta de Pizarnik a la entrevista con Martha I. Moia publicada en su antología *El deseo de la palabra* en 1972 (en Pizarnik, *Prosa completa, op. cit.*, pág. 311)

Y es que George Bataille no presenta sólo la exposición y el análisis de un problema para el hombre y la sociedad moderna, sino que, al mismo tiempo, presenta su propuesta de solución: si el problema es el discurso de la preponderancia del razonamiento y del sujeto pensante⁸⁴, Bataille propone una manera de romper la subjetividad, al sujeto, como ser escindido, fragmentado, separado de su propio cuerpo y de su propia irracionalidad, para recomponerlo a través del derroche y del quebrantamiento de toda regla y convención –lógica que utilizan los individuos para racionalizar las relaciones entre sí- con el objeto de recuperar el contacto con el instinto y la pasión, con su propio cuerpo, y recobrar, al igual que el proyecto nietzscheano, la totalidad perdida:

La totalidad es en mí esta exuberancia: no es más que una aspiración vacía, un deseo desdichado de consumirse sin otra razón que el deseo mismo –*que la constituye por entero*- de arder. De este modo es ese deseo de reír de que he hablado, ese prurito de placer, de santidad, de muerte... No tiene ninguna tarea que cumplir.⁸⁵

La “experiencia interior” de la que habla el autor francés se basa en la aniquilación total de la razón en aras del deseo y lo irracional. Supone el cese del pensamiento para conectarse con la “nada”, el vacío, que todos llevamos dentro. A través de la experiencia interior el ser humano es consciente de que la vida segura, resguardada, utilitaria en la que se refugia, es inexistente, y adquiere la capacidad de contemplar lo “ateológico” y “aeconómico” de su existencia, donde el derroche y la dilapidación han de mostrarse dentro de la inseguridad y el descontrol que la preside. No puede decirse que para mostrarse requiera algo especial, puesto que puede ocurrir, bajo el influjo de la angustia, en cualquier momento de nuestra vida cotidiana. Hay, sin embargo un conjunto de experiencias que ayudan al ser humano a ponerse en conexión con el cese de todo pensamiento, con su nada interna, por su proximidad con la desmesura, la cesación y la muerte donde la nada halla su máxima manifestación⁸⁶: el erotismo –en su semejanza con la muerte a través del orgasmo, aunque mejor si existen

⁸⁴ “SEG: Todo, hasta el tango me da la razón. Pero ¿para qué me sirve tanta razón?”

⁸⁵ Bataille, Georges, *Sobre Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1986, págs. 20 y 21

⁸⁶ Lo “ateológico” convoca un espacio en ausencia de cualquier divinidad, de intrascendencia e inmanencia pura, donde la nada se halla al final de la vida.

otros elementos imbricados, como la violencia, la infancia –por su vaciamiento, en su cercanía con la nada de la que surge-; la risa y el juego –por su vacío significativo y su carácter rebelde y negador-; el silencio –y el lenguaje silencioso, donde el cese de sentido y significado, en su deslizamiento, convoque la ausencia-; la propia muerte, etc. Mediante estas experiencias el hombre puede romper con su propia subjetividad, darse en holocausto e ir más allá, dando entrada en su vida a la noción de peligro y dejando que la suerte, el azar, toquen su presencia. Por ello, junto a nociones como el sacrificio –arriesgar parte de lo nuestro o de nosotros, nuestra totalidad-, Bataille erige la noción de “voluntad de suerte”, es decir, de poseer una inocencia total⁸⁷ que nos haga tomar partido por la absoluta carencia de cálculo, a pesar de poseer plena conciencia de la falta de predeterminación de los hechos, y entrar así, de nuevo, en el exceso, en la desmesura, en la orgía de vida y muerte que nos constituye.

SEG (*se ha puesto una corona de papel plateado*): Lytwin está bien, la quiero, está bien. Pero yo he firmado un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura. He aceptado un ciclo de servidumbres secretas y escucho, todo el día, como un sonoro desgarramiento de sombras. Estremecimiento del ser, vértigo de la pérdida, terror fascinado.

En esta cita, Seg nos muestra su entrega al proyecto batailleano para liberarse de la servidumbre al pensamiento. Quizás su clave interpretativa se halle en una pequeña tarjeta que Pizarnik dejó entre sus papeles con el título de *Lexicon*, donde parece desvelar las correspondencias entre las expresiones de esta intervención y su sentido profundo, oculto, que tenían para la autora⁸⁸:

Caída sin fin de muerte en muerte

MIEDO

TEMBLOR

estremecimiento de todo el ser

DEVOCIÓN

vértigo de la pérdida

TERROR Y RESPETO FASCINADO

⁸⁷ Para el concepto batailleano de inocencia véase su obra *El culpable*, Taurus, Barcelona, 1981

⁸⁸ Representamos la nota tal cual se halla en sus papeles, reproduciendo su código de colores y su disposición espacial. En Alejandra Pizarnik Papers, Box 3, Folder 3; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

ACUERDO CON LA DESMESURA

	al abrigo de la muerte
desgarrar	alegría de la destrucción
CICLO DE SERVIDUMBRES	“ del naufragio
...	
deslumbramiento	realidad total
...	
Sonoro desgarramiento de sombras	

Si observamos atentamente las categorías que emplea la autora y el sentido que les otorga, podremos ver rápidamente la asunción de un proyecto batailleano –aunque haya ciertos conceptos de otros autores, como el “temor” y el “temblor” de Kierkegaard, integrados perfectamente dentro de la cosmovisión del francés- desde “la caída sin fin de muerte en muerte” que preside la tarjeta: unificar, mediante el acercamiento perpetuo a la muerte y la discontinuidad del tiempo, la propia existencia, la propia realidad (“deslumbramiento”) y el propio ser poniéndolos constantemente en riesgo, en peligro. Así, nociones como la “pérdida” o el “vértigo”⁸⁹ trastocan su valor tradicional y se convierten en elementos positivos, y la “destrucción” y el “naufragio” abandonan su matiz perturbador y catastrófico para inundarse de “alegría” por su capacidad para acercarnos a la desmesura, el despojamiento y la muerte, en una deseada tergiversación, un convulsivo trastocamiento de los valores asumidos por la sociedad que va a atravesar toda la obra última de su autora, incluida, por supuesto, la obra que tratamos.

La intervención de Seg, como vemos, es una enumeración de conceptos batailleanos que anuncian su compromiso con el proyecto del francés y nos marcan ya, de antemano, toda una línea de pérdida, de deseo, de erotismo, de muerte que va a ser trazada en las diversas intervenciones del personaje y en su modo gozosamente autodestructivo de presentarse y construirse en el escenario –obsérvese, por ejemplo,

⁸⁹ Concepto batailleano desarrollado con especial maestría en su obra *El azul del cielo*, donde, como muestra claramente la escena final donde su protagonista es incapaz de distinguir entre cielo y cementerio, el *vértigo* no refiere nunca, en él, el miedo a caer, sino la confusión entre arriba y abajo: marca la plena pérdida de toda norma y convención y el instante en que vida y muerte se confunden y trastocan sus valores; las condiciones, en suma, que preceden y en las que se produce “la experiencia interior” como experiencia “mística” de la muerte –cielo y cementerio.

que lo risible de su corona de papel plateado mientras enuncia su discurso cumple un papel devorador/afirmador de sí, de su presencia y de su palabra, validando e invalidando a un tiempo a personaje e intervención-, frente al resto de los personajes que van a girar a su alrededor como contrapuntos, aunque de distinta intensidad, de su figura.

Para establecer, no obstante, las líneas concretas en las que este planteamiento toma cuerpo textualmente, recorreremos, en la obra, las líneas temáticas que se demarcan en las vías propuestas por Bataille para llegar a la “experiencia interior”, vías que, al entremezclarse, conformarán una atmósfera en la que la muerte se hace vivamente presente en el escenario y a través de las que iremos planteando, progresivamente, nuestro análisis de la obra.

Sin embargo, hemos de detenernos antes, como dijimos al principio de esta exposición, en la propuesta, vital y escénica, de Antonin Artaud, clave para comprender la manera en que el pensamiento de Bataille es llevado a escena y de qué modo se matiza en su paso a la obra de arte. No hemos de olvidarnos, no obstante, en ningún momento, de que Artaud y Bataille comparten muchísimos puntos clave de su cosmovisión –hay que recordar, en este punto, su estrechísima relación personal e intelectual-, y que, si bien Bataille ahondó en el desarrollo “filosófico” o “ideológico” – calificativos escurridizos al aplicarlos a Bataille- a través principalmente del ensayo –a pesar de que escribió también una vasta obra literaria-, Artaud profundizó en especial en las relaciones entre arte y vida, en la posibilidad de que la experiencia liberadora individual de Bataille pudiese, a través de la literatura, y en especial del teatro, contagiarse, a modo de revolución, mediante la obra artística a través de la creación de ese espacio privilegiado donde la experiencia –en su caso, la “catarsis” - pueda realizarse, por lo que su trabajo se centró especialmente en los mecanismos de creación y puesta en actividad de la obra⁹⁰.

El interés de Pizarnik por Antonin Artaud comienza en los primeros años de su vida literaria, si bien el paso del tiempo fue ahondando en este interés y afincando cada

⁹⁰Para Artaud, el teatro y la peste son actos extremos que terminan en la muerte o en la exaltación depurativa, en la depuración extrema, en la catarsis. Su extremismo es tal, que conlleva la caída de la máscara y la aparición de la verdad, revelando la oscuridad latente, “su fuerza oculta” (En este sentido, véase Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978)

vez más la huella que el autor francés deja en la autora argentina⁹¹. En Artaud, Pizarnik vio, desde muy pronto, la viva expresión de su propio sufrimiento y de su propio proyecto escritural, como reflejan estas dos citas de sus *Diarios* de 1959:

No quiero consignar mi estado mental. He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento –en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido-; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia⁹².

Al final me senté en el suelo y leí el “pesa-nervios” de Artaud, que compré ayer, *sabiendo que no debía hacerlo*. Leí varias horas con un silencio indecible: si hay alguien que puede o está en condiciones de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate con su silencio, con su abismo absoluto, con su vacío, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío? Pero hay una diferencia: Artaud luchaba cuerpo a cuerpo con su silencio. Yo no: yo lo sobrellevo dócilmente, salvo algunos accesos de cólera y de impotencia⁹³.

Su plena identificación con él, amparada, en un primer momento, una vivencia semejante de lo corporal y de la existencia, en una misma batalla con el lenguaje y el pensamiento, irá ganando peso con el tiempo hasta convertirse en una de las principales inspiraciones y herramientas de su obra, hasta el punto de sentirse ya tan plenamente identificada con él y con su proyecto que desea apropiárselo incorporándolo a su propia escritura, a modo casi de fagocitación, como muestra esta cita de sus *Diarios* de 1964:

Artaud. Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. Pero sin retórica, por favor, sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. *Quiero decir: la semejanza de nuestras heridas*⁹⁴.

⁹¹ Ya que nuestro interés no es realizar un estudio en profundidad entre la obra al completo de Pizarnik y Artaud, cuyo diálogo ha sido ya perfectamente estudiado por Nuria Calafell, remitimos a su obra crítica sobre Pizarnik, en particular a su trabajo de investigación *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik* (Córdoba, Babel, 2008), donde quedan profundamente determinadas las relaciones entre el trabajo de ambos autores.

⁹² Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 147

⁹³ Pizarnik, *ibidem*, págs 158 y 159

⁹⁴ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 6; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

Pizarnik, finalmente, llegó a escribir un artículo sobre Artaud, “El verbo encarnado”⁹⁵, donde refleja su admiración por el autor, al tiempo que parece confirmar su presencia como modelo de poeta al que aspirar en su vivencia auténtica de la poesía y por su poetización de la vivencia, por “haber anulado –o querido anular- la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida”⁹⁶ al conseguir hacer carne el verbo y verbo la carne. En este artículo, Pizarnik nombra la herida central, para ella, de Artaud, y haciéndolo inevitablemente nos muestra su propia herida fundamental:

Es particularmente en *Le Pese-Nérfs* donde Artaud describe el estado (y resulta una ironía dolorosa el no poder dejar de admirar la magnífica «poesía» de este libro) *de desconcierto estupefaciente de su lengua en sus relaciones con el pensamiento*. Su herida central es la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje humano⁹⁷.

Ambas dificultades parecerían remitir a un estado de escansión del pensamiento, de petrificación y avance a regañadientes de las propias operaciones mentales. Sin embargo, el sentido es mucho más profundo y obedece a una percepción rota, traumática, de las relaciones entre lenguaje, pensamiento y realidad como bien refleja Artaud en estas palabras: “Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan”⁹⁸. El proyecto de Artaud busca la recuperación de esa continuidad perdida, de esa relación entre lenguaje y realidad donde el poeta francés ve la desgarradura fundamental de la sociedad occidental, en la que las palabras han brotado y proliferado cargándose constantemente de sentidos nuevos pero absolutamente alejadas de la vida, convirtiendo las relaciones entre vida y cultura en algo completamente inexistente:

Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida⁹⁹.

⁹⁵ Pizarnik, *Prosa completa, op. cit.*, págs. 269-273

⁹⁶ Pizarnik, *ibidem*, pág. 269

⁹⁷ Pizarnik, *ibidem*, pág. 271

⁹⁸ Artaud, *El teatro y su doble, op. cit.*, pág. 7

⁹⁹ Artaud, *ibidem*, pág. 10

Y es desde este punto preciso desde el que hay que delimitar las relaciones, para Artaud, entre cultura y vida, entre pensamiento y lenguaje, ya que nos hallamos ante un concepto del lenguaje donde la sustracción opera de modo efectivo sobre el propio pensamiento, sustracción que precede a la enunciación de la propia palabra y que impide al sujeto la propiedad de la palabra. Este robo, este acto furtivo, se ejerce a través del campo cultural en la relación habla-lengua. Jacques Derrida, en su ensayo “La palabra soplada”, describe perfectamente este proceso para Artaud:

Desde ese momento, lo que se llama el sujeto hablante no es ya aquel mismo o sólo aquel que habla. Se descubre en una irreductible secundariedad, origen ya desde siempre sustraído a partir de un campo organizado del habla en el que aquel busca en vano un lugar que siempre falta. Este campo organizado no es sólo aquel que podrían describir ciertas teorías de la psique o del hecho lingüístico. Es en primer lugar -pero sin que eso quiera decir otra cosa- el campo cultural del que tengo que extraer mis palabras y mi sintaxis, campo histórico en el que tengo que leer al escribir. La estructura de robo (se) aloja ya (en) la relación del habla con la lengua. El habla es robada; robada a la lengua, robada, pues, al mismo tiempo, a ella misma, es decir, al ladrón que ha perdido ya desde siempre su propiedad y su iniciativa. Como no se puede prevenir su atención, el acto de la lectura agujerea el acto del habla o de escritura. A través de ese agujero me escapo de mí mismo¹⁰⁰.

Y es que las palabras dejan de pertenecer al sujeto desde que son ya pensamiento, en un movimiento donde se puede sentir que las palabras habían sido sustraídas ya desde siempre, desde antes del propio pensamiento como si algo, o alguien, las dictase. Este alguien es la propia cultura, “la tendencia económica, utilitaria y técnica del mundo”¹⁰¹, que sustrae la vida a las propias palabras y la vida a la propia vida¹⁰². Artaud propone entonces recuperar una verdadera inspiración que emerja de una “verdadera vida”, donde las “formas”, “la exterioridad de los hechos”, queden atrás:

¹⁰⁰ Derrida, Jacques, “La palabra soplada”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 244-245. Seguimos, de aquí en adelante, su análisis sobre Artaud.

¹⁰¹ Artaud, *ibidem*, pág. 139

¹⁰² Obsérvese, en estas citas, la vampirización y la suplantación que tiene lugar, por parte las fuerzas del lenguaje, en el interior de Pizarnik: “Alguien en mí dormido / me come y bebe.” (*Árbol de Diana*); “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos.” (*La extracción de la piedra de la locura*), y que también podemos contemplar en *Los*

cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras¹⁰³.

La recuperación de la verdadera vida pasa por la recuperación del sí por parte de quien ha sido privado de sí, de la recuperación de un aliento, de un cuerpo, de un gesto que han sido hurtados desde esta primera operación de robo inicial:

Si la diferencia, en su fenómeno, se hace signo robado o soplo hurtado, es que en primer término, si no en sí, es desposesión total que me constituye como la privación de mí mismo, sustracción de mi existencia, así pues, a la vez de mi cuerpo y de mi espíritu; de mi carne. Si mi palabra no es mi aliento, si mi letra no es mi palabra, es que ya mi aliento no era mi cuerpo, que mi cuerpo no era ya mi gesto, que mi gesto no era ya mi vida¹⁰⁴.

Para ello, hemos de rebelarnos contra Dios-Satán, nombre del gran ladrón que nos desposee de nosotros mismos antes de nuestro nacimiento, y acudir no a una obra cualquiera, que carecerá siempre de vida fuera de su autor, sustraída ya desde su misma generación, sino a un arte sin obra –el baile¹⁰⁵, el Teatro de la Crueldad- que será la vida misma donde el cuerpo podrá liberarse de su esclavitud a lo fisiológico, y discursivo, podríamos añadir, que Dios ha impuesto al hombre. El cuerpo, entonces, volverá a recobrar la unidad que perdió al ser organizado, dividido en órganos, segmentado y separado por lo tanto de sí mismo y del sí mismo (toda estructura, en Artaud, es, a decir de Derrida, “estructura de expropiación”), y volverá a ser un cuerpo sin órganos, un todo unitario donde todo es uno y propio.

perturbados... en boca de Seg, si bien tomamos la versión de *Los triciclos* donde nos dice “palabra” en lugar de “razón”, haciendo aún más clara la sustracción: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. (...) Pierdo las palabras si hablo, pierdo los años si callo.”

¹⁰³ Artaud, *ibidem*, pág. 14

¹⁰⁴ Derrida, *ibidem*, pág. 246

¹⁰⁵ La presencia del baile y de la música es muy activa dentro de la obra de teatro que tratamos, y, habida cuenta del tratamiento que recibe la música en el resto de la obra de Pizarnik y su especial relación con las concepciones de Artaud, consideramos pertinente abrir un apartado, junto a los epígrafes dedicados al silencio, el erotismo, la infancia y el juego, la sexualidad y la muerte, dedicado especialmente a ello.

El Teatro de la Crueldad, del que nos habla Artaud, se propone conseguir estos objetivos dejando al sujeto expuesto al Peligro a través de la caída, mediante la representación escénica, de todos los asideros metafísicos de los que Occidente se vale para obtener el sostén de la falsa seguridad: la religión, la ideología, etc. Para ello, Artaud quiere recuperar lo Sagrado en el teatro a través de la caída de la palabra como núcleo rector de la escena, lo que no implica, en ningún modo, que las palabras dejen de utilizarse en la escena, sino que, simplemente, serán palabras-gesto, carne hecha verbo. Aparece, así, como un signo más en un teatro donde el gesto, la música, la danza, la luz, el color, etc. acaben adquiriendo la misma preponderancia en una suerte de espectáculo absoluto donde todo sea signo y transmita y construya, sin un libreto verbal previo escrito por un autor, pero con una extremada codificación, una “poesía de los sentidos”, poesía del gesto, frente a una “poesía verbal”, poesía hecha con palabras.

[...] esa poesía (...) alcanza toda su eficacia sólo cuando es concreta, es decir, sólo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena; sólo cuando un sonido, como el teatro balinés, equivale a un gesto, y en lugar de servir de decorado, de acompañamiento a un pensamiento, lo moviliza, lo dirige, lo destruye, lo altera definitivamente, etcétera.¹⁰⁶

Es decir, una poesía “eficaz”, palabra que Pizarnik resalta en su ensayo sobre Artaud, capaz de hacer, en combinación con otros elementos, metafísica con el lenguaje, “metafísica en actividad”, “metafísica-en-acción”: “La verdadera poesía es metafísica, quiéraselo o no, (...) su valor depende de su alcance metafísico, de su grado de eficacia metafísica”¹⁰⁷, relacionando los signos con “el tiempo y el movimiento”¹⁰⁸. En lo que respecta al “lenguaje hablado”, para Artaud, hay que “hacer metafísica con el lenguaje hablado”, “emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado”, “hacer que exprese lo que no expresa comúnmente”¹⁰⁹. Se necesita darle “capacidad de producir estremecimiento físico”, lo que requiere “dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio”, darle a las entonaciones, “el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo”, para poder lograr, así, el objetivo de usar el lenguaje “como forma de

¹⁰⁶ Artaud, *ibidem*, pág. 42

¹⁰⁷ Artaud, *ibidem*, pág. 47

¹⁰⁸ Artaud, *ibidem*, pág. 49

¹⁰⁹ Artaud, *ibidem*, pág. 49

encantamiento”¹¹⁰ y como grito, y la ruptura de cualquier forma de pensamiento para llegar al vacío que todos llevamos dentro y activar, desde ahí, nuevamente el pensamiento, pero no ya como algo trizado, sino como completud. Se busca romper con las convenciones y dejar fuera lo moral y lo social, algo “inicuo” para Artaud, recuperar un estado anterior donde los discursos y la necesidad social aún no habían atado y roto el cuerpo y el deseo, donde aún el hombre era una totalidad, y hacia esa totalidad Artaud dirige su teatro¹¹¹:

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden el plano no fingido e ilusorio, sino interior¹¹².

Renunciando al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos, el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones¹¹³.

Y es que, en efecto, frente a todo esto, Artaud ha propugnado la idea de un “Teatro de la Crueldad”, así llamado por su búsqueda de la representación de la crueldad que ejercen los objetos en su comunicación directa con nosotros. Se trata, en suma, de un teatro que busca conectar con el espíritu –en el amplio sentido del concepto- de su época, y en consecuencia con el público, a través de la puesta en movimiento de todas y cada una de las posibilidades expresivas que permite el escenario y el “lenguaje-gesto” teatral –por encima de cualquier otro objetivo-, y que busca el abandono de la idea de un “arte por el arte” para llegar a un arte capaz de conectar con la vida y con el mundo para lograr el cambio, una verdadera revolución, desde cada individuo. Las ideas sobre el teatro del autor francés calaron muy hondo en Pizarnik a partir de la lectura atenta de *El teatro y su doble*:

¹¹⁰ Artaud, *ibidem*, pág. 50

¹¹¹ Obsérvese de qué manera, como dijimos en su momento, la propuesta de Artaud articula sus semejanzas –que no su igualdad- con lo ya expuesto sobre Bataille: la noción de peligro, el vacío interior, la crítica a una sociedad utilitaria y recuperación de un mundo anterior y natural, la conexión con el espacio de lo sagrado...

¹¹² Artaud, *ibidem*, pág. 104

¹¹³ Artaud, *ibidem*, pág. 140

Lectura de Artaud: El teatro y su doble. Lectura peligrosa puesto que mi estado psíquico degradado deriva de mis pretensiones parecidas a las de A.

El teatro y su doble. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata. Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de Artaud. Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible, visible.¹¹⁴

Si para Artaud el teatro no tiene en sí sus fines ni su realidad, sino que es Doble “de una realidad peligrosa y arquetípica donde los principios, (...), una vez que mostraron sus cabezas se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras”¹¹⁵, para Pizarnik, plenamente identificada con el proyecto del autor francés, supone la materialización del Deseo –en tanto que sed insaciable e imposibilidad perenne- a través de la demolición, en efecto, de todo principio, pero llevándolo aún más allá, en un proyecto que toma de Artaud, como idea clave, la escritura con el cuerpo y la construcción del cuerpo en la escritura, del cuerpo unido y único, en una constante retroalimentación. Para Clelia Mouré:

La escritura de Alejandra Pizarnik compromete el cuerpo en su operatividad, colocando al lector en su lugar: el lugar de la escritura, que marca con su trazo el cuerpo, pero el cuerpo (no un cuerpo) desatado de la restricción orgánica u organicista de la modernidad (del cuerpo moderno radicalmente abstracto y artificialmente aislado en la ficción de lo “individual”), un cuerpo-verbo, como lo reclamara el autor de “Poeta negro”¹¹⁶

Porque la recuperación de la unidad perdida batailleana no es sólo recuperar lo irracional y lo corporal, para volver a fusionarlo con la racionalidad del pensamiento en que la sociedad profana había reducido al individuo, es también recuperar la unidad perdida del cuerpo fragmentado a través del arte como vía de reencuentro y de reconexión, al tiempo que como espacio desde el que demoler los cimientos discursivos de la sociedad y reencontrarse con la nada/vacío/muerte que nos (des)constituye en

¹¹⁴ Ambas citas pertenecen a 1968, en Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 455

¹¹⁵ Artaud, *ibidem*, pág. 59

¹¹⁶ Mouré, Clelia, “Las huellas del teatro de la crueldad. Antonin Artaud / Alejandra Pizarnik: “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”, *Confluencia*, Vol. 20, Nº 2, Spring 2005, University of Northern Colorado, Colorado, pág. 33

plena unidad de todas nuestras partes, como dirá la propia Pizarnik, en “unión y fusión con el lugar” entrando dentro del lenguaje “para tener una patria”¹¹⁷, es decir un punto firme y seguro donde resguardarse de las inclemencias del entorno. Pero es también construir esa morada textual desde ese espacio prohibido y olvidado por Occidente, ese espacio “elemental” desde donde, al igual que en la escritura de Artaud, el cuerpo vivifique un texto convertido en gesto, en parte del propio cuerpo, del propio hálito, del propio ser¹¹⁸:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.¹¹⁹

Sin embargo, Artaud no plantea la entrada de un cuerpo armónico en un texto armónico, sino que nos habla de “disonancia”, como bien refleja Pizarnik, porque, al fin y al cabo, el *teatro en el espacio*, para Artaud es un conjunto de disonancias, dislocaciones, dispersiones, fragmentaciones, en suma, que esperan reencontrar, en su articulación, una nueva unión. Si para Pizarnik, el trabajo con el texto es un trabajo espacial, un trabajo en el espacio¹²⁰, al igual que su trabajo con el cuerpo, cuya interrelación con el espacio es de interés para ella¹²¹, la consecuencia lógica, como señala Nuria Calafell –a quien estamos siguiendo en este párrafo–, es que “Tratar el cuerpo desde un punto de vista espacial supondrá, como en el teatro en el espacio artaudiano, hablar de un desmembramiento, de una desarticulación a la búsqueda de una reconstrucción”¹²². De ello se desprende, entonces, la necesidad de un trabajo con el texto y el cuerpo a partir de lo desarticulado, de lo fragmentario y desmembrado, para rearmar un texto propio, un cuerpo propio:

¹¹⁷ Pizarnik, *Poesía completa, op. cit.*, pág. 265

¹¹⁸ En este punto, no obstante, el influjo de Bataille y de Artaud parecen, en cierto sentido, entrar en conflicto: si bien las ideas de ambos autores parecen converger de una manera fascinante en Pizarnik, la exaltación de la vida en Artaud contrasta poderosamente con la exaltación de la muerte batailleana aunque ambos persigan dar entrada al cuerpo y al deseo en el texto, generando un intenso choque conceptual de cuyas tensiones no estará exento, en algún aspecto, el texto pizarnikiano.

¹¹⁹ Pizarnik, *Poesía completa, op. cit.*, págs. 269 y 270

¹²⁰ Véase, como ya se comentó anteriormente en este sentido, Goldberg. Florinda, *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*, Washington, Ed. Hispamérica, 1994.

¹²¹ Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 442

¹²² Calafell, *ibidem*, pág. 74

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte. Y es sin gracia, sin aureola, sin tregua.¹²³

Por ello, antes de comenzar, como se dijo, con un análisis del texto desde las vías batallanas para la “experiencia interior”, hemos de detenernos un instante a contemplar de qué modo se refleja concretamente esta noción de lo fragmentario en los sorprendentes mecanismos constructivos, compositivos del texto.

¹²³ De *La extracción de la piedra de la locura*, en Pizarnik, *Poesía completa*, op. cit., pág. 251

4. “El tumulto de los quemados”: desarmar-rearmar como estrategia constructiva.

Ciertamente, el problema del “plagio” en la obra de Pizarnik es un problema que lejos de resolverse, sigue generando, en el discurso crítico, un sinnúmero de opiniones encontradas. Nosotros, lejos de entrar en una discusión que afecta a cuestiones, a nuestro entender, ajenas al texto y a su construcción, y que tienen su origen en el plano económico y social –en torno a las nociones de “prestigio” y “jerarquía”, de “propiedad intelectual” ligadas al concepto de “originalidad”-, con sus consiguientes ramificaciones políticas y jurídicas, hablaremos de “reescritura” para referirnos a un curioso fenómeno que se da con prolijidad en la obra de la autora argentina: la necesidad de un modelo literario procedente de otro autor que cimente la propia escritura, y que, al mismo tiempo, la catapulte hacia nuevas zonas creativas a través de un complejo trabajo de selección y re-contextualización, de reformulación y reconstrucción. Este fenómeno se da con especial densidad en su prosa, verdadero talón de Aquiles de la escritura de Pizarnik, y, como veremos, no es ajeno a su obra teatral. Paradigmáticos en este sentido resultan textos como “Devoción”¹²⁴, relato que se apropia del episodio carrolliano del Sombrero Loco y la Liebre de Marzo para convertirlo en un relato a tres con la Muerte, la muñeca y la niña como protagonistas, donde la relación entre lenguaje y realidad queda totalmente desmantelada, o *La condesa sangrienta*, del que ya hablamos antes, donde, tomando como base un ensayo de Penrose sobre el que, supuestamente, escribir una reseña, Pizarnik rompe los moldes de cualquier género para trazar un texto inclasificable en el que las complejas operaciones discursivas nos lanzan constantemente desde la reseña a una suerte de vasto poema en prosa o prosa poética en el que Pizarnik nos muestra su propia visión de algunos fragmentos de la obra de Penrose¹²⁵.

Sin embargo, el texto más extenso donde podemos contemplar este fenómeno es, sin duda, *Los perturbados entre lilas*, donde la célebre obra de Samuel Beckett *Fin de partida* es tomada como base sobre la que tejer la propia escritura. La necesidad de tener un basamento, un modelo, a decir de Pizarnik, se debe a que “lo que yo necesito

¹²⁴ Pizarnik, *Prosa completa, op. cit.*, pág. 31

¹²⁵ Pizarnik, *idem*, págs. 282-296

decir carece de duración. Todo aparece como devorado, como carcomido. Único método de trabajo: tener delante un modelo.”¹²⁶. Este modelo proporciona, en efecto, la duración necesaria para cuanto necesita un determinado desarrollo temporal sobre el papel -esto es, una determinada extensión-, cuestión particularmente problemática en la prosa y el teatro. La percepción de Alejandra sobre lo “devorado” y “carcomido” corresponde, probablemente, a su modo de mirar el mundo, una percepción de instantes, raptos y fogonazos (“sucede que yo no *siento* mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas.”¹²⁷), experiencias puntuales (“un hecho, un rostro”¹²⁸) imposibles de ligar con un hilo conductor coherente, donde la única estructura posible quedaría reducida a un conjunto de instantes, de iluminaciones inconexas únicamente ensartables bajo la forma, de por sí fragmentaria, de un poemario. Su mirada no es, en absoluto narrativa o teatral, sino lírica: no hila historias, sólo recoge momentos puntuales, sensaciones concretas que abstrae en busca de su perfecta expresión a través de una sucesión de imágenes alucinadas que buscan repetir en el espectador la misma sensación que generaron en ella –observemos, por su modo de construir sus poemas y su propio Diario, que Pizarnik acaba elidiendo el hecho concreto para centrarse, únicamente, en el marmágnum interno que este genera. No hemos de dejarnos engañar por su “surrealismo innato”, como ella lo definirá, ni por su experimentación, en algunos momentos, con una escritura casi automática. De ella acaba extrayendo material para una mejor expresión de sus sensaciones conscientes, lo que motiva, casi con seguridad, junto con su “esteticismo mallarmeano” –Mallamé es el poeta al que pone como ejemplo de esteticismo hacia el que en ocasiones tiende-, su búsqueda constante de la belleza, el constante pulimiento y repulimiento del material textual, palabra por palabra, hasta encontrar la expresión bella y precisa de su borboteo interno. Todo ello, unido a la incapacidad que manifiesta constantemente en su Diarios para encomendarse a una labor que exija retomar con relativa regularidad un mismo texto¹²⁹ –entendiendo, desde luego, el poemario como la ligazón de un conjunto de textos separados y diferentes, de

¹²⁶ Pizarnik, *Diarios*, *op. cit.*, pág. 480

¹²⁷ Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 2; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

¹²⁸ Pizarnik, *Diarios*, *op. cit.*, pág. 333

¹²⁹ Un buen ejemplo podría ser esta cita del 11 de Abril de 1963: “Aún así, no entiendo qué me paraliza apenas decido empezar la novela. Yo sé: es mi impotencia a la fidelidad, a la continuidad. Tal vez, en una semana o mes la podría escribir, encerrándome y no saliendo nunca, obligándome, esforzándome. Capítulos cortos. Un solo tema, una sola escena de locura. Esto es lo terrible: quisiera limitarme, pero también quisiera *decirlo todo*” [cursivas en el original], en Pizarnik, *Diarios*, *op. cit.*, pág. 332

instantes independientes, aunque unidos en torno a un paradigma común, que permitiría una escritura más dilatada y deslavazada-, nos podría hacer comprender bien las dificultades estructurales a las que la autora argentina habría de hacer frente a la hora de encomendarse a la escritura de un texto con desarrollo temporal.

Pizarnik, ante la escritura de la obra, encontraría diversos modelos a los que poder acogerse. Ya vimos, en el segundo capítulo, que un diálogo entre Car y Seg parece preceder a la concepción del texto como obra: en principio, sólo se trataba de un diálogo. Siendo esto así, la elección de un texto en el que basarse, en el que ampararse, hubo de ser posterior. ¿Por qué Beckett? ¿Por qué el teatro del absurdo? ¿Determinó el diálogo escrito inicialmente esta elección? Esta última pregunta no parece tener una contestación posible, ya que desconocemos de qué diálogo se trata con exactitud, pero sí podemos plantearnos que, visto el tono general de casi todos los de la obra, hay muchas posibilidades de que el encuadre general del “teatro del absurdo” como marco creativo estuviese en la mente de Pizarnik, conocedora de la obra de Beckett, Ionesco, Genet, etc. Por otro lado, hay que decir que el teatro del absurdo era frecuente en las carteleras bonaerenses y parisinas de la época, ciudades en las que, con toda probabilidad, pudo asistir a alguna representación o tener, sencillamente, noticias de él. Ciertamente, el molde se adapta perfectamente a las concepciones pizarnikianas, quien declarará en una entrevista en 1971:

El humor poético y el metafísico son los únicos humores válidos –señala Alejandra, mientras se quita sus enormes anteojos oscuros que ocultaban el rostro de una niña de estampas inglesas del siglo XVIII-. Como humoristas me gustan Ionesco y Beckett, especialmente Ionesco por su capacidad de señalar lo que nos separa de la realidad¹³⁰.

El pequeño diálogo que Pizarnik había esbozado hubo de ser, fuese cual fuese, un texto humorístico, y en este sentido, siendo Ionesco y Beckett sus preferidos, la elección parece sencilla. La obra, de hecho, se nos muestra como una suerte de fusión entre ambos, ya que, como señala Laura Cerrato a propósito de *Los perturbados...*, “a pesar de la angustia de la protagonista, es una sociedad lo que se ridiculiza. Podríamos

¹³⁰ Entrevista concedida por Pizarnik a la revista *Panorama*, 5 de Enero de 1971, pág. 54

hablar de una resolución en estilo Beckett de una cosmovisión al estilo Ionesco”¹³¹, donde el humor y la visión corrosiva del segundo se asientan sobre la escritura teatral del primero.

Ciertamente, el texto de Pizarnik se asienta sobre el texto beckettiano siguiendo, en gran parte de su desarrollo, el modelo que el autor irlandés propone¹³². Para empezar, el número de personajes principales es el mismo y guardan, en lo fundamental, correlación entre ambas obras. Seg, Segismunda, guarda relación directa con el personaje de Hamm: en ambos casos nos hallamos ante personajes dominantes –hay que resaltar aquí la dependencia inmotivada de Car en *Los Triciclos*; su relación sería, más bien, de amo y esclavo- que rozan el delirio de grandeza llegando incluso a la agresividad y la violencia verbal, y cuya concepción de la vida es absolutamente negativa¹³³. Además, son personajes que, en su estatismo –mucho menor en Pizarnik, ya que Seg puede pedalear y se pasea en su triciclo-, soportan el peso de la obra y son el pilar fundamental de los “acontecimientos”, por así decir, escénicos¹³⁴. Ambos centran las intervenciones de los personajes: todas, salvo el diálogo entre Nagg-Nell, Macho-Futerina en Pizarnik -abierto y cerrado de todos modos por una intervención de Seg/Hamm-, y la intervención inicial de Clov (tomada en *Los triciclos*, pero ausente ya en *Los poseídos*), se dan siempre en diálogo con ellos, y en aquellos momentos en que desaparece para las citadas intervenciones, siguen escénicamente presentes, ausentándose únicamente por su caída dentro del espacio onírico. Además, ambos son quienes los definen y los presentan en otros sentidos, incluso, quizás, ontológicamente -especialmente en el caso de Pizarnik, como muestran en calificativos e intervenciones como “el virgen”, la “ramera”, “estos viejos sólo piensan en comer y disfrazarse”, etc.

¹³¹ Cerrato, Laura, *Beckett: el primer siglo*, Colihue, Buenos Aires, 2007, pág. 76

¹³² Ante los trabajos comparativos ya realizados entre ambos autores (el trabajo crítico de Laura Cerrato que venimos citando es, a nuestro juicio, el más completo en este sentido), no entraremos excesivamente en esta cuestión más que para reforzar y profundizar en aquellos aspectos, como en la relación entre los personajes de Beckett y los de Pizarnik, no trazados del todo por la crítica.

¹³³ En Segismunda, la violencia y la agresividad se hallan especialmente resaltadas. Obsérvese, de hecho, la conexión, desde su mismo nombre, entre el personaje de Pizarnik y el protagonista de *La vida es sueño*, de Calderón. En ambos casos, nos hallamos ante personajes agresivos y dominantes hasta lo cruento, a los que su poder inviste de una altanería impropia. Por otra parte, nos hallamos ante personajes reclusos, y en ambos hallamos una inmensa fractura entre la realidad y lo incierto, y entre la realidad y el propio personaje, donde lo exterior es siempre terriblemente amenazador.

¹³⁴ En el caso de Pizarnik, el estatismo de Seg entra de lleno es perfecto para el encuadre ideológico de la obra: “la experiencia interior es lo contrario de la acción. Nada más.”, en Bataille, *La experiencia...*, op. cit., pág. 54

Seg, sin embargo, tiene algunas características de las que la figura de Hamm carece y con las que Alejandra enriquece y enfoca el personaje hacia sus propios intereses: Seg es definida como “quien habla por poemas” y, en efecto, su parlamento es una amalgama de voces de otros autores, especialmente de la literatura occidental u “occidentalizante” –no obstante, su profunda “aversión al arrabal”, como dirá Car, la enmarca ya en cierta tendencia europeizante dentro de la literatura argentina-, como podemos comprobar por las numerosas citas de poetas y, como veremos, por la intertextualidad saturante que jalona su discurso o, incluso, por su vestimenta: “capa gris modelo Lord Byron o George Sand”, “pantalones de terciopelo rojo vivo modelo Keats, una camisa lila estilo Shelley, un cinturón anaranjado incandescente modelo Maiakovski y botas de gamuza celeste forradas en piel rosada modelo Rimbaud”. Por otra parte, se caracteriza por la mostración de una hipersexualidad evidente y por su heterodoxia sexual e incluso reproductiva: no tiene hijos, sino una muñeca “viviente”, Lytwin, a la que trata como una hija, y que la vincula a otra característica de los personajes y el ambiente pizarnikianos de la que carece el texto de Beckett: su vinculación a la infancia y a lo infantil, así como al juego. Su preocupación metafísica y el predominio del monólogo-discurso en sus intervenciones es aún más acusado que en el personaje beckettiano, pero con el añadido de una búsqueda constante del silencio y un deseo de muerte del que Hamm carece –sólo muestra, a lo sumo, cierta indiferencia por la muerte de sus progenitores y por la vida y la existencia en general; el parlamento de Seg refleja siempre un vínculo con la muerte indecible. Todas estas cuestiones que hemos planteado, como se ve y se dijo anteriormente, acercan a Hamm a la figura de Bataille, cuya influencia no aparece, al menos en este aspecto y en forma tan evidente, en Beckett, con lo cual podemos hablar de un personaje en busca de una constante “experiencia interior”, de un “ir nada más que hasta el fondo” tomado en Seg como verdadero trayecto vital para encontrar el espacio sagrado perdido. Ello nos habla, dentro de su ausencia de sentido y de lo absurdo de su existencia, de una esperanza, aunque sea a través de la autodestrucción, de la que carece un Hamm sumido en el nihilismo más absoluto y que aguarda, pasivamente, la hora de su muerte.

Por otra parte, Car, como personaje (al igual que Clov en *Fin de partida* con respecto a Hamm) es el contrapunto absoluto de Seg. Al igual que Clov, Car se define como un personaje profundamente deseoso de escapar de la vida de servidumbre y dominación inmotivada, desprovista de sentido, a la que se ve sometido por parte de

Seg. Car es vitalista y humilde por naturaleza, eternamente dinámico (El “No quiero sentarme” de la versión definitiva convierte en voluntad lo que en Beckett era imposibilidad, tras un paso intermedio en *Los triciclos* donde ambas posibilidades confluyen en boca del personaje). Pero, a diferencia del personaje beckettiano, Car utiliza como mecanismo de expresión fundamental, según Pizarnik, el canto – concretamente, el tango-, frente a Seg, quien, como se dijo, utiliza sobre todo citas literarias para cimentar su expresión. Sin embargo, a pesar de las palabras de la autora y de cualquier anotación paratextual (“Carolina – Habla por tangos”, en *Los triciclos*), el personaje comienza la obra con abundantes citas y cantos de tango, pero de pronto gira hacia la cita literaria y la referencia culta en una torsión que llega casi hasta el final de la obra, donde retorna al tango y se permite aún una última referencia a Rubén Darío, en una suerte de cinta de Moebius donde lo evidente es el tango, pero donde, soterradamente, fluye la tradición culta como en toda la escritura pizarnikiana. Aun así, contemplamos cómo muchas situaciones y diálogos que se dan en la obra tienen como respuesta en Car un tango, y cómo los tangos que canturrea generan, en la obra, respuestas y situaciones. Tango es sinónimo de libertad en todos los sentidos, y Car muestra a las claras su anhelo de vivir esa libertad sin ambages. Sin embargo, la atmósfera asfixiante en la que se desenvuelve, la opresión aparentemente caprichosa de Seg y la constante presencia de un amenazador -aunque risible- mundo exterior del que es punto de conexión con Seg –recordemos sus espionajes a través de la ventana mientras va relatando a Segismunda cuanto percibe afuera- construyen un ambiente opresor que mata la vida que lleva dentro. A pesar de ello, frente a los personajes decididos, valientes y fuertemente sexuales, incluso procaces, del tango, Car es un ser sumiso y humilde (siempre obedece a Seg, como él mismo indicará en *Los Triciclos*), virgen y asexualizado (“SEG: Es que sos virgen, tenés miedo. CAR: No hablé tan fuerte. SEG: No te inquietés, nadie se enterará que sos virgen.”), sumido en la tristeza y roto (“su traje es color de roca rala y toda su persona evoca el otoño.”). Su rebeldía, la rebeldía del tango, es patente a lo largo de la obra en sus continuas ansias de marchar, de salir al mundo exterior, y es la prohibición de cantar lo que precipita el final y la marcha del personaje, agotado ya por un microcosmos de palabras agonizante y con la conciencia de que la falta de canto, de música, lo convertiría en un mundo completamente muerto (“Seg, no quiero hablar, quiero vivir.”), y decidido, quizás, a llevar a la vida el proyecto vital que el tango, en su reflejo del mundo, le propone. La falta de conexión de su proyecto vital con el proyecto de Seg es evidente, y frente a la

aspiración a lo mortuario, a la búsqueda de un acercamiento a la muerte, Car contrapone la vida, y su exaltación, indirectamente, desde el baile, a través del canto como una forma de “poesía en movimiento”, capaz de llevar el poema a la vida gracias, precisamente, a su carácter corporal, de música hecha con el cuerpo y de cuerpo liberado a través de la música. Sin embargo, todavía no entraremos excesivamente en esta propuesta de raíz artaudiana, sino que hablaremos de ello más adelante en su epígrafe correspondiente. Por ahora, nos limitaremos a señalar, sencillamente, su carácter de foco de tensiones entre ambos personajes y, al fin y al cabo, entre las ideas de las dos figuras centrales, Bataille y Artaud, en el pensamiento pizarnikiano.

En otro orden de cosas, Macho y Futerina –Nagg y Nell en la obra de Beckett-, cierran el conjunto de personajes comunes a ambos autores. Frente a la sexualidad heterodoxa, en Pizarnik, de Car y Seg, ambos personajes se caracterizan por su sexualidad ortodoxa y reproductiva –nos hallamos, al fin y al cabo, frente a los padres de Seg/Hamm-, pero desmedida, desmesurada, como sus mismos nombres parlantes revelan (Macho implica una masculinidad devoradora; Futerina deriva, como señalan las *dramatis personae* de *Los triciclos*, de “furor uterino”). Ambos personajes, por otra parte, son elementos que sirven a Beckett y a Pizarnik para trazar una cierta caracterización de la ancianidad, que, según Laura Cerrato, está marcada por lo “grotesco” en el irlandés y lo patético en la autora argentina¹³⁵; signada, en todo momento, por el maltrato, el hambre y la dependencia necesaria, existiendo cierto matiz de sumisión forzosa en la relación entre padres e hija. Decimos cierto matiz porque, en ambos autores, la relación de Nagg/Macho con Hamm/Seg es casi “capitalista” –especialmente resaltada por Pizarnik, nuevamente, desde las *dramatis personae*, en las que Macho es un “industrial (cojinetes) que no pudo negar su vocación de clochard”, es decir, un ser de prácticas empresariales capitalistas con alma de vagabundo-: siempre hay un rédito por todo lo que hace Macho/Nagg (un chupetín, soda...), y no se somete completamente a los dictados de Seg/Hamm, lo que arroja un modo de relación completamente distinto a la esclavitud inmotivada de Car o el maltrato a Nell/Futerina. Muertos hacia el final de la obra, su relación con Seg/Hamm es desigual y genera un doble tratamiento a la figura de sus padres, ya que, por una parte, el tratamiento hacia su madre es absolutamente despreciativo, mientras que su padre es un ser que, aunque despreciado, aparece como interlocutor válido con el que el personaje principal desea

¹³⁵ Cerrato, *Beckett: el primer siglo*, op. cit., pág. 73

dialogar. El resultado es que, lo que en Beckett es simple machismo patriarcal, en Pizarnik se convierte, en la particular relación cruzada que esbozamos, en una relación mucho más compleja con respecto al sistema sexo/género: la relación entre dos figuras masculinas principales dentro del núcleo familiar, Hamm y Nagg, padre e hijo varón, se redirige hacia un diálogo entre los dos personajes dominantes en sus respectivas generaciones, uno de los cuales es una mujer que domina al resto de los personajes –en Pizarnik hay un absoluto trastocamiento del sistema tradicional por parte de la generación más moderna, que representarían Seg y Car, frente a Macho y Futerina.

Hay en Pizarnik, de todos modos, dos personajes añadidos con voz propia en la obra: el vendedor ambulante chino y Lytwin, la muñeca de Seg fabricada por Car. En el primer caso nos hallamos ante un personaje que cumple una función espectacular, al igual que otros números musicales que Pizarnik pone en escena y cuyo impacto se relaciona, probablemente, como veremos más adelante, con el influjo de Artaud y su premisa de introducir todo tipo de apariciones y sorpresas en la escena teatral. En el segundo caso, nos hallamos ante un personaje ciertamente más complejo –no es, desde luego, el perro creado por Clov para Hamm en *Fin de partida*; en este caso nos hallamos ante un ser con constitución de personaje y participación activa y dialogada en la obra-, y al que volveremos por su relación con el tema de la infancia. Su inspiración parece ser, a tenor de estas palabras, una de las numerosas muñecas que poblaba la colección de Pizarnik: “Tengo una muñeca nueva que se llama Lytwyn; no sé por qué, pero es un poco rara”¹³⁶. Como dijimos en su momento, Lytwin, su nombre final, guarda relación con el homúnculo de *Isabella de Egipto* de Arnim y con las ideas del teatro de marionetas de Kleist, cuyas premisas podrían resumirse en este fragmento: “[La gracia] se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios”¹³⁷. Es decir, el dios y el títere, la marioneta, la muñeca y todos aquellos seres desprovistos de conciencia, pero que se asemejan en su constitución al ser humano¹³⁸, son capaces de tener una mayor gracia en su movimiento,

¹³⁶ Carta a Bordelois fechada en 1968, “Domingo 16, Medianoche.”, en Bordelois, *Correspondencia*, op. cit., pág. 268

¹³⁷ Kleist, Heindrich Von, “Sobre el teatro de marionetas”, en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Hiperión, 1988, pág. 36

¹³⁸ Recordemos en este punto al Golem de la tradición hebrea, cuyo influjo hubo de ser necesariamente fuerte en Pizarnik. Recordemos, sin ir más lejos, este poema suyo: “Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. Sombría como un golem la infancia se ha ido, y la gracia y la disipación de mis dones.” (En Pizarnik, *Poesía completa*, op. cit., Pág 436).

y de expresar muchísimo más, en su movimiento y condición, que cualquier ser humano. Estamos a sólo un paso de poder decir que en ellos hay más vida que en el hombre y ubicarnos, completamente, en la Olimpia de “El hombre de arena”, de E.T.A. Hoffman, donde, al igual que en la versión ovidiana del mito de Pigmalión, “*ars aedeo latet arte sua*”, la criatura tiene más apariencia de vida que cualquier ser vivo sin dejar de ser inerte. Esta concepción se relaciona directamente con las líneas teatrales de principios del siglo XX, defensoras de la muñequización del actor para conseguir la perfección de sus movimientos, línea que, a través de Gordon Craig nos llevará directamente a Antonin Artaud; y, por otra parte, con cierta conceptualización de “lo siniestro” que, *via* Freud, penetrará en el surrealismo y forjará creaciones como las *poupées* de Hans Bellmer, adoradas por Pizarnik¹³⁹. En este sentido, y al igual que el homúnculo de Arnim, es una muñeca bastante “siniestra”, como dirá la propia Segismunda, pero con un espíritu rebelde tremendamente entrañable. Y es que hemos de apuntar, ciertamente, que la pequeñez, para Pizarnik, se relaciona con “lo siniestro”, pero, a su vez, según su propia lectura de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, tiene relación directa con la angustia metafísica, lo que convierte su respuesta a Seg en el siguiente diálogo en algo tremendamente significativo:

SEG: Dámela. (*Car se la entrega, Seg la abraza.*) Enigmático personajito tan pequeño, ¿quién sos?

LYTWIN: No soy tan pequeña; sos vos quien es demasiado grande.

SEG: Pero, ¿quién sos?

LYTWIN: Soy un yo, y esto, que parece poco, es más que suficiente para una muñeca.

SEG: ¿No pensás que Lytwin es adorable y siniestra a la vez?

LYTWIN (*en actitud de contrición*): Fui yo quien te rompió los libros para hacerme cucuruchos, barcos y sombreros de corsario que... (*Se interrumpe.*)

¹³⁹ De hecho, podemos encontrar entre sus documentos recortes con fotos de muñecas de Bellmer pegadas a páginas de cuaderno, extraño e inquietante hallazgo que nos lleva, directamente, a una concepción corporal basada en la desorganización y reorganización del cuerpo ajeno a voluntad por el peso incesante del deseo, y articulada, precisamente, sobre la geografía corporal de la muñeca (para profundizar más a este respecto, véase Bellmer, Hans, *Petite anatomie de l'image*, París, Allia, 2008).

CAR: Se le acabó la cinta grabadora.

Aunque Car revele que toda su conversación es producto de una cinta grabadora, en algunos otros puntos de la obra parece sembrarse la duda (p. e., “SEG: Recién le dijo a Car: "O me contás Caperucita Roja o te mato" (*Pausa.*). Es de un verde esencialmente reconcentrado, ¿verdad, Car?”) y se trata su expresión como si la muñeca pudiese articular enunciados por su propia voluntad, lo que incrementa la incertidumbre de hallarnos ante un ser vivo o inerte y acerca a Lytwin al homúnculo y al golem. Su capacidad para comportarse como un “yo” sin, aparentemente, serlo por su propia naturaleza -aunque así lo reclame para sí como muñeca- y su uso del humor, profundamente imbricado con lo metafísico, la convierten, en efecto, en un ser cuanto menos inquietante.

Volviendo a la estructura beckettiana, que Pizarnik sigue, podemos establecer que, en cuanto a su desarrollo argumental, los intertextos pizarnikianos con respecto a la obra del autor irlandés se ubican en puntos estratégicos que demarcan un fluir argumental semejante a *Fin de partida*: la misma disposición espacial del decorado –si bien los elementos cambian sensiblemente, como la pared de espejo de Pizarnik frente a la pared lisa de Beckett-, con algún elemento añadido en la argentina; unidad de espacio y tiempo de la obra concomitante con el texto de Beckett, identificado, en mayor o menor medida, con el mundo; escenas fundamentales con mecanismo y cinesia compartida, como la mirada a través de las ventanas; reiteraciones y sensación de inexorabilidad del tiempo; y solapamiento de ciertos diálogos y escenas fundamentales –como la escena en que se intenta poner en pie al perro, en Beckett, y a la muñeca, en Pizarnik- y de la escena final de la obra -si bien, como indica Laura Cerrato, “Pizarnik opera un proceso de síntesis y compresión de los diálogos beckettianos, reduciendo a pocas líneas lo que el autor irlandés desarrolla y amplifica hasta crear un clima opresivo”¹⁴⁰:

¹⁴⁰ Cerrato, *Beckett: el primer siglo*, op. cit., Pág. 73.

SEG: ¿Y el sol?

CAR: No hay sol.

SEG: ¿Entonces qué?

CAR: Está opaco.

SEG: ¿Y los espejos que brillaban tan dulcemente?

CAR: También los espejos están opacos.

SEG (*abriendo los ojos*): Ponete al lado mío.

(*Car se pone junto al triciclo.*)

Hamm: ¿Y el sol?

Clov: (sigue mirando): Nada.

Hamm: Sin embargo, debería estar a punto de ocultarse. Busca bien.

Clov (tras buscar): Vete al cuerno.

Hamm: ¿Es, pues, ya de noche?

Clov (sigue mirando): No.

Hamm: ¿Entonces, qué?

Clov (igual): Todo está gris. (Baja el catalejo y se vuelve hacia Hamm, eleva la voz.) ¡Gris! (Pausa. Eleva más la voz.) ¡GRRIS!

(Desciende de la escalerilla, se acerca a Hamm por la espalda y le habla al oído.)

Hamm (sobresaltado): ¡Gris! ¿Has dicho gris?

Clov: Negro claro. Todo el universo.

Hamm: Exageras. (Pausa.) No te quedes ahí, me das miedo.

(Clov regresa a su sitio junto al sillón.)

Sin embargo, la obra de Pizarnik, lejos de construirse siguiendo puntualmente el texto beckettiano -a pesar del gran número de semejanzas ya señaladas-, enhebra una serie de torsiones, gracias a la utilización de la eliminación –supresión de la primera de las escenas donde Clov mira por las ventanas- y la adición –ya mencionamos en el segundo capítulo, por ejemplo, una escena insertada de *El enfermo imaginario* de Molière-, que revolucionan hasta distorsionar completamente la estructura de la pieza beckettiana, como puede verse en la edición.

De todos modos, los mecanismos de transformación fundamental del texto de Beckett ocurren a una escala muy diferente, a nivel de la intervención y del vocabulario. Es ahí donde el texto muestra la existencia de otras operaciones imprescindibles para comprender la labor de des-composición y re-composición que se realizan en la escritura de Pizarnik. Y es que, en efecto, el texto está plagado de referencias, intratextos e intertextos provenientes de autores literarios y, en el caso de Car, musicales que definen la composición general de la pieza. La densidad de intertextos e intratextos es tal y su importancia tanta, que resulta aconsejable trazar una gradación en tres niveles o planos de observación que sistematizarán el enfoque textual: el primer nivel –llamémoslo macroscópico- vendría a ser el texto de Beckett; un segundo nivel –digamos un nivel intermedio- correspondería con los pasajes extensos ya citados de otros autores y discursos intercalados; y un tercer nivel, el citado nivel microscópico, donde intratextos e intertextos se entretajan hasta formar verdaderas intervenciones-*collage*. Veamos un ejemplo –más tarde utilizado intratextualmente, como poema, en la última parte de *El infierno musical*-, donde iremos intercalando la procedencia de cada una sus oraciones:

SEG: Car, alguna vez, tal vez, encontraremos refugio allí donde comienza la realidad verdadera [“Refugio allí donde comienza la verdadera realidad”, cita de Franz Kafka]. Entretanto, ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra? Car, ellos son todos y yo soy yo. Car, te hablo de la soledad mortal [“Il s’agit, tu l’as compris, de la solitude mortelle, de cette région désespérée et éblouissante où opère le artiste”, de Jean Genet en su obra *Pour le funambule*]. Hay cólera en el destino puesto que se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris... ¿Y entonces, Car? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan [Extraído del libro de Edgard Herzog *Psiquis y muerte*: “Entonces romperé hasta las puertas del infierno, entonces sacaré fuera a los muertos, para

que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan”]. No tengas miedo del lobo gris. Yo lo mencioné para comprobar que existe y porque hay una voluptuosidad enorme en el hecho de comprobar. Sólo las palabras hubieran podido salvarme [“No soy un hombre fuerte y sólo las palabras podían salvarme”, cita de J. L. Borges (“Episodio del enemigo”)], pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué esperanza nos queda si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? [Cita de San Agustín: “Porque vosotros estáis muertos, a la manera como en el invierno los árboles parecen resacos, muertos. ¿Y qué esperanza nos queda si estamos muertos? (...) ¿Cuándo vendrá nuestra primavera? ¿Cuándo nuestro verano? ¿Cuándo nos recubrirá el adorno de nuestras hojas? ¿Cuándo seremos ricos de la abundancia de nuestros frutos? ¿Cuándo ocurrirá todo esto?”]

No es de extrañar que Pizarnik nos diga que estamos ante una “1ª casa de citas”, ya que, como podemos observar, el intertexto opera hasta saturar completamente un texto compuesto, casi exclusivamente, de otros textos, de fragmentos, frases y expresiones de otros autores aunados para generar un nuevo texto que exprese lo propio. El problema fundamental radica en este punto: ¿dónde queda la propia voz? Artaud, como vimos, ya nos había remitido a la imposibilidad de hablar con la propia voz y de la sustracción operada por la cultura, que oblitera las propias palabras desde su emergencia –incluso antes- y nos impone su voz. Pizarnik nos plantea el vivo ejemplo de lo que Artaud refleja en su planteamiento: la cultura, en las voces de sus más conocidos y reconocidos representantes –algunos de ellos contemporáneos suyos- sofoca la propia voz (“No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”, nos dirá al principio de “Piedra fundamental”, en *El infierno musical*). El resultado es un coro de voces ajenas, una “miserable mixtura” bajo la que el propio escritor parece asfixiado, y ante el que sólo queda la parodia y el aniquilamiento de *Hilda la polígrafa o la bucanera de Pernambuco*, donde la poeta se lanza sobre lo ajeno con la violencia destructiva de los bucaneros y con su misma amplitud de objetivos¹⁴¹.

¹⁴¹ Hemos de recordar que, a diferencia de piratas –saqueo en alta mar-, corsarios –saqueo a naves enemigas de un determinado estado- y filibusteros –saqueo en las cercanías de la costa-, los bucaneros, una vez destruido su negocio de producción de carnes y objetos de propia creación, realizaban saqueos y

Con respecto al texto beckettiano, no obstante, la transformación se obra vigorosamente: este pequeño monólogo de Seg ocupa el mismo lugar en la obra que un monólogo de similar extensión de Hamm, es decir, macroscópicamente, en cuanto a la estructura de la pieza, Pizarnik está tomando su disposición en la obra y su función de *Fin de partida*, pero microscópicamente el texto de Beckett, el contenido del monólogo beckettiano, ha desaparecido del todo, y en su lugar tenemos una sucesión de intertextos que, separados de su lugar de origen –desarmados- y rearmados en conjunción, generan un nuevo sentido completamente ajeno al de sus textos de partida, aunque con las suficientes resonancias como para no perder el sentido que les es propio: cuando Pizarnik, por ejemplo, extrae de *Pour le funambule* su referencia a la “soledad mortal”, la expresión mantiene ciertas resonancias del texto genético (en efecto aún sigue remitiendo a la “región (...) donde obra el artista”), pero se inserta en un contexto nuevo donde su relación con el resto de los elementos le hacen adquirir otros sentidos, otras resonancias, otros significados ajenos a los que tenía en la obra de Genet (la soledad se contamina de cierta visión desesperanzada y apocalíptica sobre la sociedad y su muerte, podríamos entender, interior), y, al mismo tiempo, perder alguna de las posibles connotaciones que había adquirido en su contexto original (la excelencia positiva y “resplandeciente”, aunque sea “desesperada” de esa soledad del funambulista, y, por ende en Genet, del artista, frente a la sociedad). Observemos, ahora, este otro fragmento, y observémoslo, en comparación con el texto de Beckett, a través de las sucesivas escrituras de la autora; el texto de Beckett corresponde al texto de la derecha, con *Los triciclos* -primera fase de la escritura pizarnikiana- en la posición central, y *Los poseídos.../Los perturbados...* -escrituras posterior y definitiva, respectivamente- en la parte izquierda:

pillajes en cualquier punto del mar y de la tierra sobre cualquier objetivo, independientemente de su procedencia o *status*.

MACHO: ¡La máscara! ¡Una omelette!
MACHO: ¡La máscara! ¡Una omelette!
Nagg: ¡Mis gachas!

SEG: Maldito seas entre todos los mortales.
SEG: Maldito seas entre todos los mortales.
Hamm: ¡Maldito progenitor!

MACHO: ¡El antifaz! ¡Una milanesa!
MACHO: ¡El antifaz! ¡Una milanesa!
Nagg: ¡Mis gachas!

SEG: Nada más peligroso que los viejos. Disfrazarse y comer, no piensan más que en eso. (*Pitada. Entra Car.*)
SEG: Estos viejos... Nada más peligroso que los viejos. Disfrazarse y comer, no piensan más que en eso. (*Pitada. Entra Car. Se detiene al lado del triciclo de Seg*)
Hamm: ¡Ah, ya no hay viejos! ¡Atracarse, atracarse, sólo piensan en eso! (Toca el silbato. Entra Clov. Se detiene junto al sillón.)
¡Vaya! Creía que ibas a abandonarme.
Ayúdame a soportar a este viejo.

La operación realizada con respecto al texto de Beckett es clara a nivel macroscópico: se ha tomado un diálogo de Beckett con el que, ocupando un lugar semejante en ambas obras, comparte función y estructura. Sin embargo a nivel microscópico ocurren ciertas transformaciones en los enunciados que se insertan en esa estructura, tanto en su forma como en su contenido –sin dejar de operar como intertextos con respecto a él-, que lo desdibujan hasta cambiar parcialmente su sentido. Para empezar, si comparamos los tres textos, la *amplificatio* es notoria especialmente en *Los triciclos* –aunque generalmente existe cierta reducción, como se dijo, con respecto a la obra de Beckett, esta se suele expresar en el nivel macroscópico como reducción de intervenciones-, con el desnudamiento típico en el proceso escritural pizarnikiano en la versión posterior. Esta *amplificatio*, no obstante, inserta referencias al acto de disfrazarse, y, más concretamente, de cubrirse el rostro, cuestión nada inocente si tenemos en cuenta que *Psiquis y muerte*, de Edgar Herzog, planea en todo momento sobre el texto pizarnikiano llenándolo de referencias indirectas a la muerte: en este caso, Herzog señala todo un código de identificación entre muerte y disfraz precisamente a partir de la semejanza entre la rigidez del rostro de un difunto y la máscara¹⁴². Ello amplifica sensiblemente, también, el sentido del texto de Beckett, y los ancianos ya no

¹⁴² La propia Pizarnik lo explica magistralmente en el manuscrito de su cuento “El hombre del antifaz azul”, en Alejandra Pizarnik Papers, Box 2, Folder 7; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

piensan sólo en comer, sino también en morir -quizás de ahí emane su peligrosidad¹⁴³. Y no sólo eso: en este punto, nuevamente, y aún a riesgo de ser reiterativos, hemos de recordar las ideas batailleanas sobre la muerte y su noción de peligro, esta última coincidente con Artaud, que, con toda probabilidad, estén cargando conceptualmente estas intervenciones.

Ello nos lleva a plantear una nueva distinción conceptual entre las operaciones textuales ya mencionadas y estructuradas en tres niveles, que podríamos denominar *in praesentia*, y las operaciones que se producen a nivel del sentido, donde podemos observar los mismos mecanismos que llevan a la autora a desarmar/rearmar en el plano conceptual, y que podríamos denominar *in absentia*. Dentro de las operaciones *in absentia* podemos distinguir, a su vez, tres grados: la estructura conceptual general de la obra reposaría sobre las ideas de Georges Bataille y Antonin Artaud¹⁴⁴ -nivel macroestructural-; otros autores, como Foucault y Lautréamont, parecen matizar y reforzar considerable y extensamente los conceptos de Artaud y Bataille, otorgándoles, por así decir, una gramática muy precisa en ciertos aspectos -nivel intermedio-; y, microestructuralmente, en aspectos muy concretos y puntos muy precisos, se integrarían las conceptualizaciones, matizaciones y correspondencias concepto/signo de otros teóricos y literatos como Herzog, Eliade, Bachelard, Blanchot...

No hemos de dejar atrás que ciertos autores, como el propio Beckett y Artaud, parecen participar de ambos tipos de operaciones. El caso de Artaud, por ejemplo, es claro en este sentido: *in praesentia*, el autor francés opera a nivel microscópico (“SEG: Porque mata al sol para instaurar el reino de la noche negra” está tomado de “que mata al sol para instaurar el reino / de la noche negra”, cita de Antonin Artaud en su *Para acabar con el juicio de Dios.*) e, *in absentia*, como hemos visto, operaría

¹⁴³ No olvidamos el cambio de la oración final, también significativo: Pizarnik oblitera una referencia beckettiana a la marcha de Clov -donde el toque de silbato de Hamm operaría a modo de comprobación de la posible marcha del personaje, pero también del mantenimiento de su dominio sobre él- e inserta una referencia absolutamente despreciativa sobre el personaje de Macho en función, además, de su vejez, lo que acrecienta la visión, por sí negativa en Beckett, de la ancianidad. En este sentido, no hemos de olvidar el más que citado, por la crítica- temor a la vejez que se trasluce en su obra en tratamientos negativos, del tema, como en este caso.

¹⁴⁴ En el caso de Artaud, tratándose de algo tan complejo como el campo de las estructuras conceptuales, resulta extremadamente difícil establecer si opera *in absentia* a un nivel macroestructural o a un nivel intermedio entre lo macroestructural y lo microestructural -como Molière en los mecanismos *in praesentia*. Nosotros, a espera de un deslinde mejor en futuros trabajos propios o ajenos, hemos optado por la primera opción y seguimos manteniéndolo, junto a Georges Bataille, en el campo de la macroestructura.

macroestructuralmente, por ejemplo, su concepto de escritura con el cuerpo y de incorporación de la escritura.

Todas las operaciones aquí descritas nos vuelven a arrojar a Artaud y a su concepción de sustracción, donde la cultura roba no sólo las palabras en tanto que expresión y medio del pensamiento, sino que hurta el propio pensamiento¹⁴⁵ antes incluso de su aparición, si es que esta en algún momento tiene lugar (recordemos estas palabras de Pizarnik ya citadas sobre su lectura del autor francés: “imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre)”). Hurto de las propias palabras y el propio pensamiento, robo desde la interioridad más profunda donde decir “yo” significa, entonces, manifestar una obliteración, un borrado, una ausencia permanente y anterior a todo –incluso al propio nacimiento–, donde el “sujeto” es incapaz de manifestarse y pensarse con palabras y pensamientos propios pues lo propio no existe, sólo hay una sutil y permanente enajenación.

SEG: (...) Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto...

Sutil sustracción donde cada palabra es el robo de la razón, del propio pensamiento, en tanto que el pensamiento se verbaliza y el verbo se piensa, en una relación donde palabra y pensamiento son indisolubles al ser dos labios de una misma herida. Las palabras “esenciales”, “inocentes”, no tienen cabida, son imposibles porque la palabra propia, proferida por primera vez sin el peso de miles de voces y pensamientos ajenos sobre ella, es inexistente y, por lo tanto, el “sujeto” que anhela

¹⁴⁵ Aunque Artaud denuncie esta sustracción, no hemos de olvidar que, desde el momento en que es fagocitado e incorporado a la cultura, esto es, al conjunto de manifestaciones que una sociedad o civilización elige como representativas, se convierte también, a su vez, en sustractor, por mucho que sus intenciones se alejasen completamente de ello. Esto demuestra, una vez más, la innegable capacidad del sistema para desactivar cualquier producto potencialmente peligroso y domesticarlo, y nos conduce inmediatamente a corroborar que no existe un “afuera” del sistema, sólo aproximaciones más o menos afortunadas a sus márgenes. La elasticidad de sus límites, de sus fronteras, es tal, que cualquier movimiento hacia el exterior es rápidamente sofocado a través de una nueva y vertiginosa redefinición de los lindes, por la sencilla razón de que nosotros mismos, todos nosotros, somos el sistema y los propios límites del sistema: allá donde un ser humano sea capaz de generar cualquier cosa imaginable, tanto él como lo generado serán sistema; el núcleo de su subversión, partiendo de que es imposible, quizás sea luchar siempre para que este borde, esta espinosa frontera, sea estirada tanto como sea factible para que, relativizando las escalas existentes dentro de sus lindes, todo y todos quepamos cómodamente, sin fricción ni violencia, dentro de ella.

proferirla y que está condenado, por este cruel movimiento, a la propia incognoscibilidad. Sin embargo, frente a esta imposibilidad, entra, en tensión con ella, la necesidad de hablar y de pensar, aunque hablar suponga la realización y la constatación de la propia ausencia y de la propia exposición a la otredad absoluta incluso dentro de sí misma, aunque se sepa fracaso de todo punto y en todo momento. El texto se convierte entonces en constatación de ese fracaso desde su mismo mecanismo compositivo en todos sus niveles, y la supuesta voz propia que deseaba aunar palabra y vida (“el canto” como lugar ideal primigenio donde vida y poesía, cuerpo y palabra estaban unidos, ya que el canto es palabra corporizada, puesta en acto, en vida, a través del cuerpo, proferida y sentida con el cuerpo, palabra hecha cuerpo y cuerpo hecho palabra¹⁴⁶) acaba constatando, simplemente, su propia condición de ausencia de esa ausencia que es, pues, ya *per se*, de un texto cuya condición resulta ser el texto de un texto:

Los pequeños cantos

III

el centro

de un poema

es otro poema

el centro del centro

es la ausencia

en el centro de la ausencia

mi sombra es el centro

del centro del poema¹⁴⁷

¹⁴⁶ En su respectivo epígrafe, dedicado a la música, comprobaremos que esta metáfora aparece recurrentemente en la obra de Pizarnik como esperado proyecto del que la autora acaba constatando su fracaso.

¹⁴⁷ Aunque publicados por primera vez en la revista caraqueña *Árbol de fuego* en 1971, la composición de *Los pequeños cantos*, proyecto vinculado a *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, es muy anterior, y

5. “Vía destructiva”: manifestaciones de una mística de la nada.

Los distintos caminos que propone Georges Bataille abren varias vías temáticas en la obra de Pizarnik. Aunque no podamos afirmar en ningún momento con certeza que emanen directamente de la lectura del autor francés, sí podemos establecer que la asunción de su proyecto marca un cambio en su tratamiento y la creación de una atmósfera donde todos los elementos se ponen a un tiempo en juego, en busca, probablemente, de que tal conjunción de condiciones termine por generar, estética y vitalmente, el efecto deseado: una experiencia mística de la nada “por el cese de toda operación intelectual”¹⁴⁸. Muchas son las formas que Bataille establece para su consecución: la embriaguez, el absurdo, la risa, el silencio, el erotismo..., varias de las cuales Pizarnik pone en juego, a veces simultáneamente, para generar un ambiente de vaciamiento total y de cercanía a la nada y a la muerte, a la continuidad perdida, cuyas constantes imágenes y referencias -como ya hemos ido entreviendo- saturan cada parlamento y cada acción de la obra. Nos centraremos en las vías más importantes que Pizarnik toma en la obra teatral -y en su obra en general-, a saber: el silencio y la poesía, la risa y el humor, la infancia y el juego, y el erotismo.

5.1 “El silencio es de oro y la palabra de plata”

Ciertamente, en un proyecto de escritura donde el vaciamiento es clave, y donde el cese de toda actividad intelectual conduce al lugar deseado, la utilización de las palabras, materia prima de la escritura, parece, en principio, algo ciertamente contradictorio. Si imaginamos, en efecto, un vaciamiento, un cese de las palabras, habremos de llegar, necesariamente, al silencio como lugar al que tender, aunque, como sabemos, las palabras son sonido, son “algo”, y el mero acto de pronunciarlas genera inmediatamente, en apariencia al menos, la ruptura de aquello que se busca. Además, las palabras son, por naturaleza, el vehículo natural a través del que todo discurso fluye, interior y exteriormente, y todo discurso es, en sí, para Bataille, una construcción fruto de la racionalidad y cargado, desde luego, de ella. Las palabras, entonces, tendrían un

se sitúa en torno, aproximadamente, a las fechas de escritura de *Los perturbados...* (Poema tomado de Pizarnik, *Poesía completa, op. cit.*, pág. 381)

¹⁴⁸ Bataille, *La experiencia...*, *op. cit.*, pág. 23

contenido y la capacidad de hacer pensar, transmiten pensamiento. Sin embargo, nos dice George Bataille, “subsiste en nosotros una parte muda, escamoteada, inaprensible”¹⁴⁹ aunque se ignore en las palabras, en el discurso, a la que sólo llegamos en ocasiones muy concretas. Las palabras escamotean a la atención esta zona de silencio, por lo que, para llegar a ella, es necesario unir, a la refutación del pensamiento, “la liberación del poder de las palabras”¹⁵⁰. Es en este punto donde Bataille propone la noción de palabra *glissant*, “deslizante”, como forma de subvertir desde el lenguaje los peligros del propio lenguaje y de “deslizarse”, gracias a él, desde la exterioridad hasta la interioridad del sujeto. Son palabras que, por su naturaleza o “por la frase en la que se inserta la palabra”¹⁵¹, tienen la capacidad de encontrar la “presencia interior” de los objetos, esa presencia “silenciosa, insondable y desnuda” que “una atención siempre entregada a las palabras (a los objetos) nos hurta”, envolviéndolos, así, de tal manera que acaben “de disiparse en el silencio que ya no es nada”¹⁵². Captan la atención dada de antemano a las palabras y dejan de ser palabras. En este sentido, Bataille pone la palabra “silencio” como ejemplo perfecto de palabra “deslizante”: su propia cadena fónica, al pronunciarla, anula su significado de ‘abolición del ruido’, convirtiéndose, ella misma, en “prenda de su muerte”¹⁵³. Es en este punto donde Bataille nos habla de la poesía, que “no es menos silencio que lenguaje”¹⁵⁴, y de la “perversión poética de las palabras, sin la cual parecería que se sufre un dominio”¹⁵⁵. La poesía, a la que “todo el lenguaje le es dado”¹⁵⁶, tiende necesariamente al silencio “para expresar con un grado más de desprendimiento. La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia, no transforma los que ella pone en juego”¹⁵⁷. Sin embargo, la poesía y el poeta han de cumplir ciertas condiciones:

El poeta es ante todo para Bataille un ser que se niega, que rechaza el sistema y se opone en ello totalmente al filósofo o a cualquiera que adopte una actitud intelectual, es decir, el hombre del discurso, del mundo de las cosas, del trabajo, y de lo inteligible, el de la seguridad de lo posible y lo conocido, que desconoce

¹⁴⁹ Bataille, *idem*, pág. 24

¹⁵⁰ Bataille, *idem*, pág. 24

¹⁵¹ Bataille, *idem*, pág. 25

¹⁵² Bataille, *idem*, pág. 26

¹⁵³ Bataille, *idem*, pág. 25

¹⁵⁴ Bataille, *idem*, pág. 39

¹⁵⁵ Bataille, *ibidem*, pág. 39

¹⁵⁶ Bataille, *ibidem*, pág. 39

¹⁵⁷ Bataille, *ibidem*, pág. 39

el vértigo de lo imposible y lo desconocido, la fascinación de la muerte y de lo heterogéneo¹⁵⁸.

Evidentemente, nos hallamos ante una poesía que rechaza “el afeminamiento poético”¹⁵⁹, y que busca la destrucción y la negación violenta y feroz por encima de todo (“SEG: (...) ¿De qué pueden hablar ustedes? ¿De qué puede hablarse todavía?”), que pretende ir más allá de sí misma y alcanzar “el mundo extremo de lo posible”, una poesía que todo lo niegue, que rompa la unidad y que destruya al sujeto, dando entrada siempre a la angustia en el poema o, al menos, en su propio autor. Un poeta que hable desde el desgarramiento y el silencio mediante un lenguaje silencioso y deslizante para generar poemas que transmitan ese desgarramiento y ese silencio (“Deseaba un silencio perfecto. Por eso hablo”, dirá Pizarnik en sus “Caminos del espejo”¹⁶⁰, un texto que, si bien fue escrito en 1962, fue validado por la autora con su publicación desde 1968 y que nos advierte de su temprano compromiso con el silencio):

CAR (*yendo y viniendo como un maniquí*): Este modelo, señoras y señores, se llama "Después de mí, que se jodan". Seg, me siento hermoso.

SEG: No me interesa la percepción que podés tener de tu esquema corporal. Necesito silencio.

CAR: Pero al menos reconocé que en mí, ahora, todo es lujo, calma y "voluptad".

SEG: ¡Silencio, se está haciendo el silencio! Si no dejás que el silencio termine su gestación, te mato.

Ciertamente, Seg asume el silencio como lugar de escritura y desde la escritura, como punto de partida para acometer su obra, tanto operística –véase en este sentido el apartado dedicado a la música- como literaria, con la violencia deseable en el proceso. La propia Pizarnik anotaba, a propósito de un artículo de Jacques Buge, “Max Picard et la sagesse”, que “El silencio es condición necesaria para el nacimiento de la palabra”¹⁶¹, cuyos mensajes dan origen a la expresión del mundo a través del lenguaje. El silencio, como punto de difícil acceso al que el poeta ha de intentar acceder, requiere un proceso,

¹⁵⁸Casado, Loreto, “*L'impossible: Bataille y la poesía*”, en *Thélème*, N° 13, UCM, Madrid, 1998, pág. 42

¹⁵⁹ Bataille, *idem*, pág. 49

¹⁶⁰ Pizarnik, *Poesía...*, *op. cit.*, pág. 242

¹⁶¹ Alejandra Pizarnik Papers, Box 4, Folder 5; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

una “gestación”, como indica el texto, para después, una vez recogidos sus frutos, intentar traerlos en el poema, sin olvidar, en ningún punto, que, a pesar de la atracción que las palabras puedan tener en nosotros, su lugar es secundario: es el silencio lo que ha de primar siempre en el lenguaje:

SEG: (...) Sí, la muerte talla huesos en tanto el silencio es de oro y la palabra de plata. (*Pausa.*) (...) Yo, la triciclista, soy una metafísica en la sombra. (*En voz muy baja.*) La sombra, ella está aquí. Día de sal volcada. Día de espejos rotos. Yo estaba por encontrar un pequeño lugar solitario, propicio para vivir. Soy una mendiga de treguas. Esta vez la sombra vino a la tarde, y no como siempre por la noche. Y yo ya no encuentro un nombre para esto.

La sombra, en la obra de Pizarnik, es un símbolo difícil de descifrar por la multiplicidad de sentidos que parece adquirir. Remite a veces a lo evanescente, a lo inconcreto, a lo disuelto; otras veces a los muertos y su recuerdo, y a la muerte. Sin ir más lejos, en los manuscritos de los *Textos de Sombra* la propia autora desvela que el personaje de Sombra es un muerto¹⁶². Fuere como fuere, siempre tiene un sentido de disolución y acabamiento bastante fuerte, y, en este contexto, parece que Seg nos habla de una metafísica en la muerte, en una suerte de no-lugar, de no-espacio donde reposar en paz. Hablar desde la muerte es hablar desde el silencio, y más aún cuando el personaje es una “mendiga de treguas”, un ser que habla desde la angustia y que, por lo tanto, desea, al menos, hablar desde el silencio y para el silencio, mostrando la caída y la decadencia de un mundo donde todo camina hacia su aniquilación:

SEG: Todos me dicen que tengo una larga, resplandeciente vida por vivir. Pero yo sé que sólo tengo mis propias palabras que me vuelven.

CAR: Tantos proyectos que te exaltaban.

SEG: Es tarde para hacerme una máscara.

CAR: Dijiste que querías alabar el frío, la sombra, la disolución; dijiste que mostrarías cómo todos los caminos se abren a la negra liquefacción.

Desde su soledad absoluta (las palabras vuelven porque no hallan destinatario; en otro fragmento nos dirá “Mi palabra es oscura porque estoy sola”), Seg solamente

¹⁶² Véase Alejandra Pizarnik Papers, Box 6, Folder 35; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

puede esperar, una vez fracasado su proyecto, esperar un final agónico mientras trata de “escribir en el aire” (“SEG: (...) Estoy hablando o, mejor dicho, estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia”), de aferrarse a un proyecto escritural aunque sea evanescente y momentáneo. Escribir con la voz, de todos modos, es escribir con el propio cuerpo y desde el propio cuerpo, es dar entrada a lo que está fuera y abrir así un camino para que penetre en la escritura. Sin embargo, se trata de dar entrada al cuerpo en el poema siempre y cuando se presente desde el silencio del propio cuerpo, desde su despojamiento de toda racionalidad expresando su parte más interna y oculta, aquello que las palabras esconden y usurpan. Sin embargo, en un texto tan cargado de intertextos, podríamos leer esta “caligrafía de las sombras” como un coro de voces de poetas vivos y muertos que, desde la escritura, penetran y llenan el espacio de la propia voz, como una constelación de pequeños silencios escogidos que llenan y conforman la escritura silenciosa de Seg. Otra posibilidad, no obstante, de dar entrada al silencio desde el lenguaje es el grito, ya que, según Jacques Buge, “Los ruidos forman parte del *silencio*, así como también los gritos” [cursivas en el original]¹⁶³, a lo que hemos de añadir, desde la propia voz de *La condesa sangrienta*: “Un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una “sustancia silenciosa”¹⁶⁴. Ciertamente, *Los perturbados...*, no es, precisamente, una obra parca tanto en “gritos” como en “jadeos” e “imprecaciones”:

SEG: ¡Maldita sea en sus descendientes y en sus ascendientes! ¡Que escupan a la cara de la niña que fue! ¡Que no se mueran nunca! ¡Que sea siempre una vieja ramera con barriga y tetas colgantes satisfaciéndose en su triciclo! Pero, ¿qué diablos murmuraba? [De *Los triciclos*, acortado en *Los perturbados...*]

Un reloj toctaquea ruidosamente; se escuchan jadeos como si una muchedumbre fornicara o agonizara.

(...) Como ignora el código social, se oye su vocecita gritar nítidamente)
LYTWIN: ¿Quién pregunta y quién respuesta? [De *Los triciclos*]

¹⁶³ Cita tomada de las notas de la propia Alejandra Pizarnik sobre el mencionado ensayo de Buge “Max Picard et la sagesse”, en Alejandra Pizarnik Papers, Box 4, Folder 5; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

¹⁶⁴ Pizarnik, *Prosa...*, *op. cit.*, pág. 282

La sustancia silenciosa toma forma en la obra a través de multitud de pequeñas sonoridades y maldiciones, y desde las propias palabras, desde los propios silencios poéticos que se van tejiendo en el texto. El texto acabará por convertirse, entonces, en un espacio “constelado de gritos”, incluso de “ladridos”, ya desde la animalización más elemental. El mejor testimonio de la propia Alejandra lo encontramos en este tardío poema de 1972, donde la propia Alejandra refleja su modo de hacer y de construir su obra y reflexiona sobre ello, equiparando su obra con la obra musical de Joplin con la mediación del Aduanero Rousseau –en una de esas fascinantes conjunciones de pintura, música y literatura tan propias de la última Pizarnik-, hacia el final de su brevísima existencia:

Para Janis Joplin

(fragmento)

a cantar dulce y a morir luego

no: a ladrar.

así como duerme la gitana de Rousseau

así cantás, más las lecciones de terror.

hay que llorar hasta romperse

para crear o decir una pequeña canción,

gritar tanto para cubrir los agujeros de la ausencia

eso hiciste vos, eso yo.

me pregunto si eso no aumentó el error.

hiciste bien en morir.

por eso te hablo,

por eso me confío a una niña monstruo¹⁶⁵

¹⁶⁵ Pizarnik, *Poesía...*, *op. cit.*, Pág. 422

5.2 “La risa es la gran enterradora”

Resulta harto complicado explicar un concepto tan fundamental como el concepto de “risa” para Georges Bataille, concepto central en su planteamiento y que exigiría, para poder explicarlo con justicia, un trabajo extenso dedicado exclusivamente a él¹⁶⁶. De todos modos, intentaremos, en lo posible, delimitarlo con la mayor precisión y brevedad. Para Georges Bataille, la risa es fundamental para alcanzar “la experiencia interior”. Y es que, desde su propia expresión verbal, la risa está despojada de sentido y abierta al silencio –la propia interjección de la risa está absolutamente desprovista de significado-, por lo que, innegablemente, desde su superficie, la risa transmite vaciamiento. La propia Alejandra transmite, de forma inmejorable, esta sutil relación entre el humor –en ella siempre un humor metafísico o poético- y el silencio:

Puede suceder –y no deja de suceder- que el humorismo se vuelva en contra del humorista; y la risa, en contra del lector o del espectador. De ahí cierto silencio que nos arrebatara, silencio ulterior a la risa, y que es notoriamente similar al silencio que continúa (o prolonga) los momentos de crisis de la tragedia antigua. Pero no sería extraño que lo trágico fuera una especie de doble fondo de la risa¹⁶⁷.

Ciertamente, el silencio catártico que Pizarnik ve en la risa, en el humor metafísico, es la misma atmósfera de vaciamiento presente en el *pathos* trágico: ambos modos interpelan a la interioridad bajo el común denominador de una angustia reparadora. No ha de extrañarnos, entonces, que la risa surja en las inmediaciones del “punto extremo de lo posible” como expresión del vaciamiento absoluto y de la angustia llevada al límite –donde estalla irremediabilmente-, porque la risa, para Bataille, en todas sus expresiones –incluso la risa común, la que procede del humor más mundano- emana de la propia angustia:

¹⁶⁶ Al ceñirnos a la concepción de Georges Bataille sobre el humor y la risa no obviamos la posible influencia, en la obra de Pizarnik, de otros autores como Bergson, Freud o Macedonio Fernández –tan importante en las letras argentinas. Ya que nuestro objetivo es estudiar la línea principal que recorre la obra –el influjo de Artaud y Bataille-, no corresponde a este trabajo entrar en ello, si bien sería deseable, no obstante, un estudio profundo sobre la cuestión.

¹⁶⁷ Pizarnik, *Prosa completa*, *ibidem*, págs. 259-260

La risa común supone la ausencia de una verdadera angustia y, sin embargo, no tiene otro origen que la angustia. Lo que la engendra justifica tu miedo. No se puede concebir que, caído, no sabes de dónde, en esta inmensidad desconocida, abandonado a la enigmática soledad, condenado para acabar a hundirte en el sufrimiento, no te sientas presa de la angustia¹⁶⁸.

Desde esa angustia, la risa se revela como órgano de conocimiento (“la risa era la revelación, abría el fondo de las cosas.”¹⁶⁹), cuestión que comparte con la poesía y el deseo por su capacidad para hacer “deslizarse a la vida en sentido contrario, yendo de lo conocido a lo desconocido¹⁷⁰”. Sin embargo, la risa consigue el conocimiento a través de girar las cosas, de darles la vuelta y ridiculizarlas hasta llegar al fondo de su misma constitución, de su propia urdimbre, poniendo en evidencia sus debilidades e insuficiencias en cualquier punto, hacia la cúspide o hacia la base, de cualquier cadena jerárquica o escala de dominio y sumisión –“no hay compuesto social que no tenga en contrapartida la refutación de sus fundamentos” es una de las máximas batailleanas:

La risa nace de desniveles, de depresiones dadas bruscamente. Si le retiro la silla..., a la suficiencia de un serio personaje sucede súbitamente la revelación de una insuficiencia última (se les retira la silla a los seres falaces). Me siento dichoso, pese a todo, del fracaso sufrido. Y pierdo mi seriedad yo mismo, riendo de él. Como si fuera un alivio escapar a la preocupación por mi suficiencia. No puedo, cierto es, abandonar esa preocupación de una vez por todas. La rechazo solamente si puedo hacerlo sin peligro. Me río de un hombre cuyo fracaso no compromete mi esfuerzo por la suficiencia, un personaje periférico que se daba aires de grandeza y comprometida la existencia auténtica (imitando sus apariencias).¹⁷¹

En este sentido, no sólo nos hallamos ante una de las posibles manifestaciones que conducen directamente a la “experiencia interior”, al vaciamiento absoluto que nos acerca a la nada por su capacidad de corroer cualquier cosa hasta poner en evidencia lo más oculto o interno –y en ese sentido implica su capacidad para ser una de las armas “políticas” más efectivas, si no la mayor-, sino que otorga la capacidad, al propio sujeto

¹⁶⁸ Bataille, *La experiencia interior, op. cit.*, pág. 105

¹⁶⁹ Bataille, *idem*, pág. 74

¹⁷⁰ Bataille, *idem*, pág. 119

¹⁷¹ Bataille, *idem*, pág. 99

al que pone en riesgo junto a todo su mundo, para iluminar las oscuridades de la cavernosa nada y, por ello, entregar al ridente capacidad para gobernarla a su antojo: “El hombre no es ya, como la bestia, juguete de la nada, sino que la nada misma es su juguete –se abisma en ella, pero ilumina la oscuridad con su *risa*, lo que no logra más que ebrio del vacío mismo que le mata.”¹⁷².

Decir que nos hallamos, frente al texto de Pizarnik, ante una obra humorística es algo obvio a todas luces. Sin embargo, si nos acercamos detenidamente a él encontraremos que este humor resulta, en ocasiones, un tanto extraño. El “humor metafísico” al que nos enfrentamos, y que su autora -como ya dijimos al referirnos a la relación entre su texto y el texto beckettiano- refería como el único tipo de humor “válido” junto al poético, procede de la amargura y la corrosión, de la rabia contra todo y contra todos, y ello le confiere ese matiz tan peculiar que raya constantemente la ironía y el sarcasmo¹⁷³. No sería desacertado decir que nos hallamos frente a un texto que acaricia dulcemente la crueldad en todos los sentidos, y la arroja a la cara del espectador a modo de revulsivo que busca despertar conciencias, pero a modo también de vómito de rabia bajo la máscara de un sutil y peculiar humor. En ese sentido, quizás nos baste observar este pequeño fragmento de las acotaciones iniciales para comprender en qué sentido se desarrolla este impulso humorístico que recorre toda la obra desde su misma puesta en escena y desde el mismo momento en que se alza el telón de la representación:

De pronto, Carol corre las cortinas. Camina vacilante, con la cabeza echada hacia atrás, como disfrazado de dama antigua. Corre la cortina de la ventana derecha, cuyo diseño representa a la Gioconda con su cara de resfriada y sonriendo demasiado, de modo que se descubre que tiene un solo diente. Corre la cortina de la ventana izquierda, que tiene estampada una pintura de Mondrian y, en el centro, el dibujo del cinturón de castidad para labios que inventó Goya.

Imaginemos, por un momento, ese paso regio y vacilante en un escenario infantil y cubierto de espejos, ese lento correr de la cortina y el súbito descubrimiento de que la

¹⁷² Bataille, *idem*, pág. 101

¹⁷³ Véase, en este sentido, el artículo de Patricia Venti “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”, en *Espéculo*, N° 23, UCM, Madrid, 2003

serenidad imperturbable del rostro de la Gioconda ha sido burlescamente deformada por las marcas del resfriado y de que, tras su enigmática y perfecta sonrisa, tradicional quintaesencia de la perfección, se esconde, en un gesto digno del mejor Duchamp, un solo y único diente. No es difícil imaginar algunas risas entre el público, pero no estamos, en absoluto, ante un *gag* capaz de hacer retorcerse entre carcajadas a cualquier espectador. Se trata de un humor estilizado e intelectualizado, que exige ciertos referentes claros para ser comprendido y asimilado de forma inmediata y, de este modo, provocar la hilaridad deseada. Por otra parte, nos hallamos ante una fina ironía que corroe, desde sus cimientos, las bases culturales de Occidente, poniendo en evidencia, en este caso en particular, a uno de los pilares del arte de todos los tiempos. La cuestión se agudiza cuando pasamos a la siguiente ventana, donde un cuadro de Mondrian, paradigma de la geometría y la ultrarracionalidad en la pintura de vanguardia, se conjuga con un “cinturón de castidad para labios” –no sabemos exactamente a qué “labios” concretos, entre todos los posibles, se refiere- que la autora, falazmente y con suma ironía, atribuye a Goya. Esta imagen conseguiría ya sacar una sonrisa a una parte mucho más pequeña del público, y comprender el juego sarcástico de su autora para poner en evidencia de la desaparición y represión del cuerpo bajo la pátina de la razón en el arte de Mondrian y en gran parte de la Vanguardia –podríamos incluso universalizarlo y decir, con propiedad, en el arte occidental- es algo que estaría ya al alcance de unos pocos entre el público, siendo optimistas.

Corrosión y elitismo cargan, pues, las tintas de un humor cuyo objeto es “corroer el mundo o, más precisamente, abolir sus estructuras rígidas, su estabilidad, su pesantez”¹⁷⁴. Para ello, Pizarnik utiliza a sus personajes y sus palabras y situaciones como “eficaces instrumentos de denuncia, de ataque, de defensa”, como dirá ella misma sobre los personajes de Borges y Bioy Casares en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, sabedora de que “la letra, con risa, entra”¹⁷⁵. Pensemos, sin ir más lejos, en una de las situaciones, nombrada ya en una nota a pie de página para ejemplificar su falta de arraigo patrio, en las que la autora nos plantea toda una crítica a la propia noción de “argentinidad”:

¹⁷⁴ Pizarnik, *idem*, pág. 259

¹⁷⁵ Citas tomadas de Pizarnik, Alejandra, “Humor de Borges y Bioy Casares”, en Pizarnik, *Prosa...*, *op.cit.*, pág. 281

CAR: (*recitando*) Amputada de sí misma y de esa clara razón sin la cual somos apenas maniqués, apenas bestezuelas.

SEG: Qué tango paleolítico.

CAR: Lo trajeron los hermanos Pinzón, o Cabeza de Vaca, o tal vez Cabello y Mesa junto con López y Planes.

SEG: ¿Quiénes son López y Planes?

CAR: Los trillizos que hicieron el himno nacional.

SEG: Mi único país es mi memoria y no tiene himnos.

El fragmento comienza con toda una demarcación de la razón como sostén del propio concepto de humanidad, como aquello que nos separa de los objetos y los animales, en el recitado de Car. La respuesta de Seg es contundente y pone en evidencia dos mecanismos frecuentes de control del orden de los discursos dentro del sistema occidental: lo convierte en una letra de tango –el discurso artístico es un discurso ajeno a los cauces del saber por su falta frecuente de voluntad de verdad y por su constante falta de adaptación a los moldes formales y sustanciales de los discursos de saber-, y lo califica de “paleolítico” –no es necesario decir que la noción de “progreso” dieciochesca exige de la actualización constante y prima lo “moderno” y lo “actual” frente a lo “antiguo”, lo “obsoleto”, lo “desfasado”, siempre rechazable por considerarse ya rebasado y, por lo tanto, carente de utilidad y de verdad¹⁷⁶. Desde este momento, y partiendo de la descalificación del discurso racionalista ilustrado que lo generó –la vinculación a través de la palabra tango entre argentinidad y razón no es gratuita-, la crítica hacia lo argentino como proyecto nacional se precipita y alcanza desde el descubrimiento de América por Occidente –Pinzón y Cabeza de Vaca- hasta los discursos fundacionales patrios –el ilustrado Cabello y Mesa y la creación de los primeros periódicos nacionales argentinos- y sus enseñas –López y Planes, creador, como señala Car, del himno nacional argentino-, en una enumeración risible donde nombres de sus integrantes, en su acumulación, son ya un foco de hilaridad por su condición animalesca o por su doble apellido. El juego burlesco con el nombre, prenda ya de su descalificación, alcanza el zénit cuando, en el juego de equívocos, López y Planes pasa de duplicarse (Seg) a triplicarse (Car), en una multiplicación que, una vez más, vuelve a poner en evidencia un mecanismo occidental de verdad: si

¹⁷⁶ En este sentido, es interesante observar el tratamiento de la vejez en la obra, ya mencionado, y ponerlo en relación con la progresiva (des)consideración de la vejez humana en los términos utilitarios y economicistas de las sociedades occidentales.

tradicionalmente la multiplicación y proliferación del nombre se utiliza para validar y es garante de la presencia del sujeto en el momento de establecer la autoría de un discurso –la firma- y unifica las palabras en torno a un único sujeto emisor, el emisor, en este caso, ha quedado multiplicado, a través de su nombre, por obra y gracia de las mismas palabras que deberían garantizar su unicidad y referencia. El cierre negador de este breve, aunque denso pasaje, no es menos rotundo: una declaración absoluta de primacía de la trayectoria vital de cada sujeto y de cada comunidad como generadora de identidad –se es lo que se hace y lo que se vive, la experiencia individual y comunitaria es cuanto nos conforma- frente a los discursos externos nomencladores –nacional en este caso, pero también racial, sexual, económico- que pretenden definir al sujeto de forma prejuiciosa, colectiva y diluyente a través de la adscripción de ciertas características y saberes supuestamente connaturales a la correspondiente etiqueta identitaria prefabricada que nos adjudican. “Mi único país es mi memoria y no tiene himnos” contiene, frente a la argentinidad, la oposición de una identidad judía que Pizarnik llegó a ver como incompatible con su nacionalidad (Como escribirá en 1967: “De esto se trata, soy judía. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía.”¹⁷⁷), visión probablemente ligada al fuerte antisemitismo reinante en la Argentina de su momento, cuyas raíces recorren, precisamente, la historia argentina¹⁷⁸. En un pueblo apátrida como el judío, en constante expulsión y migración, constantemente rechazado por las sociedades y los gobiernos que lo acogen, la errancia y el desarraigo se convierten en los signos de su identidad, y la memoria y el recuerdo de una historia común y unas costumbres y creencias afines son la marca de pertenencia a una comunidad de sujetos y los constituye como miembros de una única entidad más allá de

¹⁷⁷ Pizarnik, *Diarios, op. cit.*, pág. 434

¹⁷⁸ Hemos de recordar que el discurso antisemita está presente, desde muy pronto, en la vida cultural y política argentina –es preciso recordar especialmente, en este sentido, los artículos antisemitas de Domingo Faustino Sarmiento en diarios como *La nación* o *El censor*, de gran calado y especial importancia por su difusión y por la importancia cultural, política e histórica de su emisor- y toma una fuerza perturbadora durante los frecuentes regímenes dictatoriales argentinos. Sin embargo, durante los regímenes “democráticos”, el antisemitismo, fuertemente instalado en la sociedad argentina, no está ausente: de hecho, durante los años 60’, la comunidad judeo-argentina sufre una oleada de atentados antisemitas que culminó con una jornada de paro laboral por parte de la comunidad judía para protestar contra lo que consideraron “agresiones nazis” –hay que recordar que la Argentina de Perón fue uno de los lugares de asilo más importantes para los criminales de guerra nazis-, y que se extendió hasta la dictadura de Onganía, donde el antisemitismo se recrudeció amparado, aún más, por el gobierno. Con todo, no fue únicamente un problema social del que los gobiernos “democráticos” estuviesen al margen. Fuese cual fuese el régimen que estuviese en el poder, el estado argentino siempre se caracterizó, hasta fechas recientes, por su arraigado antisemitismo. El mejor ejemplo de sus decisiones, en muchas ocasiones secretas, se halla en la Circular N° 11 de 1938, donde se prohíbe la concesión de visas a los judíos tachándolos de “indeseables”: durante sesenta y siete años fue mantenida por todos los gobiernos argentinos hasta que fue finalmente derogada, en 2005, por el gobierno de Kirchner.

himnos y emblemas¹⁷⁹. Seg se revela como miembro del pueblo judío, de la comunidad judía, o, al menos, como un contenedor y transmisor de su cosmovisión, frente a Car, cristalización de lo argentino en su discurso, desde el tango hasta los elementos conceptuales y las referencias contenidas en su parlamento. No es en absoluto, la única referencia en clave de humor al mundo judaico presente en el texto que nos revela, una vez más, la oposición o choque, en este caso en forma de denuncia histórica, entre el mundo mosaico y la entidad nacional que le rodea:

SEG: Testículos de toro a la Isabel la Católica.

CAR: ¡Qué animal!

SEG: Y por la noche cuatro tazas de chocolate preparadas con leche de puerca encinta.

CAR: Su médico de Vd. es un pingüino rosado.

Patricia Venti, en su espléndido artículo “Identidad y marginalidad en la obra de Alejandra Pizarnik”, nos da las claves para leer este fragmento de *Los poseídos...*, perteneciente a un episodio de juego entre paciente y médico al que Car y Seg se entregan¹⁸⁰, y eliminado de la versión definitiva del texto:

Aquí la referencia a Isabel la Católica es peyorativa, y esto se deduce porque se está discutiendo de comida. Isabel fue en parte responsable de la iniciativa de expulsar a los judíos de España. La alusión a la leche de la cerda preñada es inaceptable para un rabino, no solo porque la carne de cerdo está prohibida desde que se consideró sucia, además que no está permitido mezclar carne y leche. Cuando Carol llama al médico «pingüino rosado», lo está insultando porque «pingüino rosado» es un eufemismo de cerdo¹⁸¹.

“Pingüino”, en efecto, como ella misma recoge, es el nombre que se daba a los cerdos en algunos Kibbuz liberales para obtener subvenciones. Ciertamente, sólo podemos añadir al análisis de Venti unas pocas reflexiones: la referencia al toro como animal tradicionalmente vinculado con España y símbolo narcisista que refleja la teórica hombría y la supuesta bravura varonil de los españoles, unida a la referencia a Isabel la

¹⁷⁹ Véase, en este sentido, Borinsky, Alicia, “Memoria del vacío: una nota personal en torno a la memoria y las raíces judías”, en *Revista Iberoamericana*, N° 191, 2000, págs. 409-412

¹⁸⁰ Para una mayor información sobre este episodio, véase el epígrafe 5.4 del presente trabajo.

¹⁸¹ Venti, Patricia, “Identidad y marginalidad en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Esfera*, n° 1, 2009, pág. 8

Católica, cuya figura está en el germen del futuro estado español, y mujer conocida por su valentía y su carácter -su capacidad decisoria estaba muy por encima de la capacidad media de la mujer de su tiempo hasta el punto de equipararse a su marido-, una mujer “con huevos”, por expresar con claridad el vínculo con el elemento testicular taurino, expresan, en conjunción, una idea de nación española y visceralidad –de ahí la respuesta de Car- ligados, en efecto, desde su nacimiento, no sólo al fenómeno de la colonización y futuro expolio de los territorios americanos bajo su yugo, sino que, además, transmiten un antisemitismo que se sitúa en el mismo centro del nacimiento de España como idea y que después permanecerá en algunas de sus colonias hasta fechas recientes¹⁸². Plantear, en efecto, que un doctor¹⁸³ haya podido recetar en su dieta a una paciente tal combinación de elementos culinarios, contenidos en una larguísima enumeración caótica de raíz carrolliana, insultantes para cualquier judío, sólo puede ser digno de un insulto que, además, se realiza a través de una expresión propia de la comunidad judía.

Nuevamente, el humor pone al descubierto el incesante abismo, cristalizado en persecución, que separa al pueblo judío de su entorno y cuanto determina su constitución de pueblo perseguido desde las mismas raíces de su persecución, desvelando la figura generadora del discurso nacionalista/antisemita y rebelándose contra él. El humor así utilizado lleva en su germen cierta clave política capaz de derribar de cualquier discurso de poder/saber en el ataque tanto a sus emisores como al propio discurso. Desde este punto, el humor es una herramienta que devela y pone en cuestión, al mismo tiempo, incluso los propios fundamentos de la identidad¹⁸⁴ y los

¹⁸² No hemos de olvidar que el primer gran ataque moderno contra los judíos, como muy bien observa Jean Paul Sartre en su ensayo *Reflexiones sobre la cuestión judía* (Buenos Aires, Sur, 1948), es precisamente la expulsión de los judíos de los territorios peninsulares, lugar en el que ya habían sido perseguidos y relegados a ciertos oficios por el conjunto de prohibiciones que sobre ellos pesaban.

¹⁸³ Todo el parlamento pone en evidencia, recurrentemente, el olvido de la humanidad del paciente y de sus circunstancias personales, lo que genera interpretaciones distorsionadas y disparatadas de sus respuestas por parte del médico/Car, empeñado en situar el origen de todos los problemas de Seg en una afección pulmonar. Un buen ejemplo podría ser esta otra referencia eliminada al antisemitismo, basada en la defensa y el gusto del nazismo por la figura y la obra de Richard Wagner: “CAR: (...) ¿Cuándo come Vd. lo hace siempre con apetito? SEG: Si no escucho música de Wagner, sí. CAR: El pulmón.”

¹⁸⁴ En Pizarnik, la identidad judía no aparece nunca como algo plenamente asumido, pues “el sentimiento angustioso, de pérdida o extravío se deriva de un proceso complejo de enfrentamiento entre lo que se quiere ser y lo que se es. Pizarnik percibió su propia identidad en dependencia y en función de las personas que formaban el entorno más inmediato. En su caso, la identidad judía no fue plenamente alcanzada, solo sufrió el proceso interminable, fantasmagórico de la identificación con los rasgos heredados de sus ancestros” (Venti, *ibidem*, pág. 8). En *Los perturbados...*, en efecto, las referencias al judaísmo y a la judeidad se reducen al primer diálogo citado, y la identidad de Segismunda sucumbe ante el efecto destructor y corrosivo de la combinación entre humor y juego, infancia, erotismo y muerte (“yo ya no existo y lo sé, lo que no sé es qué vive en lugar mío”).

mecanismos que la generan, cumpliendo así su misión, “no menos penosa que privilegiada”, de “determinar la distancia que nos separa de la realidad”¹⁸⁵.

Ciertamente, enumerar todos los procedimientos que Pizarnik emplea sería una tarea harto complicada e “improbable”, y más en un texto absolutamente inagotable que busca y rebusca todas las posibilidades para encontrar el modo perfecto de hallar la hilaridad. Sin embargo, siguiendo a la propia Pizarnik en sus escritos sobre el humor en otros autores, es posible evidenciar algunos recursos considerados como tales por la propia autora. “Un procedimiento eficaz para determinar efectos cómicos consiste en afectar olvido de la ambigüedad del lenguaje a fin de mantenerse, inexorable, al pie de la letra”¹⁸⁶:

CAR: (*ordena la habitación y canta*)

"Al verte los zapatos
tan aburridos
y aquel precioso traje
que fue marrón
las flores del sombrero
envejecidas
y el zorro avergonzado
de su color."

SEG: ¿Cómo está tu inconsciente?

CAR: Mal.

SEG: ¿Cómo está tu superyó?

CAR: Mal.

SEG: Pero podés cantar.

CAR: Sí.

SEG: ¡Entonces cantá una verdadera canción! Algo sin zorros inhibidos, ¿me escuchás?

Tomar al pie de la letra “el zorro avergonzado de su color”, perdiendo de vista que se trata de una personificación del abrigo –nombrado en un desplazamiento metonímico- que esconde una metáfora sobre la pérdida de color por el paso de tiempo, lleva a Seg a interpretar que nos hallamos ante una inhibición, a tomarlo como una

¹⁸⁵ Pizarnik, Alejandra, “Sabios y poetas”, en Pizarnik, *Prosa...*, *op.cit.*, pág. 259

¹⁸⁶ Pizarnik, *ibidem*, pág. 260

patología psiquiátrica y a sacar su artillería psiconalítica contra Car y su tango. “El humor negro sirve (...) para atestiguar el horror latente detrás del mundo prosaico”¹⁸⁷:

MACHO: Eso si que no sé. (*Pausa.*) Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales. (*Ríen.*)

Macho y Futerina se ríen de una situación donde se entremezclan la tragedia de un accidente y la pérdida de sus miembros con la comicidad de su propia corporalidad prostética sobre unos triciclos, en plena vejez. La imagen, aunque espeluznantemente grotesca, no deja de provocar una angustiosa hilaridad a sus propios protagonistas. “Si se halla el humor negro, si el poético, si el metafísico, no resultará extraña la presencia del “azar objetivo”¹⁸⁸:

CAR: No empieces el juego.

SEG: Ya veo que es tarde.

CAR: No es nada, ni siquiera tarde.

(*Pausa. Se oye sonar el timbre.*)

SEG: Debe ser alguien.

CAR: ¡Alguien!

SEG: Está bien, mávalo. Te ordeno matarlo. (*Car se precipita hacia la puerta.*) ¡Imbécil! ¡Como si valiera la pena!

(*Car se detiene bruscamente. Abre una ventana y finge mirar.*)

CAR: Dejé mi valija en depósito en la estación.

La extraña confluencia entre lo que el sujeto desea y lo que el mundo le ofrece que constituye el “azar objetivo” se le presenta aquí a Car bajo la forma del timbre de la puerta, que, como si fuese una proyección de su propia conciencia, suena justo en el momento en que el personaje expresa a Car lo irrenunciable de su decisión (“No es nada, ni siquiera tarde”¹⁸⁹) y decide marchar, dando una sorprendente muestra de “lo maravilloso” (“Lo maravilloso es (o sería) la irrupción enteramente inesperada de

¹⁸⁷ Pizarnik, *idem*, pág. 260

¹⁸⁸ Pizarnik, *idem*, pág. 260

¹⁸⁹ Pizarnik, *idem*, pág. 260

alguien –de algo- que suprime la distancia que separa el deseo de la realidad”¹⁹⁰) en la obra. La “separación entre las causas y sus efectos es otra razón de risa”¹⁹¹:

CAR: Si yo fuera escritor describiría (*canturrea*) el "dramón de la pálida vecina que ya nunca salió a mirar el tren". ¿No te conmueve esa renuncia al uso de los ojos?

Y es que, en efecto, resulta de una inocente y poética comicidad la bella interpretación que Car da al verso de Homero Manzi en “Barrio de tango”, donde el efecto que extrapola Car de la renuncia a “mirar el tren” es una suerte de hiperbólica ceguera voluntaria. “El humor poético puede intervenir airosamente (...)”¹⁹².

CAR: Estoy harto. (*canturreando*)

Mi noche, tu noche,

mi llanto, tu llanto,

mi infierno, tu infierno

SEG: Lindo tango. Miente como los otros.

CAR: Entonces, ¿por qué es lindo?

SEG: Porque mata al sol para instaurar el reino de la noche negra. Pero a mi noche no la mata ningún sol. Tenés cara de irte.

Lejos de cualquier candidez e inocencia, Pizarnik despliega aquí, en boca de Seg en su última intervención, un gracioso giro para expresar lo ineluctable de su angustia e irracionalidad que teje un bello y humorístico juego conceptual entre la noche y el día, a partir de lo inesperado y tergiversador de su segunda frase sobre la primera. Seguir enumerando mecanismos del humor en la obra podría resultar inacabable y estéril: el juego verbal constante, como en esta dilogía casi conceptista: “Que conste en los complejos anales de nuestra historia que dije perdón”; movimientos inesperados e inusuales (“Car da vueltas por la habitación. Por el modo de caminar o por lo que fuere, parece un autómeta o un muñeco; no un ser viviente”); la utilización del *gag* (la muñeca defeca sobre Car y, acto seguido, un chino vomita sobre sus pies), etc. La obra está completamente saturada de recursos humorísticos que pretenden, casi intervención a

¹⁹⁰ Pizarnik, *idem*, pág. 261

¹⁹¹ Pizarnik, Alejandra, “Humor de Borges y Bioy Casares”, en Pizarnik, *Prosa..., op.cit.*, pág. 281

¹⁹² Pizarnik, “Sabios y poetas”, en Pizarnik, *idem*, pág. 260

intervención, diálogo a diálogo, generar una constante e imparable hilaridad en el espectador, pero siempre con el regusto agridulce de contemplar a unos personajes en un proceso de progresiva descomposición que, a pesar de ello, o por ello, no dejan de reírse de sí mismos y de su propia situación.

5.3 “Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado”

Básico es el tratamiento de la infancia para Georges Bataille. Para el francés, todos los seres humanos nacemos directamente desde la nada y salimos al mundo en estado de naturaleza, aún carentes de la pátina de racionalidad que nos recubrirá con el tiempo, aún insuficientes e inmaculados. Su contacto con el mundo adulto, sin embargo, convierte a ese ser aún vacío y cercano a la nada en un *infante*, es decir, en un ser inferior al que hay que enseñarle las distintas normas y modos de sociabilización, conocimientos y razonamiento que le conducirán, progresivamente, a la integración en el mundo de los adultos:

Esto me parece importante: que el paso del estado de naturaleza (el de nacimiento), a nuestro estado de razón tenga lugar necesariamente por vía del *infantilismo*. Es extraño por nuestra parte el atribuir al propio niño la responsabilidad del infantilismo, que sería la expresión del carácter propio de los niños. El infantilismo es el estado en que nosotros ponemos al ser ingenuo, por el hecho de que debemos encaminarle, de que incluso sin voluntad precisa, le encaminamos hacia el punto en que estamos¹⁹³.

El adulto, desde su autoproclamada posición de superioridad, contempla al infante y se ríe de él en su incompletud, encaminándolo, además, hacia el aprendizaje que deje atrás cuanto de risible hay en él. En realidad, el adulto, al infantilizar al niño e introducirlo en su paradigma conceptual, lo fragmenta y lo desencamina irremisiblemente:

Es un hecho que nuestras verdades, en primer lugar introducen al niño en una serie de errores que constituye el infantilismo. Pero se habla de infantilismo cuando es *visible* comúnmente: nadie se ríe de un sabio, pues ver su infantilismo exigiría que

¹⁹³ Bataille, *idem*, Pág. 50

se le superase –como la persona mayor al niño (lo cual nunca es completamente cierto –si no es ridículo por sí mismo- y, para decirlo todo, no sucede prácticamente nunca)¹⁹⁴.

Sin embargo, el infantilismo puede ser la liberación, siempre y cuando no se tome por lo serio –ya que, en ese caso, es el hundimiento, es “seriedad que elude el punto extremo” y, por lo tanto, “decadencia”¹⁹⁵. Retornar a la infancia, ser niño nuevamente y, desde allí, reírse de todo, incluso de la propia niñez y de la niñez propia –aunque con conciencia de la prohibición y de la “seriedad”, de lo que es “serio”-, es condición imprescindible para alcanzar la liberación deseada:

En la extremidad huidiza de mí mismo, estoy ya muerto y yo, en tal estado naciente de mi muerte, hablo a los vivos: de la muerte, del punto extremo. Los más serios me parecen niños, que ignoran que lo son: me separan de los verdaderos, que lo saben y se ríen de serlo. Pero, para ser niño, es preciso saber que lo serio existe –en otra parte y poco importa- si no el niño ya no podría reír ni conocer la angustia.

Es el punto extremo, la loca tragedia y no la seriedad de estadística, lo que los niños necesitan para jugar y darse miedo.¹⁹⁶

De ese miedo, de esa angustia, nace la posibilidad de acceso, desde la niñez, al “punto extremo de lo posible”. La “apoteosis del sinsentido”, “pero solamente de lo que hasta ahí tenía un sentido”¹⁹⁷, emana directamente de la experiencia del juego como revulsivo contra toda amenaza, precisamente, desde la norma y la razón, exponiendo sus carencias y su absurdo y, por lo tanto, desactivándola. El juego, por su propia naturaleza, se desarrolla a través de la risa y el humor –su vínculo con el punto anterior es claro e insoslayable-, y rehúye lo serio y el sentido, pues:

Sólo lo serio tiene un sentido: el juego, que no tiene ninguno, no es serio más que en la medida en que «la ausencia de sentido es también un sentido», pero siempre extraviado en la noche de un sinsentido indiferente¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Bataille, *idem*, pág. 50

¹⁹⁵ Bataille, *idem*, pág. 53

¹⁹⁶ Bataille, *idem*, pág. 53

¹⁹⁷ Bataille, *idem*, pág. 51

¹⁹⁸ Bataille, *idem*, pág. 208

El juego y la infancia, por lo tanto, son el lugar privilegiado desde el que hemos de situarnos para corroer la distancia que nos separa de “la experiencia interior”, aunque desde el conocimiento de lo serio y lo prohibido, para que la transgresión angustiada y angustiada permita la entrada en “el momento soberano”¹⁹⁹. Y, en efecto, no resulta difícil de comprobar la íntima ligazón, por una parte, entre el humor y la risa y, por otra, el juego y la infancia en *Los perturbados...* Aunque, por su extensión, dedicaremos un epígrafe aparte para tratarlo en la obra, el juego y la infancia²⁰⁰ son dos hilos profundamente imbricados que van a penetrar toda la obra y que no dejarán nunca de estar presentes, de un modo u otro, en el escenario desde la misma apertura del telón:

Una habitación con muebles infantiles de vivos colores. Luz como una agonía, como cenizas. Pero también, a veces, como una fiesta en un libro para niños. En la pared del fondo, cubierta de espejos, hay dos ventanas verdes en forma de corazones.

El trabajo con el espejo en un escenario es siempre complejo y difícil, poco deseable para cualquier actor o director de escena. Sin embargo, en este ambiente infantil, a veces festivo, a veces luctuoso, el significado profundo del espejo en la obra de Pizarnik ha de estar siempre presente en el escenario, pues nos hallamos ante un choque insoslayable entre el interior y exterior, entre el adentro y el afuera, donde la infancia que adorna el reino interior se ve constantemente amenazada por la presencia del mundo exterior. “Dos ventanas verdes en forma de corazones”, como dos ojos que miran el mundo con esperanza (Car) y con desesperanza (Seg) a un tiempo, son el único espacio de intercambio constante entre ambos mundos. En este espacio interior en el que nos encontramos, la obra nos presenta, bajo el signo de la edad primera, de la infancia, una lucha que alcanza, a su vez, el espacio más íntimo y nuclear de la propia voz escritural deshecha en sus distintas voces constituyentes. Veamos el siguiente fragmento de su entrevista con Martha I. Moia:

¹⁹⁹“Precedentemente, designé la operación soberana con los nombres de “experiencia interior” o de “punto extremo de lo posible”.” En Bataille, *idem*, pág. 194

²⁰⁰ En este punto, antes de comenzar nuestra pequeña exposición sobre la infancia y el juego –en el epígrafe siguiente–, hemos de remitirnos a la obra de Fiona MacKintosh *Childhood in Works of Alejandra Pizarnik y Silvina Ocampo*, Thamesis, Woodbridge, 2003 para quien desee profundizar en estas cuestiones en su obra.

M. I. M.: Vislumbro que el espejo, la otra orilla, la zona prohibida y su olvido, disponen en tu obra el miedo de *ser dos*, que escapa a los límites del *döppelganger* para incluir a todas las que fuiste.

A. P.: Decís bien, es el miedo a todas las que en mí contienden. Hay un poema de Michaux que dice: *Je suis; je parle à qui-je-fus et qui-je-fus me parlent. (...)* *On n'est pas seul dans sa peau.*

M. I. M.: ¿Se manifiesta en algún momento en especial?

A. P.: Cuando “la hija de mi voz” me traiciona.

M. I. M.: Según un poema tuyo, tu amor más hermoso fue el amor por los espejos. ¿A quién ves en ellos?

A. P.: A la otra que soy (En verdad, tengo cierto miedo de los espejos.) En algunas ocasiones nos reunimos. Casi siempre sucede cuando escribo²⁰¹.

La temible dispersión y la reflexión especular suponen un riesgo constante y un riesgo de pérdida en la otredad que somos, y su presencia en el escenario llenando la pared del fondo supone el reflejo constante de unos personajes, por lo tanto, en constante pérdida y alienación de sí, contendientes siempre consigo mismos y con todos aquellos que los habitan y habitaron²⁰². De hecho, el retorno al espacio de la infancia supone, en cierto modo, una suerte de retorno a una edad que todos los personajes – salvo Lytwin- deberían haber dejado atrás, pero que se resisten a abandonar del todo infantilizándose constantemente. Para Pizarnik, “la idea de espacio implica, por supuesto, la del propio cuerpo”²⁰³. En este caso, un cuerpo cerrado es el espacio de un “cuento para niños”, un lugar seguro (“una casa es aquello que protege”, dirá Pizarnik al hablar de los cuentos sobre niños de Silvina Ocampo²⁰⁴) donde la infancia se hace presencia física en cada elemento que lo conforma, aun en aquellos elementos sorprendentes cuyo cometido fundamental es cumplir, en cierto modo, la función de decorado sin serlo: en palabras de Artaud, “personajes jeroglíficos, vestimentas rituales, maniqués de diez metros de altura que representarán la barba del Rey Lear en la tempestad, instrumentos musicales grandes como hombres, y objetos de forma y fines

²⁰¹ Moia, Martha I., “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, en Pizarnik, *Prosa...*, *op. cit.*, pág. 314

²⁰² Obsérvese, por otra parte, que los espejos nos dejan de reflejar en ningún momento, por su posición, al público asistente a la obra, en una operación donde el teatro refleja, en efecto, literalmente, a la propia vida y el espectador es forzosamente integrado en la obra, aunque siempre, desde la perspectiva pizarnikiana, como el reflejo de “los otros que son”.

²⁰³ Pizarnik, Alejandra, “Dominios ilícitos”, en Pizarnik, *Prosa...*, *op. cit.*, págs. 252-258. Cita perteneciente a la página 254.

²⁰⁴ Pizarnik, *ibidem*, pág. 255.

desconocidos” para “dar voz al espacio, alimentarlo y amueblarlo”²⁰⁵, en este caso bajo la forma de un cuarto de juguetes:

En el transcurso de la obra, una monja y un payaso, en un rincón, al fondo a la izquierda, limpiarán un viejo triciclo. En el rincón opuesto, habrá un maniquí infantil. Este personaje tiene la cara celeste y las cejas y los labios dorados. A su lado estará un suntuoso caballito de cartón muy empenachado y cubierto de arneses lujosos.

Este sorprendente “decorado” apoya, propiamente, la constitución infantil del espacio y, a su vez, señala la intervención de determinados elementos sobre la niñez – obsérvese la tensión entre la seriedad de lo religioso y el carácter burlesco de la figura del payaso que, a pesar de su aparente carácter contradictorio, trabajan juntos sobre un objeto tan representativo de la infancia como un triciclo para “limpiarlo”. Se trata de intervenciones discursivas que habremos de tener en cuenta, por su presencia constante sobre las tablas, en todo momento. Desde el principio, podemos observar, además, un elemento omnipresente sobre el que los habitantes de la casa desarrollan su desenvolvimiento escénico y “vital”: el triciclo, elemento que, como varios autores han señalado, tiene, además de su valor infantil intrínseco, un valor sexual añadido muy claro en la obra:

CAROL: Acabo de levantarte y ayudarte a montar en tu triciclo mecanoerótico.

SEG: ¿Y entonces qué?

CAR: No puedo levantarte y acostarte cada cinco minutos

SEG: Todos envidian mi triciclo mecanoerótico.

CAR: Yo no.

Sin entrar excesivamente en el “mecanoerotismo” de los triciclos –labor que se realizará en el punto siguiente-, hay que apuntar, por el momento, que constituyen una marca evidente y continua del infantilismo y la sexualización de los personajes. Su cometido en la obra, de hecho, toma tal importancia que llega a determinar el título de su primera escritura, y es que el triciclo es el elemento capaz de acrisolar sus pilares centrales: infancia, sexo y muerte. Por ello, su ausencia en el personaje de Car –a pesar

²⁰⁵ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, op. cit., pág. 110

de su pretérito deseo de tener uno- resulta indeciblemente significativa, desempeñando un rol capital en la caracterización de su personaje (virgen y “adulto”) y explicando en cierto sentido, desde un primer momento, su falta de encaje en el universo cerrado de la casa y su deseo de marchar al mundo exterior. El comportamiento más infantil, no obstante, es reflejado claramente por los personajes de Macho y Futerina, cuyas intervenciones en escena arrojan cierto paralelo o equiparación entre la vejez, terriblemente denostada en la obra, y la infancia, como refleja el siguiente fragmento:

SEG: Dale niños envueltos y que se calle.

CAR: No hay más.

MACHO: ¡Quiero niños envueltos y vacío al horno!

SEG: Dale un chupetín.

Car sale y entra con un chupetín. Pone el chupetín en la mano de Macho, quien lo toma con ansiedad, lo palpa con desconfianza, lo husmea con una sonrisa.

MACHO (*lloriqueando*): ¡Está duro! ¡No puedo!

SEG: Encerralo en el gallinero.

Car lleva a Macho fuera de la escena.

CAR (*regresando*): Si envejecer fuera útil.

SEG: Supongo que el envejecimiento del rostro y del cuerpo ha de ser una herida de espantoso cuchillo. (*Pausa*) ¿Querés sentarte encima del manubrio?

El comportamiento de Macho transmite perfectamente el comportamiento de un niño, pero de un niño, quizás, demasiado pequeño –dos, tres o cuatro años-: el llanto caprichoso de hambre, la calma al obtener un chupetín, el lloriqueo por la dureza del caramelo. En oposición a su comportamiento, se halla el comportamiento durante la obra de la “niña Seg”, quien refleja el comportamiento juguetón, pero con ansias de incordio –véase, si no, su “eterno juego” con Car a lo largo de la obra-, de un infante ya un poco mayor y consciente de la seriedad –unos cinco, seis, siete años. Nos hallamos, entonces, en un espacio semejante a un jardín de infancia donde tres niños juegan ante la atenta mirada de un adulto, Car, que cuida de ellos, juega, en ocasiones, con ellos, e incluso fabrica sus juguetes –a Lytwin, en este caso-, aunque no pueda ejercer un gobierno sobre ellos, función que recae sobre Seg.

Esta suerte de “niños grandes”, “como todos los niños”, “miran y oyen lo que no se debe, lo que no se puede”²⁰⁶. Lo prohibido -en general cuanto se halle rodeado por las convenciones, desde lo más trivial hasta lo más evidente- cumple un papel fundamental en la obra, y su impregnación absoluta de erotismo, muerte y silencio consigue que los protagonistas no dejen de estar, en ningún momento, circundados por cuanto debería estar vedado (en la representación la infancia confluye, a veces festivamente, con la muerte y el erotismo). Sin embargo, para que lo prohibido funcione, ha de llevar implícito cierta angustia y cierto temor al castigo:

FUTERINA: Tiene sueños de espía.

MACHO: ¡No hables tan alto!

FUTERINA (*sin bajar la voz*): Nada más cómico que los deseos no realizados de los demás.

MACHO: ¡No tan alto!

El conocimiento de que se está quebrantando una norma y el temor al castigo alienta en Macho la necesidad de mantener lo furtivo oculto, aunque, *a posteriori*, sus intentos resulten estériles y el temido castigo, inherente a la vulneración de la prohibición, propio de la infancia, llegue irremediadamente confirmando la necesidad de ese miedo, de esa angustia (“MACHO: Da miedo recordar que se fue niño”). Lytwin, sin embargo, en su pequeñez, no es capaz de sentir esa angustia de la prohibición y el castigo, pues “ignora”, aún, “el código social” en su excesiva infantilidad de muñeca. “Dichosa como todo ente que no acabó de nacer”, a medio camino entre la vida y la inercia, Lytwin es un personaje-juguete que dobla a Seg –la muñeca, como la propia Pizarnik afirma al hablar de un personaje de Silvina Ocampo²⁰⁷, es siempre una especie de simulacro, de *doppelgänger*:

SEG: Quiero a Lytwin.

CAR: No quiero

SEG: Traela.

(*Car busca a Lytwin, la golpea contra la pared y la entrega brutalmente a Seg.*)

²⁰⁶ Pizarnik, Alejandra, “Dominios ilícitos”, en Pizarnik, *Prosa...*, *op. cit.*, pág. 256.

²⁰⁷ Alejandra, “Dominios ilícitos”, en Pizarnik, *Prosa...*, *op. cit.*, pág. 254.

CAR: Aquí tenés a tu doble.

SEG: ¡Golpeaste a mi doble!

CAR: Ojalá pudiera matar a tu doble.

En su constitución como doble de Seg, la muñeca nos muestra una suerte de síntesis del propio personaje de Seg: su hambre de discursos –en *Los triciclos*- o de poemas –de *Los poseídos*... en adelante-, su carácter respondón, su sexualidad precoz y procaz –aunque empieza “a despuntarle un sexo que ni la Bella Otero”, la muñeca monta en triciclo con Seg y “ya fifa” “con un matrimonio”- y su cercanía a la muerte. Recordemos, en este punto, que el *döppelgänger* es siempre un anunciador de la propia muerte, convirtiéndose así en signo de ella. Su risa no es aún la risa angustiada de la “experiencia interior”; sin embargo, en ella, se dan ya todos sus desencadenantes que nos anuncian su futura reiteración del comportamiento de Seg. En cierto sentido, el principio de la educación familiar es puesto en evidencia a través de su figura y, así, denunciado. Recordemos, con María Negroni, que “*Los poseídos entre lilas* es un espacio asentado sobre un crimen. El cadáver fundante, en este caso, es la familia.”²⁰⁸, cuyas relaciones son puestas en entredicho, en todo momento, desde la relación de Seg con sus padres –su relación despótica y despreciativa, carente de comunicación y afecto- y con Lytwin. En la muñeca, observamos cómo los mecanismos de reproducción social –el “infantilismo” batailleano, la microfísica del poder foucaultiana-, operan en el seno familiar para duplicar el comportamiento y el pensamiento de sus progenitores: desde la falaz interpretación de sus gestos, Seg lee en ella cuanto desea percibir, y que no es otra cosa que sus propios intereses y deseos que la encaminarán, como nos decía Bataille, “hacia el punto en que estamos”, hacia el lugar en que Seg se sitúa con sus conceptos y planteamientos, incluso con su mismo lenguaje –recordemos que la muñeca funciona con una “cinta grabadora”, lo que refleja su vacío completo de un lenguaje propio y su funcionamiento constante con un lenguaje ajeno, en un ejemplo perfecto de esa sustracción del lenguaje, como vimos en Artaud, que opera antes del propio lenguaje. El juego que se establece, entonces, entre Seg y Lytwin reproduce uno de esos juegos sutiles de poder mediante los cuales la estructura del sistema encuentra su perpetuación y opera como un mecanismo fundamental de reproducción y mantenimiento del poder. Sin embargo, todo mecanismo de poder genera su propia

²⁰⁸ Negroni, María, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik.*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, pág. 86

subversión²⁰⁹, y, en ese sentido, el juego puede servir, como sucede en *Los perturbados...*, como un eficaz mecanismo de resistencia al poder a través de la puesta en evidencia de sus modos de funcionamiento. Veamos cómo.

5.4 “Jugar y darse miedo”

La mayor parte de los biógrafos y críticos de la obra de Pizarnik suele repetir, sin cesar, su desapego de cualquier opción política y la carencia de ideas políticas en su obra, o, mejor dicho, la ausencia de expresión política en sus escritos, explicando, además, dicha circunstancia, como se dijo anteriormente, a partir del fallecimiento de familiares en *progroms* antisemitas y en la Shoah. Sin embargo, como bien ha observado Miguel Dalmaroni²¹⁰, se da la curiosa circunstancia de que, a pesar de su falta de politicidad, muchos escritores “políticos”, como Juan Gelman o Leónidas Lamborghini, tenían la obra de Pizarnik entre sus lecturas preferidas, y es que la escritura de Pizarnik, por él incluida entre las que llama escrituras “de corte”, de ruptura, traza un fuerte conflicto entre el yo y la realidad circundante, conflicto que se eleva hasta alcanzar un inaudito nivel de corrosión en sus textos póstumos, entre los que cita, especialmente, “Los poseídos entre lilas”²¹¹ e “Hilda la polígrafa”, y por los que transita leve, aunque certeramente, para mostrar su carácter “profanador” sobre ciertos discursos (educativo, político y literario). Quizás uno de los fragmentos donde quizás podamos rastrear más claramente su pensamiento político se halle en una de las cartas enviadas a Ivonne Bordelois, en la correspondencia que venimos citando hasta ahora:

“Execro N. York. Es feroz y vacía...” Por más que crea como vos, que “ataca la sustancia del alma”, creo, también, que al menos los juegos son **visibles**, lo que significa que son más dolorosos pero menos peligrosos. Allí donde sabemos que el **pneuma** será acechado y acosado, tomamos precauciones y nos defendemos. Un ejemplo: el film de Chaplin que viste después de escribirme²¹².

²⁰⁹ Véase Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005

²¹⁰ Véase el capítulo que le dedica en su libro *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002*, Buenos Aires, Melusina, 2004, págs. 78-89

²¹¹ La primera publicación de la obra fue realizada, como ya advertimos, en un volumen titulado *Textos de Sombra y últimos poemas (ibidem)*, que recogía materiales póstumos de Pizarnik, y en él aparecía, en efecto, con el título que cita Dalmaroni.

²¹² Bordelois explica que la película a la que Alejandra se refiere es *El gran dictador*.

Confieso que me sentiría más tranquila si te supiera munida de los **Diarios** de Kafka y de algo de Michaux (por ejemplo, **Passages**). Claro que tenés la Biblia, pero es tan pero tan grandiosa que a veces, frente a lo “vertiginosamente vacío” una frase cotidiana de Kafka resulta más eficaz y podría remitirte más inmediatamente a “un espacio de rescate o de centro”. Otra cosa: es un pecado no tomar notas sobre el horror o lo enemigo.²¹³

Para una persona a quien las relaciones sociales, y la vida en general, resultaban un problema capital, hubo de ser inescapable el absurdo de cada una de las convenciones y las normas –desde la cortesía hasta los trámites formularios- con las que frecuentemente adornamos nuestra sociedad sin otro objeto que la demostración del poder y el control inequívoco sobre los sujetos. Kafka y Michaux, autores que Pizarnik recomienda para la salvaguarda espiritual de Bordelois, a través de sus reflexiones personales en este caso, frente a un mundo arrasador y peligroso²¹⁴, son dos cuestionadores, aunque en sentidos muy diferentes, del orden instituido, y ambos, a su modo, ponen en tela de juicio el modelo construido y constituido por la cultura occidental. Si Michaux, en sus formas cambiantes y sus poemas alucinados, busca un trasfondo capaz de hacer temblar los cimientos espiritualmente devaluados del mundo en que se sumerge, Kafka pone en evidencia, en sus textos, lo absurdo de las estructuras erigidas para la salvaguarda del poder. Desde las estructuras familiares y laborales, alienantes y deshumanizantes para el sujeto (véase *La metamorfosis*), hasta el sinsentido de la burocracia y las construcciones estratificadas del estado en sus diferentes épocas y períodos (*El proceso*, *El castillo*, *La muralla china*), el humor “metafísico” –como lo llamaría Pizarnik- de Kafka pone al descubierto y corroe todas y cada una de las formas de poder que empequeñecen, aplastan y aniquilan al individuo desde lo macrofísico (el Estado y sus formas) hasta lo microfísico (la familia, la amistad, la educación), a través de su humor corrosivo. En este sentido, Kafka, con su particular mirada sobre el mundo de su tiempo, es un verdadero precursor de Foucault en el ámbito literario.

No obstante, a nuestro parecer, hemos de observar a qué llama “juegos” “evidentes” Alejandra, y para ello hemos de ser conscientes del horror de las noticias

²¹³ En negrita en la edición de Bordelois. Carta de Pizarnik a Bordelois fechada el 5 de Septiembre de 1969, en Bordelois, *op. cit.*, pág. 294

²¹⁴ El mundo de “juegos”, como los de Hynkel con el globo terráqueo en la película de Chaplin, no por más evidentes menos nocivos “metafísicamente” en el que se haya su amiga.

que, en aquel momento, hubo de recibir *in situ* en Nueva York de cuanto se producía alrededor. Y es que el año de 1969 fue particularmente conflictivo en dicha ciudad, donde, durante la estancia de Pizarnik, se sucedieron las revueltas estudiantiles, culminadas en enfrentamientos con la policía que acabaron con la muerte a balazos de varios manifestantes; los Black Panthers fueron declarados objetivo principal por el FBI y varios de sus miembros fueron asesinados, arrestados o deportados; se destapó la experimentación médica de prácticas anticonceptivas con mujeres puertorriqueñas; la guerra de Vietnam se recrudeció y las imágenes y noticias del conflicto eran constantes²¹⁵. Este tipo de sucesos particularmente terribles, con la despótica intervención activa de los distintos órganos del estado en todos ellos, son para la autora argentina “visibles” y, por lo tanto, “menos peligrosos”.

Es fácilmente deducible que si la violencia explícita y cruenta por parte del estado supone lo evidente, lo invisible ha de ser otro tipo de violencia menos visible y más peligrosa, más taimada y ladina, capaz de pasar desapercibida a cualquiera por estar firmemente disimulada, y anclada, en las sociedades de su tiempo. Probablemente la respuesta se halle en la violencia simbólica y lingüística, en la violencia discursiva que Foucault, ya en estos años, había delimitado perfectamente en tres obras que Pizarnik leyó y anotó: *Las palabras y las cosas*, *La historia de la locura en la Época Clásica* y *El nacimiento de la clínica*²¹⁶. Estas tres obras de Foucault son muy distintas entre sí, pero de ellas emana un mismo espíritu: la mirada y su capacidad para generar paradigmas epistemológicos y discursos que implican un determinado ordenamiento de la realidad (el lenguaje actúa siempre como una cota de malla que, distanciado de la realidad, la segmenta y ordena de acuerdo a una determinada estructura epistémica, generando con ello un cierto ordenamiento y transmitiendo una carga significativa ajena, en ocasiones, a lo que el sujeto quiere expresar), unos determinados parámetros para clasificarla y medirla, y las consecuencias que los sujetos han de padecer, derivadas de esos mismos paradigmas: el alejamiento del paciente del discurso sobre sí mismo y la instauración progresiva de un discurso de verdad proveniente de un

²¹⁵ Recuento de sucesos elaborado por Bordelois en Bordelois, *idem*, pág. 286

²¹⁶ Sabemos a ciencia cierta que la primera fue leída por Pizarnik, ya que aparece una extensísima cita de la obra anotada por ella en su *Palais du Vocabulaire* que reflejamos más adelante. En cuanto a las otras dos obras, aparecen, al final del cuaderno mencionadas con la anotación “Pedir a Julio” junto a ellas, lo que nos deja ante la duda de si eran posesión de Pizarnik y quería pedir su devolución, o bien si pertenecían a Cortázar y Pizarnik deseaba leerlas. Lo cierto es que, en el segundo caso, la autora argentina probablemente las obtuvo y pudo disfrutarlas, a juzgar por el intenso intercambio bibliográfico entre ambos autores y por la huella dejaron en sus textos.

individuo ajeno al sujeto que posee, en su posición de conocedor, un saber sobre él y que tiene, por lo tanto, una posición de poder con respecto a él²¹⁷. Foucault aún no había delimitado su concepto de microfísica del poder, pero sus estudios ya reflejan la existencia de un poder y un gobierno amparado en el saber y en el orden del discurso alejado de la esfera política –entendida como lo estatal-, pero vinculado estrechamente a ella, mediante ciertas prácticas de poder que establecerían, en los individuos, un *modus operandi* acorde con la obediencia a las prácticas estatales y a la asimilación ciega del discurso político como “discurso de verdad” y sus formas de organización, es decir, que generan, en los individuos, las condiciones para la asimilación de un *gobierno* por parte de los estados. En este sentido, las prácticas de poder/saber mínimas entre individuos son, en efecto, prácticas políticas y de resonancias fundamentales para el control del individuo, y todas esas prácticas, como ya se delimita muy claramente en *El nacimiento de la clínica* y, en menor medida, en *La historia de la locura en Época Clásica*, se cimentan en la razón y en lo discursivo para operar, y tienen el cuerpo como *locus* privilegiado, como campo de batalla donde instaurar su verdad.

Ciertamente, su lectura de Foucault ayudó a delimitar, probablemente, entre otros aspectos, junto a otros autores, la articulación de una mirada crítica más centrada en sutiles mecanismos del poder que en la mera violencia estatal. El centro, para Pizarnik, pivotaría en otros lugares, la peligrosidad de otras formulaciones del poder integradas plenamente en el tejido social, al amparo de ciertos discursos de saber, sería mucho más evidente, así como el origen en los discursos sobre el cuerpo de gran parte de dichos mecanismos, por no decir de todos. Su subversión provendría, fundamentalmente, al menos desde el campo de la escritura del que provenía Pizarnik, de una rebelión desde el lenguaje y mediante el lenguaje contra el propio lenguaje²¹⁸ (“me oculo del lenguaje *dentro* del propio lenguaje”²¹⁹, nos dirá en la citada entrevista con Martha I. Moia). Foucault pudo ofrecerle muchas de las claves sobre las formas de rebelión a adoptar, al poner en evidencia los mecanismos discursivos mediante los

²¹⁷ Para Foucault la noción de discurso va más allá de su formación lingüística, entendiéndose que su conformación obedece a un conjunto de reglas internas y externas al sujeto que lo insertan en un marco determinado donde el sujeto ha de introducirse si quiere la comprensión de su enunciación y su aceptación.

²¹⁸ Punto de confluencia con Bataille y Artaud, como veremos, cuyas percepciones sobre el lenguaje y el cuerpo son concomitantes en muchos aspectos con el pensamiento de Foucault. Se sabe a ciencia cierta que el influjo de Bataille sobre Foucault existió, y no es en absoluto descartable el influjo sobre él de un Artaud a quien desde luego conocía a la perfección.

²¹⁹ Pizarnik, *Prosa completa, op. cit.*, pág. 313

cuales actúa el poder y las traslaciones de la mirada al discurso y del discurso a la mirada, como muestra este fragmento de su obra *Las palabras y las cosas*, en la traducción de Siglo XXI, sobre su percepción de las relaciones entre la mirada y el lenguaje –refiriéndose a la pintura, el otro gran amor artístico de la autora- que Pizarnik copió en su *Palais du Vocabulaire*²²⁰. En este proyecto, como se dijo ya, Alejandra volcó aquellos textos que, por su impacto estético o intelectual, suponían una suerte de diccionario básico propio de su hacer escritural:

Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: *por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice*, y por bien que se quiere hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis

(...)

...si se quiere mantener abierta la relación entre *el lenguaje y lo visible*, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizás por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces.

Alejandra resalta, en esta cita, con una línea vertical en su margen izquierdo, las líneas que van entre la cursiva y el final del primer párrafo. En ellas, Foucault refleja la imposibilidad de volcar con precisión casi fotográfica lo visto en el decurso lingüístico ya que al final la lengua, en su abstracción y linealidad, en su bidimensionalidad segmentada, acaba imponiendo sus propias normas y expulsando la vista del “inagotable fluir del murmullo”, en palabras de Pizarnik. Por una parte, nos hallamos ante una aseveración que hubo de ser un choque inmenso en una poeta tan intensamente visual como Pizarnik, que aspiraba a “traducirse en palabras” y a volcar en el lenguaje las visiones de su fértil mundo interior, pero, por otro, ofrece, en el segundo párrafo o fragmento, algunas claves para acercar visión y lenguaje en lo posible partiendo de su

²²⁰ Alejandra Pizarnik Papers, Box 5, Folder 6; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

inquebrantable imposibilidad: “mantenerse en lo infinito de la tarea”, reintentarlo constantemente aunque desde la abstracción, desde el deslizarse constante e inagotable en la página. Quizás nos hallemos ante uno de los lugares clave para comprender el giro desde la condensación de su obra hasta la liberación del lenguaje hermético y sintético hasta la errancia lingüística y la proliferación de la “materia verbal errante” en su obra, uno de los puntos donde el giro pizarnikiano hacia el decir más libre y liberado de la forma encontraría uno de sus engranajes teóricos.

Sin embargo, por otra parte, la aparición de Foucault entre sus lecturas ayudaría a comprender la utilización de ciertos discursos clave que escoge para su depreciación discursiva a través de la parodia y la descontextualización. Para comprender del todo, no obstante, este mecanismo de apropiación del discurso ajeno y su retorcimiento desacralizador, al menos en su obra de teatro, quizás debamos detenernos antes en un corrosivo parodiador-plagiario del discurso ajeno, quizás no el primero pero sí uno de sus máximos exponentes: Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. Este autor finisecular, omnipresente en Pizarnik en su juventud, cobró especial importancia en sus últimos años, cuando, de la mano de uno de los grandes expertos en su obra y figura, su propio psicoanalista Enrique Pichon-Riviére, Alejandra pudo profundizar en el conocimiento de su obra hasta convertirlo en uno de sus principales referentes literarios²²¹. Incorporó, entonces, algunos elementos no sólo a través del plano más superficial del intertexto y la cita (como por ejemplo “Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...” en su obra *El infierno musical*), sino a través de la interiorización de una cosmovisión poética fundamentada en la mística negativa y en el Mal (“No quiero ir nada más que hasta el fondo” célebre verso encontrado en su pizarrón tras su suicidio), concomitante, por tanto, con los postulados de Georges Bataille²²², y por la asunción de toda una estética del plagio y la parodia como expresión del grito y la angustia, incluso hasta del extremo de la autodestrucción por invalidación

²²¹Véase, sin ir más lejos, este diálogo de *Los perturbados...* donde se muestra, dentro del marco de la obra, en medio de una enumeración caótica que ataca a algunos de los principales referentes espirituales de Occidente, cierto respeto a su figura: “Macho: (...) el Pío XII de los pedales, el Lautréamont... SEG: Cuidado. No te metás con el Conde. Ya es bastante si no los tiré por el incinerador de residuos, a vos y a esa libidinosa parecida a Wagner.”

²²² Al hablar de Mal utilizamos el concepto acuñado por el propio Georges Bataille, quien, alejándose de cualquier estructura moral convencional y desde lo “ateológico” –concepto batailleano con el que se refiere a lo exclusivamente humano-, entiende el Mal como un deseo de libertad absoluta que ataca las normas y las convenciones sociales para llegar al Bien, esto es, al desbridamiento total del sujeto en aras de la consecución de un más allá de sí mismo a través de la nada y la muerte.

de la propia obra y de la propia voz. Según Santiago Mateos Mejorada, en su estudio sobre la escritura de Lautréamont,

La parodia puede transformarse en autoparodia, y por lo tanto en autodestrucción, o en simple y puro plagio. (...) La escritura del futuro para Ducasse sólo puede ser el plagio, la parodia, la destrucción final y sistemática de la Literatura²²³

Esta tendencia a la copia y descontextualización de textos canónicos, de textos prestigiosos cuyo poder discursivo queda anulado a través de su desprestigio mediante lo ridículo, lo paródico, su transformación en un inocuo producto hilarante toma fuerza en la producción de Lautréamont especialmente en sus *Poesías*, donde diversos discursos literarios y científicos (es célebre su parodia inicial de un profesor de Retórica) son regurgitados con toda la fuerza corrosiva de su vileza. En *Los perturbados...*, la parodia se une a las nociones foucaultianas de discurso²²⁴ para generar, mediante la hilaridad, la subversión del discurso de poder:

SEG: Doctor, soy su servidora.

CAR: Yo voy de ciudad en ciudad y de provincia en provincia para encontrar enfermos dignos de ocuparme. Desdeño entretenerme con enfermedades ordinarias, tales como reumatismo, prurito anal, dolores de cabeza y estreñimiento. Lo que yo quiero son enfermedades de importancia, buenas calenturas con delirio, satiriosis, fulgor uterino, hidropesía, priapismo, cabecitas de alfiler, talidomídicos, centauros, talón de Aquiles, Monte de Venus, Chacra de Júpiter, Estancia de Atenea; en fin, en eso es donde yo gozo, en eso es donde yo triunfo. Desearía, señora, que estuviese Vd. abandonada de todos los médicos, desahuciada, en la agonía, para mostrar a Vd. la excelencia de mis remedios.

SEG: Le agradezco, caballero, las bondades que tiene para mí.

²²³ Mateos Mejorada, Santiago, “La dinámica de la destrucción en *Les Chants de Maldoror*”, en *Revista de Filología francesa*, Nº 4, UCM, Madrid, pág. 123

²²⁴ Un ejemplo de la presencia y uso de dicha noción se encuentra en la primera escritura de la obra, *Los triciclos*, donde una intervención de Seg con respecto a Lytwin, muñeca que aún no ha terminado su fabricación y apenas está comenzando a ser educada, es bastante explícita al respecto: “SEG: O también es como si me pidiera palabras para comer. Tiene hambre de discursos. Voy a dejarla así, implorando.”

En este fragmento, Car y Seg, los personajes protagonistas de la obra, “juegan” – término clave como ya vimos en su carta a Bordelois que identifica en Alejandra los mecanismos de poder y la infancia- al doctor y al paciente. El texto, no obstante, no es la re-creación de un discurso médico parodiado directamente por la creatividad de Pizarnik, sino la parodia, a través del intertexto, de un discurso *per se* paródico del discurso médico: *El enfermo imaginario*, de Molière²²⁵. Pizarnik, con su parodia, no sólo pone en tela de juicio el discurso literario al ir contra una de las grandes cimas del canon literario occidental, sino que, además, al aguzar, a través de la introducción de un discurso deliberadamente obsceno y absurdo –obsérvense las enumeraciones caóticas, sin ir más lejos-, donde el juego lingüístico (“fulgor uterino”) y la confusión conceptual (“Chacra de Júpiter”) atacan directamente el discurso médico con más fuerza, si cabe, que la parodia molieresca, haciendo tambalear, como es evidente, no sólo el propio discurso médico y literario, sino su influencia como discursos de poder/saber en los propios sujetos. Sin embargo, Pizarnik aún puede ir más lejos, si cabe, en su afán desacralizador:

MACHO: Escuchá. Te vas a reír hasta mearte. (*Con voz neutra de narrador imparcial.*) "Acostumbre a su niño desde un principio a adoptar la postura conveniente..."

(*Futerina se muere de risa.*)

MACHO: ¡Mal pensada! (*Se ríe también él.*) "...la postura conveniente, aconsejada por la higiene escolar. La necesidad de esa manera de sentarse ha impuesto, puede decirse, el culo normal..."

(*Futerina ríe hasta las lágrimas.*)

MACHO.: (*fingiendo asombro*) ¿Por azar dije algo gracioso para que te estés riendo como el chorro de un bidet?

FUTERINA: Me dio risa cuando dijiste “puede decirse”.

MACHO (*con la misma voz del narrador*): "...puede decirse, el culo normal; de aquí, entonces, que se hermanen perfectamente..."

SEG: ¡Basta!

Podemos observar cómo Alejandra se apropia del discurso educativo, o mejor dicho, de las trazas del discurso médico en el discurso educativo (en este caso, sobre la

²²⁵ En aras de la ejemplificación hemos reproducido aquí sólo un fragmento del intertexto completo. Su extensión se puede comprobar en la sección dedicada a la edición del texto.

higiene postural) para generar su subversión al imitarlo, trastocando su sentido (obsérvese que la principal consecuencia es la impostura de un tipo de culo *standard*), e introducirlo en un contexto sorprendentemente grotesco (dos ancianos en triciclo, en medio de una habitación infantilizada, lo leen para reírse), rodeado de elementos con reminiscencias sexuales o escatológicas. Pizarnik introduce, además, el particular ingrediente sarcástico de que lo más hilarante, para ambos personajes, sea el componente metadiscursivo, es decir, la expresión de capacidad expresiva, cuestión que ataca no sólo al discurso en cuanto tal, sino a la propia lengua en cuanto a su capacidad de comunicar. Este pequeño parlamento cristaliza claramente la intención subversiva desde el texto sobre el cuerpo, el discurso y el propio lenguaje, operación que, como hemos ido entreviendo a lo largo de esta exposición, se reproduce por doquier en el conjunto de la obra, de modo que la propia subjetividad quedará en entredicho hasta abrir la puerta, como en el caso de Lautréamont, a la autodestrucción.

Todo esto ubica a Pizarnik como una de las escritoras más lúcidas y más sutil y profundamente políticas de su momento. Y es que, como señala María Negroni a propósito de *La bucanera de Pernambuco*, en un *dictum* que podríamos aplicar a *Los perturbados...*:

En el límite inseguro entre lo material y el desecho, este resquebrajamiento, puesto que de eso se trata, da lugar a estrategias altamente políticas o, si se quiere, antiideológicas y anarquizantes. No hay que perder de vista que estamos en presencia de una guerra prolongada contra el cuerpo del orden²²⁶.

Y contra el orden del cuerpo, deberíamos añadir, en un movimiento que, como hemos mostrado, va más allá del cualquier ataque al Estado²²⁷, penetra en el mismísimo tejido social y pone al descubierto los fundamentos de las relaciones más nucleares entre los individuos, a través de una capacidad de corrosión difícilmente igualable, como señaló acertadamente Miguel Dalmaroni, al golpear los propios cimientos de la civilización occidental.

²²⁶ Negroni, *El testigo lúcido*, *op. cit.*, pág. 110

²²⁷ Aunque Ivonne Bordelois destaca, en Alejandra, “su total escepticismo y rechazo por toda forma organizada de poder, y en particular, del poder relacionado con la violencia racista” (en Bordelois, *Correspondencia...*, *op. cit.*, pág. 286), el rechazo del poder, en Pizarnik, parece afectar a cualquier forma de poder, organizada o no.

5.5 “Coger y morir no tienen adjetivos”

El erotismo es el punto fundamental de la vertebración conceptual de Georges Bataille en torno a la “experiencia interior” –no olvidemos que Bataille le dedica nada menos que dos volúmenes-, hasta el punto de convertirse en la misma condición *sine qua non* de su realización: “El hombre que ignora el erotismo no es menos extraño al punto extremo de lo posible que lo sería sin experiencia interior. Es preciso elegir la ruta ardua, controvertida -la del “hombre completo”, no mutilado”²²⁸.

El “erotismo”, en Bataille, se opone a “sexualidad” en lo que tiene de exclusivamente humano, puesto que, si bien hay una parte de la experiencia compartida con los animales, esta animalidad es, solamente, nostalgia de la libertad perdida, una aspiración condenada a ser eternamente insatisfecha. La aparición de la conciencia y de la racionalidad en el ser humano ha separado el mundo, irrevocablemente, entre lo permitido y lo prohibido, y, en este punto, la sexualidad animal pasa a ser el erotismo humano, pues lleva implícito la marca de una norma y de su transgresión. Bataille distingue, a su vez, en el ser humano, entre “erotismo” –participante del exceso y el derroche- y “actividad sexual utilitaria” –participante de la medida y la razón-, siendo esta última la que tiene, como fin, “la búsqueda calculada de la reproducción”²²⁹.

El erotismo, como se dijo anteriormente, es un medio de conocimiento y una de las expresiones más perfectas del exceso, al tiempo que, por su propia naturaleza, la *petite morte* es el punto más cercano a la muerte (“¿Podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte sino como anticipación de la muerte definitiva?”²³⁰), llegando a la exigencia de dicha muerte en el punto límite de la pasión amorosa (“Si la unión de dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí un deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte”²³¹), pero demandando, en cualquiera de sus manifestaciones, la disolución del yo, lo que lo convierte en vía directa para la “experiencia interior”²³². Ciertamente, como podemos observar en los textos de Bataille, cuanta mayor vinculación exista entre violencia y erotismo, mayor

²²⁸ Bataille, *La experiencia interior*, op. cit., pág. 34

²²⁹ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., págs. 36 y 37

²³⁰ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., pág. 37

²³¹ Bataille, *El erotismo*, op. cit., pág. 25

²³² Bataille, *El erotismo*, op. cit., pág. 35

será el grado de cercanía de ese erotismo a la muerte y, por lo tanto, mayor su cercanía al “punto extremo de lo posible”. Es precisamente esta ligazón del erotismo con la violencia y la muerte lo que ha llevado al erotismo a ser espacio de transgresión, pues el ser humano tiende a alejar de sí, a considerar, mediante la razón, como anómalo, como moralmente negativo, todo aquello que le infunde terror (“Si es cierto que “diabólico” significa esencialmente la coincidencia de la muerte y del erotismo, (...) no podremos dejar de percibir, vinculada al nacimiento del erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte²³³”). Por ello el erotismo, apertura de un cuerpo habitualmente condenado a su ocultamiento y cerrazón, ha sido encerrado en el ámbito de la fiesta y el juego, de lo opuesto al trabajo y a lo útil, pero, al igual que la fiesta y el juego, su capacidad para captar el reverso de la norma y de la razón, de lo socioeconómico y político, es incontestable. El erotismo no sólo es una vía directa hacia la muerte y la nada, capaz de convocar la “experiencia interior” con mayor facilidad que el resto de las vías mencionadas, sino que además es una puesta en evidencia de todo el sistema desde el desvelamiento de cuanto está oculto en todos los ámbitos y aspectos del ser humano:

Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales. El erotismo deja entrever el *reverso* de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan *vergüenza*²³⁴.

En este sentido desvelador -al igual que en el hecho de ser un fin en sí mismo, y no un *medio*, como la riqueza, el trabajo y todo cuanto la razón entiende que garantiza la vida-, el erotismo es, a su vez, el punto más cercano a la poesía y al éxtasis, experiencias de las que es difícil deslindarlo: “¿acaso existe una diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?”²³⁵.

Ciertamente, si nos detenemos en la obra de teatro, podremos comprobar que, desde un principio, Seg conjuga en su presentación erotismo y poesía. Si recordamos su vestimenta, expuesta en el capítulo cuatro, todos sus “modelos” y “estilos” remitían,

²³³ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., pág. 41

²³⁴ Bataille, *El erotismo*, op. cit., pág. 115

²³⁵ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., pág. 36

directamente, a un poeta. Sus complementos, en consonancia, nos conducen sin ambages al ámbito erótico:

En el centro, cubierta con una manta color patito tejida por los pigmeos y que representa parejas como de juguete practicando el acto genético, sentada en un fabuloso triciclo, está Segismunda.

(...)

De su cuello pende un falo de oro en miniatura que es un silbato para llamar a Carol.

El color “patito” es un tono de color amarillo del que se se preparaba el ajuar de los niños antes de que se conociera su sexo y se pudiera decidir entre el azul o el rosa: un color ambiguo, sin la marca cultural de sexo que luego diferenciará a los géneros y sus funciones. Su presencia en la manta nos desdibuja, desde el comienzo absoluto de la obra, la identidad sexual de Seg –imposible de determinar para el espectador hasta que Car no retire la prenda-, y parece señalarnos la futura ambigüedad sexual del personaje ya nacido a los ojos del espectador. La manta, a su vez, por sus características, nos lleva, como es obvio, a la más tierna infancia, y se conjuga con la baja estatura de los pigmeos para presentarnos una suerte de infantilismo jalonado por la angustia existencial. El juego y la sexualidad se conjugan en sus motivos –“parejas como de juguete practicando el acto genético”- y nos presentan ya, desde la misma puesta en escena del personaje, todas las condiciones posibles de la *via destructiva* concentradas en su figura. Todas las marcas exteriorizan y visibilizan su compromiso con el límite y el exceso, con el fondo, y el tortuoso camino que llega hasta él. Incluso el silbato para llamar a Carol nos presenta, nos re-presenta, una sexualidad evidente y eminente –cada vez que llame a Car, introducirá el falo en su boca-, al tiempo que se nos presenta como marca de poder: tener el Falo, poseer el Falo implica la posibilidad de tener el poder y el gobierno, de poseer el dominio de lo Simbólico y ejercerlo. Como señala Judith Butler, a propósito de la obra de Lacan:

“Ser” el Falo y “poseer” el Falo anuncian posiciones sexuales diferentes, o no posiciones (en realidad posiciones imposibles) dentro del lenguaje. (...) Al sostener que el Otro desprovisto de Falo *es* el Falo, Lacan señala de manera rotunda que el poder se pone en práctica por esta posición femenina de “no

tener”, que el sujeto masculino que “tiene” el Falo exige a este Otro para que ratifique y, por tanto, sea el Falo en su sentido “extenso”²³⁶.

El silbato de Segismunda se sobrepone a la genitalidad y marca, con respecto a Car, una posición de dominación, donde Segismunda, a quien se le supone una genitalidad femenina, frente a la masculina de Car, “posee” el Falo y desposee de él a Car, en una clara tergiversación de los roles tradicionales de poder asignados al género. Segismunda, en efecto, asume el pleno dominio del elemento Simbólico –lo lingüístico y la generación de significados- y toma y quita la palabra al resto de los personajes durante la obra. Es quien teje el universo lingüístico y la única voz “creadora” –a pesar de la citada saturación de intertextualidad en su parlamento, pues no olvidemos que Seg es el único personaje capaz de crear obras propias- frente a Car, quien hace evidente que su voz tanguera es una voz ajena. Así, Segismunda hace notar que carece de voz propia: “SEG: Un sentimental. Acogedor como un catre. Recurriendo a los tangos por no saber o por no poder decir las propias penas”. Desde aquí se proyecta una clarísima inversión de los roles tradicionales de género entre los personajes principales, en contraste con la generación anterior –Macho y Futerina-, caracterizada, como veremos, por su ortodoxia sexual. Y es que en el escenario estamos contemplando, en todo momento, a una mujer de vestimenta masculina –semejante, además, a una amazona- que asume plenamente los dictados tradicionales para el comportamiento masculino (racionalidad -a pesar de su denostación de la razón-, conocimiento profundo de la tradición, violencia y agresividad, dominación, escritura), frente a un hombre que adquiere todos los patrones del sexo femenino (sumisión, sensibilidad, irracionalidad -aunque defienda la razón-, oralidad), y que incluso asume el rol, podríamos decir, de “dar a luz” en ese acto de maternidad metafórica que es la construcción de Lytwin.

Sin embargo, no queda únicamente ahí la deconstrucción pizarnikiana de los roles de género, sino que penetra, como es esperable, en los fundamentos mismos de la sexualidad de ambos personajes o, al menos, en su mostración. Segismunda se nos muestra, en todo momento, como un personaje que no teme narrarse como un personaje profundamente erótico.

²³⁶ Butler, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, págs. 115 y 116

SEG: La obscenidad no existe. Existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida.

La obscenidad solamente adquiere sentido en un sistema de ocultamiento lingüístico del núcleo fundamental constituyente de cada sujeto. Su afirmación de la inexistencia de la obscenidad, palabra que sostiene todo un sistema de obliteración de “la herida”, “revela”, como señala Evelyn Galiazo, “aquello que el sexo desnudo exhibe: la condición trágica de la existencia que la lengua encubre”²³⁷. Este encubrimiento de la muerte que somos exige la torsión de sistema lingüístico y la entrada en el discurso de todo aquello que habitualmente ha quedado fuera bajo la mascarada de la obscenidad, a fin de exhibir la desgarradura y desde ella quebrar abiertamente “la vida que nos dan”, procedimiento que en *Hilda la polígrafa* llegará a su zénit al llevar dicha torsión a los engranajes más profundos del idioma como fin último: “Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde.”²³⁸. En *Los perturbados...*, la mostración comienza, como estamos viendo, desde la presentación del personaje en escena y que se desarrolla a lo largo del diálogo teatral bajo la forma no sólo del lenguaje hablado, sino del signo teatral, de los elementos teatrales que configuran en su totalidad la representación.

Otro de los elementos que se muestra al público, desde la aparición del personaje sobre las tablas, el triciclo, es clave para comprender de qué modo opera esta mostración. Como venimos viendo, el triciclo posee una poderosa vinculación con la infancia y el juego. Sin embargo, pronto descubrimos que el triciclo es también un símbolo dual que marca poderosamente la sexualidad. Recuperemos ese instante que ya antes habíamos reproducido:

SEG: Todos envidian mi triciclo mecanoerótico.

CAR: Yo no.

SEG: Mientras dormía, ¿no sentiste ganas de dar en él una vuelta a la manzana?

²³⁷ Galiazo, Evelyn, “*Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, Nº 6-7, Buenos Aires, La Cebra, 2009, pág. 143

²³⁸ Pizarnik, *Prosa...*, op. cit., pág. 109

CAR: Yo... No.

SEG: Es que sos virgen, tenés miedo.

CAR: No hablés tan fuerte.

SEG: No te inquietés, nadie se enterará que sos virgen. Dicen que la virginidad duele. Pero ¿por qué tenés esa cara deshojada?

La correlación de los triciclos con el órgano sexual masculino es más que evidente en la obra: “MACHO: También. A pesar de todo, se para bien. FUTERINA: ¿Qué? MACHO: El triciclo”. Aparecen insistentemente, además, como objetos de penetración²³⁹ mecanoerótica, como si fuesen una suerte de dildo, en ocasiones, para la autoestimulación y, en ocasiones, como *strap-on*. En esta escena, concretamente, el triciclo parece funcionar cuando se monta, según se deduce de la referencia a la virginidad de Car, como objeto de autosatisfacción sexual, cuestión que también deja entrever esta maldición de Seg a su madre en *Los triciclos*: “¡Que sea siempre una vieja ramera con barriga y tetas colgantes satisfaciéndose en su triciclo!”. En otros contextos, el mecanoerotismo del triciclo aparece como una sexualidad hacia el Otro, como el *strap-on* o cinturón-dildo antes citado, aunque esta nunca llegue a realizarse: “SEG: Supongo que el envejecimiento del rostro y del cuerpo ha de ser una herida de espantoso cuchillo. (Pausa) ¿Querés sentarte encima del manubrio?”. De ahí el hecho de que su utilización por ambas partes suponga un impedimento para las relaciones genitales entre Macho y Futerina, con la imposibilidad, incluso, en su desmesura, del beso entre ambos:

FUTERINA: ¿Qué te pasa, mi hombreamor? ¿Golpeás porque no podés más de ganas?

MACHO: Y vos, que no golpeás, ¿qué estabas haciendo?

FUTERINA: Me estaba quitando el vello (*Risita*).

MACHO: Besame, tocame. Tocame un nocturno.

FUTERINA: No podemos con los triciclos en las entrepiernas.

MACHO: No te hagas la monja portuguesa, vení, acercate.

²³⁹ Véase Fishburn, *Different aspects of Humour...*, *op. cit.*, pág. 43

(Las cabezas se acercan dificultosamente. No llegan a rozarse. Se apartan.)

El triciclo, en su condición de dildo, rompe las oposiciones sexo/género tradicionales y reconduce la sexualidad, desde su condición tradicional de concentración en la genitalidad y en la reproducción, a nuevas formas de goce y deseo, mostrando, en su eficiencia, una superioridad manifiesta sobre el pene, a quien desbanca como principal medio tradicional de goce, y cuyo fracaso muestra la obra en su imposibilidad para mantener abierto continuamente el goce y el deseo:

CAR: (...) Una mujer puede aburrirse del pito de su marido...

SEG: No se aburre si, como los zapatos, el tipo tiene un pito derecho y uno izquierdo.

CAR: Y se lo lustra con pomada...

SEG: Y cuando envejece hace cambiar el medio testículo y reforzar las punteras...

CAR: Y si se aburre, los tiñe de otro color.

Su caducidad viene dada, en apariencia, por su carnalidad. Su inmutabilidad es prenda de su propia muerte y de su inferioridad frente al objeto, pues el dildo, al igual que los zapatos en este fragmento de *Los triciclos*, no está atado a los avatares de la anatomía: puede ser múltiple y multicolor, cambiable e intercambiable, fácilmente reparable si su funcionamiento es inadecuado, utilizado para la autosatisfacción y para la satisfacción ajena... El dildo, en su multiplicidad y mutabilidad, es capaz de sobrevivir a través del tiempo gracias a su provisionalidad y perpetuarse, siempre igual y siempre distinto, a lo largo del tiempo. Como señala Beatriz Preciado, en su *Manifiesto contra-sexual*: “El lado barato de usar y tirar del dildo desmitifica el vínculo habitualmente establecido de la vida y el placer. (...) El amor se va, el amor vuelve, las parejas sexuales van y vienen, pero el dildo siempre está ahí, como superviviente del amor. Como el amor, es tránsito y no esencia”²⁴⁰. Por ello, frente a la (inter)dependencia en el concepto tradicional de amor y matrimonio, el dildo se constituye como un foco de resistencia ante la tendencia a centrar en el cuerpo el placer y a la perdurabilidad de las

²⁴⁰ Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002, pág. 69

relaciones centradas en la persistencia de un mismo foco de goce, tanto en el aspecto interpersonal como intrapersonal:

SEG: ¡Pompeya! Donde la joven Pompeya paralizada en un [opisto] fulgurante de lujuria, cuando se puso el *olisbos* Co lady's friend y así quedó, dura y pétrea como un pito de verdad (Se mira el silbato).

La propia analidad –*opisto*, en griego, remite a todo cuanto es trasero, cuanto se ubica atrás en el espacio- queda abierta a la exploración del dildo (*olisbos* es la antigua palabra griega para dildo), y a su mostración abierta de cómo cualquier orificio es susceptible de conducir al orgasmo, en cuyo escorzo de paroxismo Pompeya²⁴¹ queda petrificada convirtiéndose, toda ella, en su condición de carne, “en un pito de verdad”. Sin embargo, en su condición de “pétrea”, no hemos de olvidar que el dildo ha reificado, en parte, a Pompeya, convirtiéndola en un ser cercano, por su dureza y rigidez, a la muerte. Como observa Preciado, el dildo, desde su condición de objeto, al “reconfigurar los límites erógenos del cuerpo follador/follado” y cuestionar la distinción entre carne y objeto, supone un desafío a “la idea de que los límites de la carne coinciden con los límites del cuerpo. Perturba de este modo la distinción entre sujeto sensible y objeto inanimado. (...) El dildo plantea la cuestión de la muerte, de la simulación y de la falsedad en el sexo”²⁴². En este sentido, el triciclo supone, junto a las marcas del erotismo y del juego, la marca de la muerte inscrita en Segismunda, y en quienes lo usan, Macho y Futerina –aunque por decisión de Seg-, desde su misma puesta en escena.

El dildo, no obstante, no es el único mecanismo utilizado en la obra para acceder a prácticas como el sexo anal o el autoerotismo, presentes, a un tiempo, en el ejemplo anterior. Es, sin embargo, el mecanismo privilegiado por Segismunda frente a otras formas en las que lo mecánico está ausente. Este pequeño fragmento sobre la misteriosa dactilógrafa que vive enfrente es revelador en ese sentido:

SEG: Mientras imagina que hace el amor con el vicegerente encima de la mesa del subgerente y entonces llega el gerente y la descubre a Ella, por lo tanto se

²⁴¹ Obsérvese el triple juego burlesco y desmitificador entre la ciudad romana de Pompeya, petrificada bajo las cenizas y lavas del dilo vesubiano, el nombre patricio de Pompeya, joven de familia acomodada a quien Pizarnik nos muestra pétrea en un raptó de sexualidad anal, y el barrio bonaerense de Pompeya célebre por ser considerado uno de los barrios de más tradición tanguera y por la Iglesia del Rosario de Nueva Pompeya, advocación más popular de Buenos Aires, cuya construcción cuenta con una sola torre de piedra con un inmenso reloj en su cúspide -¿No podríamos verlo, al fin y al cabo, como un *olisbos*?

²⁴² Preciado, *ibidem*, pág. 70

divorcia de su mujer (con la que concibió 18 hijos) y se casa con Ella, a pesar de que él tiene 35 años en tanto Ella frisa los 53 abriles y exhibe una sonrisa ornada por dientes y encías de plástico.

CAR (*sigue mirando por la ventana*): Se revuelve en la cama como una cuchara.

SEG: Pregúntale en dónde metió sus dedos sarnosos. (*Pausa*) Nadie quiere vivir. Las promesas son más bellas. (*Pausa.*) Pero esos dedos. Si le ofrecieran lilas, al llegar a sus manos se volverían negras.

La crítica al amor romántico, ridiculizado en la primera parte de este fragmento, llega desde el diálogo con un texto, *Virginia Woolf en su diario*, de Victoria Ocampo. De él, Pizarnik toma las suposiciones de un hombre receloso del trabajo y la independencia femenina, que clama contra los peligros que se esconden en una oficina - en un mundo masculino- si una mujer deseara trabajar de dactilógrafa, y les da un giro paródico. Segismunda continúa con las suposiciones y nos muestra las ensoñaciones eróticas de la citada dactilógrafa, dando la vuelta al relato de partida, para concluir suponiendo que su agitarse en la cama es fruto de la masturbación, y, ciertamente, el juicio que emite raya el desprecio más descarnado, concentrándose en la denostación de los dedos como sustitutivo del pene. Cuestión similar ocurre con la masturbación masculina, aunque, en este caso, la crítica no sea realizada desde el desprecio, sino desde el marco de lo burlesco-paródico en el argumento de la obra teatral/novela –según el manuscrito del que hablemos- de Segismunda. Tomemos el texto, más amplio, de *Los triciclos*:

SEG: Lee el Kamasutra sosteniéndolo con la mano izquierda. Con la derecha, se manualiza. En verdad se manualiza a ratos porque hay pocas posturas y pocos gestos que le dan la sensación de una Presencia que lo acompaña. Pero esto sí, cuando en el Kamasutra el novio clava sus uñas en las nalgas de la novia, Domingo se enardece, se exalta, y se la da, se la da, se la da...

Aunque el *Kamasutra* no es precisamente el exponente más claro de la “literatura para una sola mano”, lo cierto es que se trata, probablemente, del compendio más completo sobre el comportamiento erótico heterosexual del ser humano. Pese a sus dificultades para encontrar una postura, un comportamiento excitante que le permita generar la construcción fantasmática de una situación amorosa –la “manualización”

nocturna constante con el mismo texto no será de ayuda en este sentido-, existe un gesto de suavísima violencia que sí permite el anclaje fantasmático. La existencia de este gesto, quizás el signo de violencia más acusado, a pesar de su extraordinaria levedad, que contiene la obra, nos permite vislumbrar cierto erotismo de muerte en el personaje. No es casual, no obstante, que lo podamos encontrar en una prosa erótica de la propia Pizarnik, narrada en primera persona, como es *Diana de Lesbos* –*Diana* en su versión definitiva y mecanografiada-, texto tardío que comparte alguna práctica erótica reflejada en el parlamento de Seg en *Los perturbados...*:

A veces hundo mis uñas en tus nalgas como un novio del Kamasutra. Pero más a menudo te meto la lengua entre tus bellas piernas, entre tus bellas nalgas. Me abro paso entre tus rizos púbicos y vibro con el aleteo de nuestros clítoris, grito de agonía gracias a nuestros dedos enterrados en nuestras desgarraduras, y en fin: dejo, me dejo, te dejo, te me dejo, que juguemos todos los roles posibles o no. Inclusive una vez tratamos de fustigarnos con un ramo de lilas. Demasiado blandas y melancólicas²⁴³.

Hemos tomado una cita un poco extensa para que sea visible el contexto de enunciación, en el que la práctica lésbica es claramente expuesta, tomando como atalaya el erotismo de muerte –la fustigación, el grito de agonía, la desgarradura, etc.-, y donde podemos comprobar el universo referencial común con la obra de teatro: el acto de clavar las uñas en el *Kamasutra*, la desgarradura ubicada en el sexo –su uso para nombrarlo directamente-, la presencia de las melancólicas lilas... No es el único fragmento que tiene un paralelo intratextual entre *Diana* y *Los perturbados...* basado en la sexualidad, como vemos en este fragmento de Diana:

A veces te rompo el culo. Poco importa si con mis manos, si con un palo, si con una vela –una vez se rompió la vela, era negra, y te dolió y te salió sangre y me juraste amor eterno y yo sí, sí, sí, porque era tan vasto el mar del orgasmo que me ahogaba²⁴⁴.

²⁴³ Alejandra Pizarnik Papers, Box 7, Folder 10; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

²⁴⁴ Alejandra Pizarnik Papers, Box 7, Folder 10; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library

El texto, que deja entrever cierto sadomasoquismo, nos remite nuevamente al dildo y al placer anal, y a la sucesión de descentramientos en cascada por él operados (como muestra Preciado, “amenaza constantemente la estabilidad de las oposiciones dentro/fuera, pasivo/activo, órgano natural/máquina, penetrar/cagar, ofrecer/tomar...”²⁴⁵; todas estas deconstrucciones, si leemos con atención, se hallan presentes, al igual que en *Los perturbados...*, en este breve fragmento). Otro punto de conexión, en este caso, radica en la utilización de la vela negra, signo dual que remite rápidamente a un contexto mágico –la vela negra se suele emplear en ritos de brujería no sólo para enviar algo negativo a otra persona, como suele pensarse, sino como instrumento de depuración. Su uso, en este caso, aunque otorgue cierto sentido oblicuo de “mágica” a la anécdota, los daños no sólo afectan al ano de su compañera, sino también a su carácter de instrumento sagrado, en un sentido de pureza esotérico-religiosa, al descontextualizarla y utilizarla de un modo diferente al ordinario. En *Los perturbados...*, la vela es empleada nuevamente en un sentido erótico, aunque esta vez en un contexto de crítica a la supuesta perennidad del amor romántico y mencionando su uso de un modo mucho más sugerente e indirecto:

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas desplumadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestidos en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como un conjunto de gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del mar Muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna.

²⁴⁵ Preciado, *ibidem*, pág. 70

En este largo fragmento donde podemos contemplar los restos de la relación romántica, abocada, como todo, a una muerte segura, la vela se ubica nuevamente en un contexto erótico, sirviendo de engarce entre lo físico (rizos, uñas, sangre...) y lo mágico (cabeza de gallo, bola rota, esperma –no sabemos si procedente de la propia vela o del pene del muchacho-, etc.), y que, por su condición de “doblegada”, podemos deducir que esos fines oscuros, más que mágicos –las velas dobladas no tienen ningún uso esotérico, siempre han de ser rectas-, son sexuales. La presencia del dildo-vela deja marcada su fugacidad en la relación sexual en una enumeración, desde lo físico hacia lo “espiritual”, por así decir, que progresa hacia lo negativo y que se cierra con la promesa de un futuro trágico –el signo de mal augurio final es elocuente a este respecto. El resultado final del sexo en una relación amorosa se reduce a signos, restos físicos de la relación sexual y un vasto mar de dolor y de ilusiones rotas, de mentiras, engaños y traiciones. En contraste con esta exposición, hallamos, entre los fragmentos eliminados en posteriores versiones, en *Los triciclos*, una narración de la pronta pérdida de la virginidad de Segismunda en su primera relación de pareja:

SEG: (...) Cuando iba al Kindergarten preguntaba por la razón de la existencia. Tenía cuatro años y leía a Unamuno y a Henry Miller. Pero un día me desvirgaron. (Car se hace la señal de la cruz) Hicimos el amor por todos los lados a 4 manos y a 4 pies. Teníamos 6 años, no teníamos pelos ni problemas. Un día, después de 6 ó 7 vueltas sexuales en la calesita de mi cama, hablamos. Él me dijo: “Solo [sic] pienso en tu lengua maravillosa, tu lengua para decir poemas secretos”. Pero yo me sentía como iluminada. Le dije: “Me equivoqué mucho tiempo preguntando acerca de la razón de ser de la existencia. Ahora descubro que sólo se trata de tener ganas. Y yo, por más que me guste ser tu amante, no logro que la vida me guste”. (Seg se ríe) Ese día, mi amantito desapareció. Y yo, aunque parezca raro, no quedé encinta ni lo extrañé.

Frente a una relación romántica, nos hallamos ante una relación exclusivamente sexual de la que no han quedado repercusiones o secuelas (“no quedé encinta ni lo extrañé”), en una infancia precoz donde se entrecruzan la reflexión existencial (Unamuno) y el erotismo (Henry Miller) con lo infantil (cama-calesita). Tras una relación exclusivamente sexual con su amante, este realiza una declaración de amor –la ambigua declaración nos deja entrever el amor sublimado (lengua-poesía) como derivación del sexo. Segismunda responde con una denostación de la existencia a pesar

de su gusto por el sexo con él, cuestión que anula la posibilidad de cualquier relación amorosa (la denostación de la existencia supone la negación de la trascendencia y de cuanto la implique, como el concepto de amor) y deja la erótica como opción exclusiva. Frente a ello, la persignación de Car –cuyo nombre, Carol, parlante como los demás, nos muestra su falta de caracterización sexual ya desde las *dramatis personae*²⁴⁶- es un signo que remite directamente a la situación opuesta: la castidad religiosa y la asexualidad como signos de apego a la existencia y a la trascendencia.

Como ya dijimos, el análisis batailleano plantea la separación, el aislamiento del cuerpo y de lo “espiritual” y su detrimento a favor de la racionalidad. Si en Segismunda encontramos el análisis batailleano como punto de partida para su contemplación del mundo y su planteamiento vital, en Car hallamos la formulación del discurso tradicional, antierótico y vinculado a conceptualizaciones de lo trascendente, opuestas a la nada batailleana, como el amor y la religión, verdadero espacio de “profanación” del individuo. Un enunciado como “Aquí no se vive ni se sueña. Tampoco se ama.”, formulada como reproche de Car, nos marca su oposición frontal al erotismo y la aproximación extrema a la muerte por parte de Segismunda e impuesta al resto de los personajes, y nos señala la presencia de una conceptualización del mundo donde, desde esta confianza en aquello que está más allá de lo físico, en una escala de valores donde el cuerpo y sus deseos y necesidades son obliterados bajo la promesa de un goce futuro y perenne centrado en el espíritu, el erotismo y sus formas son minusvalorados hasta su borrado total. Esta cosmovisión de Car recorre los pilares fundamentales que ha sustentado el sistema falogocéntrico a lo largo del tiempo, destinando a la mujer aquellos términos marcados negativamente en el sistema tradicional de oposiciones binarias: cuerpo/espíritu, razón/sentimiento, vida/muerte, etc. Si tenemos en cuenta este hecho, entenderemos uno de los cambios principales que Pizarnik introduce en la obra: el cambio en el sexo de Car, quien de Carolina pasa a Carol ya desde la escritura de *Los poseídos...* (“Así que ya te hablé de Segismunda! ¿Sabés que Carolina se convirtió en un hombrecito? Sí, sucedió en la página 10. Por cierto que ahora se llama Carol.”²⁴⁷). Entenderemos, por otra parte, el choque entre cosmovisiones que se produce durante

²⁴⁶ Cuestión ya señalada por Paulina Daza en su artículo “Alejandra Pizarnik: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”. *Los perturbados entre lilas*”, en *Acta Literaria*, N° 30, Concepción, 2005, Pág. 156

²⁴⁷ Carta a I. Bordelois fechada el 5 de Septiembre de 1969, en Bordelois, *op. cit.*, Pág. 295

toda la obra con respecto al sexo –aunque no sea el único eje, como hemos visto, en el que se produce cierta fricción- entre los dos personajes principales:

SEG: ¿Qué dicen los diarios acerca del sátiro?

CAR: Que murió de un infarto por uso y abuso de... (Se ruboriza)

SEG: Estos vírgenes... ¿Pero ha muerto de verdad?

CAR: Naturalmente. ¿Por qué no habría de morirse?

SEG: Me gustaba. Hasta recorté su foto. Era fácil advertir que tenía un alma rosa tirando hacia el azul más tierno. Si me hubiera conocido me hubiera hablado con frases como por ejemplo: "Amiga de agua, amiga del color de la ceniza..."

CAR: ¿Y si cambiamos de tema?

SEG: Ustedes, los vírgenes, en el fondo se mueren por un sátiro o una satiresa. ¡Satiresa! Evoca a una muchacha vestida con una exigua piel de tigre y que te viola y que te...

CAR: ¡Basta, por favor!

SEG: ¡Qué cosa el sexo! Pura psiquis, nada más que psiquis.

La actitud de Car ante el sexo –su rubor, su deseo de evitar el tema- despierta en Seg la necesidad de atacarle a partir, lógicamente, de su pudor a la hora de afrontar la sexualidad, destapando el doble rasero moral de su rechazo al sexo (“Ustedes, los vírgenes, en el fondo se mueren por un satiro o una satiresa”); no es necesario reseñar, al ser de sobra conocida, la vinculación de la figura del sátiro con un apetito sexual desmedido) y el carácter mental –esto es, de construcción social y cultural- del sexo, en una más que probable alusión al psicoanálisis²⁴⁸. En tanto que construcción, el sexo puede manifestarse como un amplio abanico de géneros, deseos y prácticas, entre las que el rechazo del “placer carnal” se constituye, bajo la determinación social y religiosa, en una de las opciones posibles, y la más extendida en una sociedad lastrada por las religiones e ideologías de la trascendencia.

²⁴⁸ No es descartable, en absoluto, que la atracción desmedida/rechazo hacia la satiresa por parte de Car, que enuncia Seg, guarde relación con cierta lectura psicoanalítica de la fobia –relacionada usualmente en Freud con la animalidad-, donde el objeto de deseo genera, a su vez, temor, con un consecuente proceso de angustia como síntoma principal.

Partiendo de esta oposición radical entre la visión hipersexualizante de Segismunda y la conceptualización asexualizante de Car, encontramos varios pasajes en que la diferencia entre ambos se manifiesta de forma clara en diálogos como los ya mostrados sobre “el sátiro”, cuya conclusión revela aún más claramente la posición de ambos al respecto (“CAR (fingiendo divertirse): ¿Sabés que el pantalón del sátiro llevaba un pequeño candado en la bragueta? SEG: No me interesan los sátiros. Además no existen.”; obsérvese la construcción castrante y “castificadora” de Car frente a la develación de Segismunda de su inexistencia, fruto, probablemente, de un “juego” para atacar a Car), y de forma mucho más sutil en otros fragmentos del texto:

SEG: Ahora es como si me pidiera que la pasee en el triciclo.

CAR: Todas las hembras a medio hacer se mueren por los triciclos.

SEG: El Dr. Limbo del Hano.

CAR: Ese nombre no me gusta. ¿Y de qué dice que está Vd. enferma?

SEG: De un resfrío del bazo.

CAR: Esos médicos como su Hano son animales, por no decir otra cosa.

En el primer caso, nos hallamos ante un ataque fruto de “los celos”, según Seg, pero que contiene toda la carga moralizante que implica la falta de control sobre el propio cuerpo y el deseo, y la necesidad de sublimación frente a otros valores más espirituales, oponiendo, frente a la desestabilización del dildo, un sistema de valores más acorde con la tradición. Por otra parte, en el segundo caso, el juego con el nombre ficticio del doctor (“Limbo del Hano” puede remitir directamente a cierta neutralidad o ignorancia sobre la zona anal –piénsese en la expresión “estar en el limbo”, o bien en el propio concepto cristiano de “limbo”-, o bien, de forma más directa, nombrar el borde del ano –“limbo” también tiene el sentido de `borde de una cosa`) genera en Car la desacreditación del ano como región desde la cual enunciar un saber sobre el cuerpo; un enunciado, en suma, directamente ofensivo con respecto a cualquier política anal.

CAR: Mi amante es más alta que un reloj de péndulo.

SEG: Nada de farsa.

CAR: Mi amante es obscena porque se toca la hora.

En consonancia con esta perspectiva, la recurrencia y la reiteración de Car con respecto a la calificación de “obsceno” u “obscena” se repite en otro pasaje de la obra donde, en tono humorístico, tomando como base el Cantar de los Cantares²⁴⁹ o un poema de André Breton, “Amour libre”²⁵⁰, nuevamente lanza una enunciación crítica con el discurso de Seg a partir de la descalificación moralizante de la masturbación. La tirantez entre ambas posiciones parece resolverse con la marcha de Car de la casa y la proclamación de su propósito de “vivir”, donde Seg queda abandonada en su desmesura sexual y Car parece lanzarse a desarrollar, quizás, una vida de tango donde la sexualidad canónica y el mantenimiento de los roles y las oposiciones genéricas tradicionales parece perpetuarse sin solución.

Frente a estas dos posiciones extremas, la castidad y el olvido del cuerpo por un lado, y por el otro el erotismo desmesurado y desestructurante para el orden establecido, encontramos la construcción sexual tradicional, aunque exagerada, de Macho y Futerina. La hiperbolización de su sexualidad desde sus mismos nombres parlantes revela ya, con claridad, una consideración distinta al planteamiento de Beckett sobre ambos personajes, y una visión de la sexualidad y del sistema de relaciones hombre-mujer claramente crítica con respecto a la visión falocéntrica y heteronormativa tradicional: Macho aporta una idea de masculinidad esperable según la tradición, con todas las trazas que esta le ha concedido como deseables en su sexo/género, al tiempo que designa a un personaje masculino de voraz e incansable apetito sexual –todas ellas características que Pizarnik parodia en su resalte de la crítica burlesca que ya Beckett hace en su texto. Algo parecido, por otra parte, ocurre con el personaje de Futerina, quien aparece caracterizada en las *Dramatis personae* de *Los triciclos* como “su compañera. tal [sic] vez padece de furor uterino (o, como dije [sic] su ginecólogo, de fulgor uterino)”. Sin embargo, podemos observar, por una parte, el carácter secundario de su figura, tanto en Beckett como en la autora argentina, con respecto a Macho/Nagg –puede que como reflejo de la sociedad falocéntrica que quieren criticar-, con un trato desigual de Seg hacia ambos progenitores: Si, tanto en la obra de Beckett como en la de Pizarnik el hecho de haber engendrado al personaje protagonista y haberlo arrojado, por obra y gracia del *fornicio*, a una existencia absurda, a un mundo sin sentido, convierte a

²⁴⁹ Véase Fishburn, “Workplay and Humour...”, *op. cit.*, pág.

²⁵⁰ Véase Cerrato, *Beckett: el primer siglo*, *op. cit.*, pág. 69

los padres de sus respectivos protagonistas en seres culpables y aborrecibles a sus ojos, Futerina, dentro del maltrato hacia ambas figuras “progenitoras”, sufre un trato especialmente severo y cruel, explicado sólo en parte por su carácter de “paridora” que remarca, en todo momento, su condición hipersexual a través de un insulto tan explícito en ese sentido como es la palabra “ramera”. Por otra parte, la utilización, en Pizarnik, al componer su nombre, de un trastorno clásico de la sexualidad femenina caracterizado por el deseo desmedido, lo que, siendo reflejado paródicamente en paralelo con la voracidad sexual implícita en el nombre de Macho, pone al descubierto el desequilibrio tradicional en la consideración sobre el apetito sexual entre hombres y mujeres, y es, una vez más, una marca de un ataque especialmente voraz contra la sexualidad materna. Ello nos lanza a la idea de que la sexualidad desmesurada, desmedida, si encuentra la procreación, la vida, como en el caso de Macho y Futerina, deja de ser erotismo de muerte y se convierte en censurable y abyecta. Macho y Futerina, arrojados a una existencia incompleta, se hallan sumidos en una existencia física a merced de Seg, incapacitados físicamente, por su postración en sus triciclos²⁵¹, para una vida sexual que sólo pueden recordar y anhelar como un tiempo de felicidad perdida:

FUTERINA: ¡Ah, ayer! Ayer era el canto de una guitarra en un albergue lejano, era el horizonte salvaje en un dormitorio con trapecios y hamacas para ejecutar ciertas posiciones que (*en voz más alta*) aquí están prohibidas.

FUTERINA: ¿Me querés?

MACHO: Como el culverston.

FUTERINA: No me evoques buenos recuerdos.

La representación de esta sexualidad perdida dista mucho de tener carácter canónico, se caracteriza nuevamente por su disparidad y la presencia del ano como punto de goce erótico, caminando, por lo tanto, en paralelo con la sexualidad de Seg. En el caso de Seg, no obstante, se ha dado un paso más allá al introducir, como hemos visto, el dildo, objeto presente en Macho y Futerina sólo como imposición filial. Lytwinn

²⁵¹ Frente al cuerpo completo y sano de Car –y del vendedor chino-, el resto de los personajes de la obra reflejan en todo momento una presencia enfermiza –Seg- o una corporalidad incompleta –Lytwin- o mutilada y rota –Macho y Futerina.

supone, en esta concatenación de hipersexualidades en progresión creciente, la promesa de un erotismo igualmente precoz y aún más pronunciado y vigoroso:

CAR: Ya sabe reír.

SEG: Y fifar, como su risita lo indica.

CAR: Sí, señor. Ya ríe y ya fifa.

SEG: Lo de que fifa es, por ahora, una hipótesis de trabajo. Pero en el caso de ser cierta, ¿con quién fifaría mi muñeca?

LYTWIN: Con un matrimonio.

SEG: ¿Cómo?

Comparada con la historia de la iniciación sexual de Seg, la posibilidad de sus relaciones con un matrimonio refleja, a ojos de Car, una sexualidad aún más desmedida que los actos de Segismunda, con una iniciación sexual aún más alejada de los patrones tradicionales que la de sus antecesores, cuestión que se ve apoyada por Seg a la hora de comentar, a su padre, la existencia de Lytwin: “¿Sabés, Macho, que tengo una muñeca nueva? Nació verde y tiene complejos anales”. La existencia de complejos anales –la obtención de placer, en el infante, por la retención y expulsión de heces fue postulada por Freud, bajo el nombre de “fase anal”, al teorizar sobre la construcción psicosexual del sujeto; el anclaje del sujeto en esta fase resulta, según el psiquiatra vienés, esclarecedora para comprender algunos comportamientos sexuales como la homosexualidad y el sadomasoquismo- es postulada por Seg a partir de la suelta indiscriminada de excrementos por parte de Lytwin, tras una vuelta en triciclo, sobre Car fuera de escena, quien vuelve a aparecer sobre ella completamente recubierto de heces. Ello da pie a una de las referencias sexuales más cercanas al límite de la obra:

EL CHINO: (...) (*Mira y huele a Car.*) ¿Y por qué no? Puesto que el marqués de Sade estimaba lo que a usted recubre. Inclusive (*se vuelve hacia Seg*) tengo pajitas especiales para absorberla como a un helado de chocolate, el cual hace más al hígado que la misma mielta.

La referencia a Sade –autor ejemplar a cuanto al erotismo extremo se refiere y perfecto ejemplo, para Georges Bataille, de la voluntad de autodestrucción²⁵²- y a la coprofagia constituyen el punto extremo de las referencias sexuales explícitas en la obra, aunque profundamente imbricadas con el resto de las representaciones de la sexualidad y el discurso de la analidad presentes en la obra. La coprofagia representa, al fin y al cabo, un paso más en la rebelión desde el ano, a través de la ruptura de oposiciones tales como boca/ano, producto/desecho, útil/inútil, que pone en jaque los mismos fundamentos del sistema socioeconómico –en este sentido, la comparación entre la “mielda” y el helado de chocolate, con la afirmación de la superioridad del excremento, es todavía más reveladora si cabe.

Todas estas representaciones de lo erótico, después de todo, tienen una misma función y objetivo: la llegada y la contemplación de una “zona prohibida” donde la presencia de la muerte es ya innegablemente palpable, un acceso a la “experiencia interior” a través de un erotismo desestabilizador y rompedor, como hemos visto, de cualquier regla, norma, esquema o convención que pone en tela de juicio los fundamentos de todo el sistema de oposiciones tejidas en torno a nosotros y que definen y marcan una forma completamente diferente de relacionarnos con nuestro entorno e, incluso con nosotros mismos y con nuestra corporalidad, para destruirnos como sujetos y darnos la posibilidad de renacer, a partir de nuestra propia muerte, tal y como deseamos ser desde la liberación, precisamente, de nuestro propio deseo, ya definitivamente nuestro y propio.

²⁵² Véase, en este sentido, las palabras que el autor francés dedica a Sade a lo largo de su obra *La literatura y el Mal*.

6. “Las promesas de la música”

La música ocupa un lugar fundamental en la producción de Alejandra Pizarnik. Desde su más tierna infancia, la música hubo de tener una importancia enorme en el hogar de los Pizarnik, y su presencia se percibe en la escritura de Pizarnik en todas sus vertientes –autobiográfica y literaria en todos los géneros y subgéneros que tocó. Muchos son los estilos musicales que alcanzó a escuchar –su gusto musical fue bastante ecléctico y abierto a novedades- y distintas fueron las etapas a lo largo de su existencia para su audición. Si la primera parte de su etapa creativa estuvo marcada por la *chanson* francesa y la denominada vulgarmente como música clásica –música que, como la música popular y religiosa judía, no abandonaría jamás en toda su existencia-, encontramos, ya en 1959, la primera referencia, en sus Diarios, al jazz y a la “música de negros”, denominación genérica muy común que solía abarcar los distintos estilos musicales estadounidenses de origen afroamericano –por su correspondencia con Bordelois sabemos que en su casa solía escucharse blues de los años 40²⁵³- y cuyo gusto compartiría, al menos, con su gran amigo Julio Cortázar. También sabemos a la perfección que el tango fue un tipo de música recurrente a lo largo de su existencia, no sólo por el entorno bonaerense en el que se encontró durante casi todo su periplo vital, sino también, de un modo mucho más cercano, por ser un estilo frecuentemente interpretado en sus encuentros con la cercanísima Olga Orozco. No hemos de olvidar, por supuesto, el poema que dedica hacia el final de su vida a la cantante Janis Joplin, poema que indica un conocimiento cercano de la obra de la cantante americana de blues y rock.

Es lógico pensar que la música no podía pasar desapercibida en su producción, y, desde luego, su obra está plagada de referencias musicales (desde referencias paratextuales, como la cita del primer verso de la “Bilbao Song” de Kurt Weill y Berthold Brecht al principio de “Cantora nocturna”, hasta poemas completos dedicados a un cantante, como el citado a Janis Joplin, o inspirados en una pieza musical –“La muerte y la doncella”, poema inspirado en la célebre pieza de Schubert, o “Cold in hands blues”, inspirado en una pieza de Bessie Smith, son paradigmáticos en este sentido). El nexo entre la música y su obra no queda únicamente en el nivel de la referencia o de la inspiración, sino que penetra aún más hondamente y genera toda una

²⁵³ Bordelois, *Correspondencia...*, *op. cit.*

serie de tropos inspirados en ella (“La soledad sería esta melodía rota de mis frases”, de su poema “La palabra del deseo”, es un ejemplo precioso en este sentido) y permite la existencia de todo un campo de referencia hacia la pintura: el título de su obra *El infierno musical* es en sí es ya todo un juego de referencias entre la literatura –título del poemario–, la música –el propio concepto ‘musical’ va a ser un eje temático fundamental del poemario, y la pintura –ya que es el título de una de las tablas del tríptico “El Jardín de las Delicias”, de Hieronymus Bosch, que a su vez remite a la relación medieval entre la música y la lujuria; los conjuntos de gitanos que podemos ver representados a lo largo de toda la parte final de su obra (por ejemplo, “como un conjunto de gitanos de duelo tocando sus violines” en la propia obra de teatro estudiada, *Los perturbados entre lilas*) constituyen una referencia cruzada entre la música y la pintura a través de Marc Chagall, uno de sus pintores favoritos.

Sin embargo, la relación de su obra con la música es aún más profunda y fundamenta toda una línea temática de su poesía, hasta el punto de convertirse en el punto basal en el que la autora argentina asentará la esperanza de su “salvación” poética. Para explicar su concepción, en este sentido, partiremos de un poema ya referido y bastante explícito en este sentido perteneciente a su obra *La extracción de la piedra de la locura*, de 1968:

CANTORA NOCTURNA

Joe, macht die Musik von damals nacht...

La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.

A Olga Orozco

La cita del paratexto, “Joe, toca la música de las noches de entonces...”, nos ubica ya en un movimiento iterativo (hay recurrencia en las noches) y en un contexto determinado –la “Bilbao Song” nos lleva a un cabaret imaginario en Bilbao, “el mejor del Continente”, donde parejas de enamorados y delincuentes se dan cita para disfrutar

de la magia del espectáculo y la música en vivo-, que parecen apoyar la dedicatoria – como ya se indicó, Olga Orozco interpretaba tangos en vivo, en reuniones heterodoxas donde el alcohol y la música presidían la noche hasta altas horas- y el propio título, “Cantora nocturna”. El cuerpo del poema entrega la clave para desvelar la importancia del canto, y de la música, obviamente, para la autora. “La que murió de su vestido azul” nos remite, rápidamente, a la flor azul de Novalis, imagen fundamental para la autora (“Para mí, es la flor azul de Novalis, es el castillo de Kafka” dirá en *Los Perturbados...*) que remitirá recurrentemente a dicho color como símbolo de la poesía, pero también a una canción popular que podría darnos la clave de lectura: “Tengo una muñeca vestida de azul”. En efecto, en una de sus versiones presentes en Argentina la muñeca muere al final de su enfermedad, y Pizarnik nos presenta a esa muñeca ya muerta, aunque enferma y fallecida a causa de la poesía –su vestido azul. La poesía se ha convertido en canto iluminado por la ebriedad, canto lleno de poesía, magia, recuerdos y esperanza surgida de ellos. La niebla y el frío, signos de exposición y desamparo, presiden una escena en la que Pizarnik introduce una de las imágenes más comunes y fuertes de su obra: la identificación entre la muñeca y su poseedora, en este caso una niña “extraviada”, perdida, y la inversión de roles entre ambas (la niña se convierte en “amuleto” de la muñeca, quien parece alcanzar, gracias a este ardid cosificador –así como a la sugerencia no explícita de su condición de muñeca, lo que da mayor eficacia a la personificación- mayor humanidad que su poseedora). El contraste entre su canto y la situación en la que se encuentran refuerza a un más la eficacia del canto para cumplir su cometido: “corroe distancia entre la sed y la mano que busca el vaso”, entre el deseo y el camino para su realización. La continuación del canto y su prolongación en el tiempo, indefinida, proponen el final abierto de la composición.

Ciertamente, no resulta difícil adivinar a la luz de este poema la preponderancia concedida por Alejandra Pizarnik a la música, y dentro de ella al canto, sobre la escritura. El canto presupone el movimiento de la poesía, su puesta en acción, su paso a la vida. Pizarnik, como poeta en la estela del Surrealismo, buscará siempre la identificación entre literatura y vida, y su puente perfecto, para ella, es la música. El canto se realiza siempre con el cuerpo, presupone la corporeización de lo poético, su vivencia con el cuerpo a través de la voz –aunque realmente cantar presupone la puesta en funcionamiento de todo el cuerpo y la concentración, en el esfuerzo, de toda su energía en la voz- y la expresión corporal que la acompaña. Es la encarnación perfecta

del verbo que Pizarnik vio en Artaud a través de su Teatro de la Crueldad y de la suma importancia que dio al gesto, y que otorgaba a la poesía su verdadero poder revolucionario. La autora cristalizó perfectamente, en su poema “El deseo de la palabra”, este proyecto de dar entrada al cuerpo en el poema y conseguir que el poema se haga cuerpo, como podemos ver en esta cita de *El infierno musical*, escrito entre 1969 y 1970 –en parte al mismo tiempo que *Los perturbados...*–, aunque publicado en 1971:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir²⁵⁴.

Pizarnik, no obstante, considerará fracasada cualquier posibilidad de llevarlo a cabo a través de la música en este mismo poemario:

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro²⁵⁵.

La música se reviste de traición, en su dinamismo convulso, para poder fundar una “estación”, una “patria”, y acabar así con su errancia hebraica. La traición musical supone la pérdida de cualquier esperanza de hallar un punto de partida y, al mismo tiempo, de retorno sin dejar de pertenecer, en ningún momento, a él: de tener, al fin y al cabo, una identidad estable en la que guarecerse. El desamparo que pudimos percibir en “Cantora nocturna”, y contra el que el canto parecía alzarse como un remedio

²⁵⁴ Pizarnik, *Poesía completa, ibidem*, págs. 269-270

²⁵⁵ Pizarnik, *idem*, pág. 265

esperanzador, se revela como algo contra lo que la música no puede luchar al fracasar la capacidad de la poeta para entrar en ella –la propia naturaleza móvil de la música parece impedirlo- y la capacidad de la propia música para llevar a la vida la poesía –la música, como expresa la última oración, es traicionera y engañosa en tanto que es cercana a la vida, pero incapaz de llegar a ella. Alejandra, no obstante, no abandonará jamás la música –en tanto que afición e inspiración para su trabajo literario-, y su presencia será constante hasta el final de su existencia.

En el momento de escritura de *Los perturbados entre lilas*, sin embargo, Alejandra ya había llegado a desencantarse completamente de su proyecto musical. Como ya habíamos anticipado, su proceso de corrección coincide con los inicios de la creación de la gran parte de *El infierno musical* aún no escrita; la parte restante son poemas recuperados fundamentalmente de su estancia en París. La música, como es previsible, tiene una presencia muy activa dentro de *Los perturbados...*, especialmente a través del personaje de Car y de los tangos que Alejandra pone en sus labios.

El tango y su expresión, cuyas letras llegan a la obra tanto a través de la cultura letrada –la citada revista de la que Pizarnik dice extraer sus letras- como a través de la cultura oral –ya hablamos de Olga Orozco y de sus conocimientos e interpretaciones de tangos, e incluso Bordelois nos habla de que la propia Alejandra conocía gran número de tangos de memoria²⁵⁶- conllevan cierto ritmo, cierta historia y cosmovisión que generan una complejidad mucho mayor que el de servir de mero puente entre poesía y vida. El tango, como sabemos, es una música urbana y, dentro de la ciudad, suburbana. Es una música que permaneció siempre asociada al “arrabal”, a pesar de su estilización y su paso desde las calles y los prostíbulos a los salones y al cabaret, y que, a pesar de su adaptación al mundo de la burguesía y la aristocracia, nunca perdió del todo su temática y sus señas de identidad, forjadas tras un sinnúmero de fusiones y amalgamas: siempre en 4/4 y con un sexteto u octeto presidiendo, el tango transita siempre en la ciudad y el paisaje del “barrio”, del arrabal, lugar idílico y bravo idealizado y añorado, donde la pasión emerge sin cesar. Los celos, las traiciones, el amor, el sexo y la muerte emanan siempre de una letra de la que se desprende, reforzada en su interpretación, una singular mezcla de rabia y melancolía, sin perder nunca, en su composición, baile e

²⁵⁶ Bordelois, *Correspondencia...*, *op. cit.*

interpretación, la sensualidad y la libertad en que fue forjado. Como dice Manuel Vidart:

Se padecía como un defecto físico la ignorancia de los secretos de la noche. En la sangre se oían los llamados de la alegría violenta de vivir, de la sexualidad estridente, de la libertad impúdica que ardía en los arrabales nocturnos²⁵⁷.

Como ya observamos al describir al personaje, sin embargo, el tango actúa, dentro del encierro al que Car se ve sometido, como una utopía, como un universo idílico que mantiene al personaje anclado aún a la realidad y a la vida dentro de un ambiente enclaustrante y agónico. Podría decirse que el tango y sus recurrentes miradas por la ventana son una vía de escape que consigue que el personaje no pierda el punto de referencia del mundo exterior ("el dramón de la pálida vecina que ya nunca salió a mirar el tren" podría ser un buen ejemplo de ello). Pero, además, el tango le sirve para expresar incluso metafísicamente su propia visión del mundo cerrado de la casa en la que sirve y su propio mundo interno. Sin ir más lejos, la primera intervención de *Los triciclos*, eliminada en posteriores versiones, es un ejemplo perfecto que resume, con claridad, la situación del personaje –necesidad de huir, situación de pérdida en el mundo y de desconocimiento de sí-, y, podría decirse, de la obra, a través de las letras de Discépolo:

CAROLINA (mirada fija, voz de alguien que antes cantaba): Las palabras frases que parecían más alejadas entre sí se unen, una por una, y forman el tango, el tango chico, el tango imposible. (Pausa) “Piantá de aquí, hacé el favor” (Discépolo) [sic] Voy a confesarlo decírmelo: “no sé más quién soy” (72) (Pausa) Lo voy a repetir: “aullando entre relámpagos // perdido en la tormenta / de mi noche interminable...”

El tango, por otra parte, se interioriza y se integra hasta el punto de no ser sólo cantado (como vemos por el uso de las comillas y de algunas acotaciones: “CAR: Estoy harto. (*canturreando*) “Mi noche, tu noche, / mi llanto, tu llanto, / mi infierno, tu infierno”) y puesto en acción con el cuerpo, sino de hallarse integrado en el habla del personaje bajo la forma discursiva del intertexto –entre corchetes señalamos los tangos de origen-: “CAR: Tu imagen será pálida [del tango “Tus besos fueron míos” con letra

²⁵⁷ Vidart, Manuel, *El tango y su mundo*, Taurus, Montevideo, 1967, Pág. 33; citado a través de Gadea, Carlos A., “Tango y desencanto de la modernidad”, en *Contratiempo*, N° 3, Año XI, Buenos Aires, Primavera 2011, pág. 70

de Francisco García Jiménez y música de Francisco Aieta], y yo te recordaré como si fueras el último organito [“El último organito” es un tango con letra de Homero Manzi y música de Acho Manzi]”. Sin embargo, como se comentó en su momento en nota al pie, la escritura literaria pizarnikiana acaba devorando la intertextualidad en tangos e introduciendo las referencias cultas y el intertexto de obras literarias en el parlamento de Car²⁵⁸, mostrando, ciertamente, a un personaje capaz de manejar la referencia culta y la musical popular. Sin embargo, ante la prohibición de Segismunda, como ya vimos, el personaje no parece renunciar, de ningún modo, al tango, y su marcha, el abandono del espacio absolutamente cerrado en el que la obra se desenvuelve, parece sugerir una apuesta por la vida, por la apertura al mundo y, desde luego, por el tango como manifestación de esa vida. Hay otros puntos de la obra, no obstante, en que podemos contemplar la aparición de la música. Algunos puntos son meramente incidentales, aunque no por ello hemos de minusvalorar su función:

Car se va. Seg se queda callada como una partida de ajedrez. De improviso, se pone frente a un espejo. Se pega un tiro en la sien con una pistola imaginaria, y se hace la muerta. Cae su corona de papel plateado. Se escucha música trágica, o alegre.

En este caso, la indiferencia en el carácter de la música incidental depende del punto de vista desde el que se encare la escena, si trágico para ayudar a subrayar lo mortuorio de la escena, donde todos los elementos se encaminan hacia una experiencia de la muerte –la música ayudaría a reforzar la atmósfera que generan el juego, el espejo, la muerte figurada...-, o alegre, para remarcar lo positivo y liberador de la consecución de la experiencia deseada. No es el único punto en el que la música ayuda a conseguir un efecto en escena –no hemos de olvidarnos que nos hallamos bajo el poderoso influjo de Artaud, para quien la música es un elemento imprescindible en la escena y obra como un signo más que, en conjunción con el resto de elementos, ayuda a conformar un proceso de espectacularidad catártica-, sino que además, en confluencia con otros elementos sorprendentes, ayudan a generar una atmósfera de extrañamiento intensísima. Un buen ejemplo de ello puede hallarse en el siguiente extracto, donde podemos ver, a

²⁵⁸ Ciertamente, podemos postular, además de plantear la realización consciente por parte de Pizarnik de semejante torsión, que quizás Pizarnik abandona su proyecto dialógico inicial de enfrentar el tango al poema en boca de sus dos personajes para, a medida que la obra ganaba en complejidad, centrarse en otro tipo de cuestiones y abandonar la constancia en mantener la caracterización tanguera del personaje.

la derecha, la versión de *Los triciclos* y, a la izquierda, el texto de las versiones posteriores:

<i>Seg empieza a pedalear suavemente e intenta familiarizar a Lytwin con Gregory, el triciclo fabuloso. Se pasean por el ámbito de la escena. Car los mira y, sin darse cuenta, sonrío y llora a la vez. Aparecen algunos músicos vestidos de cosacos-pop que ejecutan cantos flamencos cantados por un individuo envuelto en papel de diario. La muñeca, dichosa como todo ente que no acabó de nacer, intenta manifestar su agradecimiento.</i>	Seg empieza a pedalear suavemente e intenta familiarizar a Lytwin con Gregory, el fabuloso triciclo. Gira por el ámbito de la escena. En tanto Car sonrío y llora sin darse cuenta. De un costado aparecen unos músicos vestidos de marinero que ejecutan unos cantos flamencos muy candorosos que canta un cantaor totalmente envuelto en papeles de diario. La muñeca, dichosa como todo ente que no acabó de nacer, intenta manifestar su reconocimiento.
---	--

Existe un cambio de elementos en el espectáculo que, en contraposición al carácter emotivamente dichoso de la escena que se está desarrollando en el escenario, como resalta la reacción de Car, potencian el carácter espectacular del número musical, donde ya el repentino cante flamenco, con su mostración de dolor y angustia cercanos al desgarrar -a pesar de su “candor”-, ha de generar una reacción algo contradictoria en el espectador –pero aún comprensible debido a la atmósfera de la obra y a las “tragedias” internas contempladas hasta el momento-, pero el “individuo envuelto en papel de diario” –primero un cantaor, aunque después pierda tal consideración, quizás por indiferencia a su especialización en dicho tipo de canto, quizás porque es preferible que *no* sea alguien especializado en dicho tipo de canto-, en conjunción con un conjunto de “marineros”, luego “cosacos-pop”, ha de ser, cuanto menos, impactante, y ha de anular completamente el carácter emotivo de la escena, entrando, de forma directa, en lo hilarante, con todo lo que conlleva. Sin embargo, por otra parte, existe un proyecto musical fracasado dentro de la obra –una ópera compuesta por Seg-, aunque no propiamente por su carácter musical:

CAR: Lo malo es que es cierto. <i>(Pausa.)</i> Recuerdo tu ópera en 18 actos, que duraba tres minutos.	CAR: ¿Y tus proyectos? Esa ópera en 18 actos que duraba 3 minutos...
--	--

SEG: El cuerpo de baile estaba constituido por 35 ancianos sobre 35 triciclos. Los	SEG: <i>(Riendo)</i> Escrita en 4 idiomas. ¿Te acordás del cuerpo de baile que la integraba?
--	--

ancianos traían tutús celestes y zapatillas rojas. La ópera se llamaba *Mecanoerótica senil* y lo único auténtico eran los movimientos de los pies.

(Las luces se desvanecen; Seg y Car también. Luz fantasma, poética. Se escucha El lago de los cisnes (o algo parecido a la máxima velocidad). Irrumpen, pedaleando, los 35 ancianos del apocalipsis de Segismunda. De repente: imprevisto silencio seguido por una súbita oscuridad acompañada de un fuertísimo estampido. Un reloj toctaqua ruidosamente; se escuchan jadeos como si una muchedumbre fornicara o agonizara. Al encenderse las luces, Seg y Car aparecen en el mismo lugar y en la misma postura, pero como si en el lapso de la representación de la ópera hubiese estallado una bomba. La casa –“la plaza metafísica”- ha quedado en ruinas.)

(Pausa. Largo silencio.)

SEG: ¿Quién habrá sido el bastardo de fantasmas sifilíticos?

CAR: Hay tantos.

SEG: Esa ópera hubiera podido tener un sentido, y de ese modo nosotros mismos lo hubiéramos tenido... no del todo, pero algo... en vez de nada.

Catuli Carmina bailado por 35 ancianos sobre 35 triciclos. El espectáculo se llamaba *Mecanoerótica senil*.

(Las luces se desvanecen; Seg y Car también. Luz fantasma, poética. Se escucha Catuli Carmina y aparecen pedaleando, los 35 ancianos del apocalipsis de Segismunda. De pronto un silencio seguido por una súbita oscuridad acompañada de un fuertísimo estampido. Un reloj toctaqua con estruendo y muchas voces jadean como si estuvieran fornicando o muriéndose. Se encienden las luces y aparecen Seg y Car en el mismo lugar y en la misma postura, pero como si en el interín [sic] hubiesen estallado varias bombas. Todo está averiado, en ruinas.)

SEG: ¿Quién habrá sido el bastardo de fantasmas sifilíticos?

CAR: Hay tantos.

SEG: Ese ballet hubiera podido tener un sentido, y de ese modo nosotros mismos lo hubiéramos tenido... no del todo, pero algo... en vez de nada.

Las dificultades para poner en escena este fragmento de la obra son considerables, aunque ciertamente no hasta el punto de poder llegar a considerar su posible irrepresentabilidad. Ciertamente, dentro del tono humorístico de la obra, este

fragmento no puede dejar de ser considerado como un perfecto ejemplo de su tono desacralizador. Nos hallamos ante una ópera o ballet –como se puede observar por la zozobra inicial de Alejandra en la columna de la derecha, correspondiente a *Los triciclos*-; aunque alcance la denominación definitiva de “ópera”, ciertamente su forma es propia de un espectáculo de danza –tutús y zapatillas, el célebre ballet de Tchaikovsky, aunque extremadamente acelerado, como música escogida-, aunque la irrupción de los ancianos y la utilización de los triciclos rompe completamente cualquier horizonte de expectativas y nos sitúa ante un cuadro bastante hilarante donde, más que la vejez, es la propia forma operística la que, bajo la forma de la parodia, es puesta en entredicho²⁵⁹. Sin embargo, quizás lo más interesante ocurra durante el súbito apagón y la explosión de la bomba que abren las puertas al fracaso de la obra. En él, la ópera desaparece para dar paso, en mitad del silencio, al sexo y a la muerte, equiparados en la sonoridad del gemido y el estertor, en un paroxismo que, más que generado por un agente externo, como creen Seg y Car, parece generado por la propia sinergia de la ópera gracias al clímax lógico, dentro del silencio, de mecanoerotismo y la vejez –el orgasmo y la muerte. El proyecto de salvación a través de la música –donde la existencia de un “sentido” en la puesta en escena musical genera un “sentido” en quien la compuso y en quienes la presencian-, al menos, según el modo intelectual y batailleano de Segismunda, fracasa para dar paso a la destrucción y la aniquilación, precisamente porque el proyecto de Bataille tienen la cercanía extrema a la muerte y la falta de “sentido” como única posibilidad. Rotas las esperanzas musicales de Segismunda, y demostrada la imposibilidad de poner en diálogo las promesas de la música y el sistema de ideas de Georges Bataille, sólo queda el abandono de toda música como forma de ligar vida y obra, cuerpo y poesía²⁶⁰, y la entrega, sencillamente, a un proyecto de autodestrucción del sujeto para construir, en la muerte, la única liberación posible.

Quizás pueda leerse en este sentido la prohibición de Seg a Car de cantar en la casa, cuestión que desencadena la renuncia final de Seg a cualquier mínima posibilidad

²⁵⁹ Obsérvese, a este respecto, el ataque que recibe Wagner en la obra: “esa libidinosa parecida a Wagner”, “Wagner no sabía de tangos”, “CAR: El pulmón. ¿Cuándo come Vd. lo hace siempre con apetito? SEG: Si no escucho música de Wagner, sí.”, sin descartar, desde luego, que tal ataque guarde relación –introduciéndonos, hasta cierto punto, en el plano biográfico de Alejandra- con el uso que, durante el Tercer Reich, tuvo su figura. Por otra parte, no hemos de soslayar, en este fragmento de Pizarnik, el ataque al texto bíblico del *Apocalipsis*, donde los Cuatro Jinetes se convierten en treinta y cinco ancianos en triciclo.

²⁶⁰ Entendemos este abandono exclusivamente como un abandono de la música como posibilidad, como vía, no del proyecto artaudiano de unión entre vida y obra en su conjunto.

de vida y que choca frontalmente con el deseo de vida de Car acrisolado en su apego al tango. Una pregunta, de todos modos, queda en el aire: ¿Por qué Seg no busca un nuevo intento de unir vida y poesía, a través del canto, al calor del tango, o bien de cualquier otra música de raíz popular? La respuesta quizás radique en que transmiten -en su música, letra y baile- los valores y los discursos -los mecanismos de poder- de una sociedad y de un mundo “profanos” que en todo momento se desean romper. La salida final de Car, y su ingreso en el exterior, suponen una “normalización”, una aceptación de ese ridículo universo absurdo y utilitario que tantas veces ha contemplado por la ventana y de cuyas normas -de cuya microfísica de poder- tantas veces se han burlado en sus juegos. Salir al exterior y preferir el tango y su mundo de desigualdad social y económica, de roles de género preestablecidos y sexualidades normativas -aceptar el mundo y la vida tal y como ha sido construida y constreñida, al fin y al cabo-, conlleva, por lo tanto, un fracaso y una derrota.

7. Conclusiones

Recordemos, por un momento, la pared del fondo de nuestro escenario teatral, completamente cubierta de espejos. Pensemos, a continuación, en el sentido del espejo para la autora argentina: un lugar donde contemplar “a la otra que soy”. No resulta difícil vislumbrar la idea de que podríamos hallarnos en “el otro lado del espejo” de Alejandra Pizarnik. La obra, entonces, quizás nos deje inmersos en una especie de viaje carrolliano en el que, lejos de llegar a un País de las Maravillas donde una liebre enloquecida nos ofrece un té inexistente y un gato nos sonrío con malicia mientras se desvanece en la brisa nocturna, hemos caído en un abismo interior donde encontramos, fundamentalmente, una constante y obsesiva aspiración a ahondar el abismo y seguir cayendo.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el mundo interior de Pizarnik, su otredad radical dentro de sí misma, nos muestra un ambiente mortecino donde contienden el miedo a un mundo exterior inquietante y amenazador y un mundo interior cercano a la disolución, bajo la sombra de un conjunto de personajes aparentemente heterogéneo y heterodoxo, pero profundamente interrelacionados como parecen mostrar los planes escriturales de la autora –hay que recordar que, entre sus planes para un final, Pizarnik nos mostraba constantemente, bajo el juego y la fantasía, la posibilidad de una equivalencia absoluta entre Seg y Car e, incluso, entre los cuatro. A través de sus diálogos y acciones, de sus juegos y cavilaciones, en un ambiente cerrado e infantil, los personajes van mostrando lo absurdo de una existencia anodina y vacía en un entorno hermético donde la sexualidad, la muerte, la infancia, el juego y la risa –ejes batailleanos para llegar a la “experiencia interior”- se entretajan para crear la atmósfera viciada e irrespirable de un sepulcro, y donde cualquier esperanza -incluso la propia música- parece hallar siempre el fracaso y la disolución.

Al ir más allá y aventurarnos en el tejido constructivo de la obra, no obstante, descubrimos una densísima red intertextual que llega, incluso, a saturar el texto, y que opera, como hemos demostrado, tanto a nivel formal como conceptual, aunque de forma organizada y escalonada. Se conforman así un complejo conjunto de operaciones que atraviesan la obra de parte a parte, desde un nivel más general –la reescritura beckettiana en el aspecto formal y el pensamiento de Artaud y Bataille en lo tocante a la conceptualización-, hasta lo más particular e ínfimo. Su pensamiento y sus hallazgos

formales son la plataforma que emplea Pizarnik para construir y cimentar su propio discurso, explorando nuevas posibilidades creativas, en un movimiento que nos traslada, en su complejidad, mucho más allá del plagio o de la reescritura, y que nos lleva a la constatación de la imposibilidad de una escritura propia –nuestra escritura es tan sólo un conjunto de ecos de otras escrituras- y, desde allí, a la negación del propio sujeto, sustraído de sí desde siempre. El espejo más aterrador es el espejo de la propia escritura, porque refleja, en cada palabra, nuestra propia ausencia.

Esta negación de la subjetividad, sin embargo, guarda relación directa con la tradición escritural y filosófica que asume Pizarnik. Sus fundamentos están ya contenidos en Artaud y Bataille, cuyas respectivas propuestas son, a un tiempo, como hemos podido comprobar, la negación del pensamiento y de la voz propia de Pizarnik y el vehículo que toma el pensamiento pizarnikiano para su formalización y expresión. En ambos autores, la autora argentina puede percibir un mismo fundamento de crítica social y económica contra el mundo capitalista, utilitario y ultrarracional de su tiempo, un mundo basado en causas y finalidades donde todo es medido y calibrado en aras de la disciplina y la productividad, penetrando hasta la desfiguración y la pérdida de valores. En ambos autores subyace, también, una propuesta común para resolver la situación: el retorno a lo sagrado y la puesta en riesgo, en peligro, de cuanto rodea al sujeto, e incluso del propio sujeto. Pizarnik asume entonces el proyecto batailleano de llegar a la nada, a la muerte, como forma de autenticación vital y de respuesta frente a la sociedad de consumo circundante, a través de todas las vías que el exceso y la desmesura ponen a su disposición, mientras que en Artaud encuentra no sólo el fundamento de su propuesta teatral, sino toda una forma de percibir el cuerpo y el sufrimiento, así como todo un proyecto estético y ético para llevar el cuerpo a la escritura y la escritura al cuerpo, en un intento desesperado por destruir las barreras que separan vida y poesía.

El resultado de la aplicación de este marco conceptual es, obviamente, político, y supone la puesta en evidencia y en cuestión -a través del humor y el juego, de la poesía y el sexo, de la propia muerte y de la muerte propia- de todo el engranaje discursivo y la práctica activa de una “microfísica del poder”. Esto conlleva la corrosión y el resquebrajamiento, desde el significante y el significado, de todos y cada uno de los fundamentos de la civilización occidental, empezando por la familia -su estructura básica y motor socioeconómico-, puesta en cuestión en el conjunto de la obra, y

continuando, según hemos constatado, con los poderes médico, educativo, político, religioso, etc. La caída de todos los discursos genera una identidad, entonces, fluctuante y maleable, imposible en su constante venida desde el Otro, desde lo exterior –amenaza constante en la obra-, y la ruptura absoluta toma cuerpo en bajo la forma de lo minoritario y perseguido (judaísmo, sexualidades y géneros no convencionales, etc.) como punto desde el que descentrar cualquier binarismo y, a su vez, como fruto del propio descentramiento.

Desde este punto, hemos de entender la escritura de Pizarnik en esta obra –y tal vez su proyecto escritural durante su último período- como una escritura política que busca denunciar y cambiar la sociedad desde sus mismos cimientos, retomando un proyecto que arranca con los escritores surrealistas y surrealizantes a los que tanto leyó –el surrealismo como “estética de la revuelta”-, y concatenándolo con las propuestas políticas descentralizadoras que conformarían el llamado posestructuralismo. El resultado de esta suerte de posición bisagra es una obra híbrida e inclasificable que desestabiliza, desde los márgenes, los discursos y las narraciones fuertemente instauradas e institucionalizadas y cuya influencia abre la puerta a futuros intentos políticos y escriturales de ruptura –el “neobarroso” rioplatense, los discursos literarios gay, lésbico y queer²⁶¹, etc.- a pesar de la incompreensión y el silencio que gran parte de la escritura pizarnikiana hubo de padecer en su momento. Afortunadamente, una parte de la obra inédita de Pizarnik ha salido ya a la luz y, a tenor de su enorme influencia dentro y fuera de Argentina, sólo podemos empezar a vislumbrar la aportación de una escritura que, si bien fue hija de su tiempo y de sus circunstancias, lo sobrepasó con creces para instalarse en una actualidad que, con seguridad, no abandonará jamás.

²⁶¹ “El artista plástico Seddy González Paz –amigo de Batato Barea que participó también en estas obras-, recuerda que es el poeta Fernando Noy quien a comienzos de los 80 le presta a Batato *Los poseídos entre lilas* y así promueve su entusiasmo por su estética: “estábamos en contra de todas las instituciones, de todo lo que no te permitía 'ser'. Alejandra Pizarnik tenía que ver con esto y Batato tomó esa parte””, citado en Minelli, María Alejandra, “Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”, *La Aljaba*, 2003, Pág. 196. En este artículo, los vínculos de Pizarnik con el neobarroso quedan bastante delimitados, así como las omisiones de Perlongher y los esfuerzos de Aira por sepultar su figura (para una posible explicación de sus motivos, véase Bloom, Harold, *La ansiedad de la influencia*, Trotta, Zaragoza, 2009). Por otra parte, Patricia Venti, en su libro *La escritura invisible (op. cit.)* estudia perfectamente la posición de la obra pizarnikiana como precursora de las escrituras gay y lésbicas –y *queer*, añadiríamos nosotros- posteriores.

8. Bibliografía

Ante el elevado número de artículos y libros dedicados a Alejandra Pizarnik, así como la numerosa bibliografía general que hemos consultado a lo largo de estos años, hemos optado por la realización de una selección bibliográfica en la que hemos incluido aquellos artículos y libros que hemos entendido como textos especialmente importantes o reseñables por motivos diversos. En el caso de la bibliografía particular de la autora, el elevado número de antologías y ediciones consultadas nos ha hecho reducir y resumir la bibliografía a sus manuscritos y a aquellas publicaciones que dan cuenta de toda su obra publicada en menor número de referencias, esto es, los tres volúmenes de Lumen que se hacen llamar falazmente completos y todos aquellos textos publicados en revistas que las ediciones de Lumen no recogieron, así como los distintos volúmenes de correspondencia publicados hasta la fecha –hemos de recordar que el género epistolar fue omitido completamente por Lumen.

8.1 Fuentes primarias (Bibliografía de Alejandra Pizarnik)

Alejandra Pizarnik Papers, Department of Rare Books and Special Collections,
Princeton University Library

Pizarnik, Alejandra, *El deseo de la palabra*, España, Ocnos, 1975

_____. *Diario*, (Compilación de Frank Graziano), México, FCE, 1992

_____. *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003

_____. *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2003

_____. *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2004

_____. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius Libros, 1971

_____. *Textos de sombra y otros poemas*. Orozco, Olga, y Becciu, Ana (Eds.), Buenos Aires, Sudamericana, 1982

_____. “La tierra fantasma”, *Cordillera*, N° 4, 1957

- _____. “Una distancia afín a la que separa el deseo de la palabra”, *Zona franca*, N° 36, 1966, págs. 18-19
- _____. “Zona prohibida”, *Sur*, N° 275, 1962, págs. 18-19
- _____. [Poemas], *Poesía=Poesía*, N° 2, abril de 1959
- _____. [Poemas], *Poesía=Poesía*, N° 4, agosto de 1959
- _____. “Temor y temblor”, N° 8, abril de 1960
- _____. “Dos poemas” y “Fragmentos de un diario”, N° 12, diciembre de 1962
- _____. “Siete poemas”, N° 18, agosto de 1964
- _____. “Premio Internacional de Poesía: Salamandra”, *Octavio Paz*, Gimferrer, Pere (coordinador), Barcelona, Taurus, 1989
- _____. “Antonio Porchia”, *El Hogar*, 1956
- _____. “Fondo arriba”, *La Gaceta*, domingo 22 de junio de 1958
- _____ y Bordelois, Ivonne, “El poeta desinteresado”, *Sur*, N° 278, 1962, págs. 7-11
- _____. “Leopold Sedar Senghor o la lucidez y el delirio”, *Cuadernos*, N° 70, 1963, pág. 89
- _____. “Olga Orozco o la poesía como juego peligroso”, *Zona Franca*, 1964, págs. 7-8
- _____. “Notas sobre Bruno Schultz”, *La República*, 3 de Mayo de 1964
- _____. “Carlos Castro Saavedra: Obra Selecta.”, *Cuadernos*, N° 91, 1964, págs. 83-85
- _____. “Sobre T.S. Eliot”, *El corno emplumado*, N° 14, 1965, pág. 89
- _____. “Cinco poetas jóvenes argentinos”, *Cuadernos: Congresos de la libertad de la cultura*, N° 99, 1965, págs. 31-35
- _____. “Entrevista con Eduardo Mallea”, *Zona franca*, 1965, págs. 4-12.
- _____. “Entrevista con Roberto Juarroz”, *Zona franca*, N° 52, 1967, págs. 10-13
- _____. “El poeta y su poema”. *Quince poetas*. Buenos Aires, Centurión, 1963, pág. 67

_____. [Entrevista], *Panorama*, 5 de Enero de 1971, pág. 54

_____ y Beneyto, Antonio, *Dos letras*, Barcelona, March Editor, 2003

_____. [Carta], en Fernández, M. A., *Litterae*, Asunción, El lector, 1996

Bordelois, Ivonne (Ed.), *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996

Ostrov, Andrea (Ed.), *Cartas. Alejandra Pizarnik / León Ostrov*, Buenos Aires, Eduvim, 2012

8.2 Bibliografía sobre Alejandra Pizarnik

Aira, César. “Las metamorfosis de Alejandra Pizarnik”, en *ABC Cultural*, 6 de enero de 2001.

_____. “La máscara y el poema”, en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 30 de junio de 2001.

_____. *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1998

_____. *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ed Omega, , 2001.

Aletta de Sylvas, Graciela. “Para una lectura de “La Condesa Sangrienta” de Alejandra Pizarnik”, *Arrabal*, N° 2-3, 2000, pags. 243-254

Alfon, Mercedes, “Mi nombre es todo lo que tengo”, en *Perfil* 19.11.2006

Alonso, Rodolfo, “Primera memoria de Alejandra Pizarnik”, en *No hay escritor inocente*, Buenos Aires, Librería del Plata, 1985.

_____. “Permanencia de Alejandra Pizarnik”, en http://www.verbo21.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=100

Álvarez, Enid. “A medida que la noche avanza”, en *Debate Feminista (DeFe)*, n.º 8, abril de 1997, pp. 3-34.

Amat, Nuria. “La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig”, en *Nueva Estafeta*, n.º 13, 1979, pp. 47 54

Anadón, Pablo, "La que duerme en un país al viento (Sobre la poesía de Alejandra Pizarnik)", *Clarín: Revista de nueva literatura*, ISSN 1136-1182, Año n° 5, N° 25, 2000, pags. 15-16

Ancet, Jacques. Prólogo a *L'Autre Rive*, Editions Unes, Trans en Provence, 1983

Areta Marigó, Gema, "La textura de la oscuridad: el castillo frío de A. Pizarnik". En *Poesía Hispanoamericana: Ritmo(s)/métrica(s)/ ruptura(s)*. Ed. Areta Marigó Gema; Le Corre, Haerve (ed. e introducc.); Suárez, Modesta (ed. e introducc.), Vives, Daniel.(ed.introducc.); Madrid, Verbum, 1999, 271-281

Aristeguieta, Jean. *Alejandra Pizarnik, genio poético (elegía)*. Caracas: Sucre, colección Árbol de Fuego, n.º 55, 1972.

_____. "Alejandra Pizarnik: La condesa sangrienta", en *Revista Nacional de Cultura (PS)*, N° 200, Sept.-Oct. 1971.

Astutti, Adriana. "Infancia y experimentación en la prosa de Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Osvaldo Lamborghini (1940-1985)", *Meeting of the Latin American Studies Association*, Washington DC, 2001

Aronne-Amestoy, Lida. "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso". *Revista de literatura hispánica* 18-19 (1983-1984): 229-244.

Azcona Cranwell, Elizabeth, «Destruir el velo», en *Vigencia*, Buenos Aires, diciembre de 1980

Bajarlía, Juan Jacobo, *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1998.

Baron Supervielle, Silvia. «Prólogo», en *Obras Completas de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1994.

Basso, Benelli, Cristián, "Análisis de *Árbol de Diana* desde una perspectiva deconstruccionista", en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/Art%C3%ADculo%20de%20Cristian%20Basso%20Benelli>

Bassnett, Susan. «Blood and Mirrors: Imagery of Violence in the Writings of Alejandra Pizarnik; Feminist Readings in Theory and Crisis», en Brooksbank Jones, Anny (ed. e intr.), Davies, Catherine (ed. e intr.) y Franco, Jean (postfacio), *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

_____. Speaking with many voices: The poems of Alejandra Pizarnik. *Knives and angels. Women writers in Latin America*, Ed. Susan Bassnett, Londres, Zed Books Ltd., 1990

Baumgarten, Murray, “The Discourse of Madness in the Poetry of Alejandra Pizarnik”, en *Monographic Review/Revista Monográfica*, n° 6, 1990, págs. 274-281

Becciu, Ana, “Los avatares de su legado”, en Clarín Cultura, 14-9-2002, BB.AA

Behar, Rebecca, “Alexandra Pizarnik et Paul Celan ou l'hospitalité impossible - Variations sur une inconnue”, *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, N° 6, 2007

Beneyto, Antonio. “Alejandra Pizarnik: Ocultándose en el lenguaje”, en *Quimera: Revista de Literatura*, n.º 34, diciembre de 1983, pp. 23-27.

_____. “Epílogo”, en Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

_____. “Cold in hand blues”. *Punto y coma*. Barcelona, febrero de 1978

_____. “Cómo conocí a Alejandra Pizarnik”, en *Hora de Poesía*, Barcelona, 1993.

_____. “Las palabras por su nombre y por su figura”, en *Nombres y figuras*, Miguel Gómez Ediciones-CEDMA, Málaga, 1999.

_____. “Alejandra de cerca”, en *Blanco y Negro Cultural*, suplemento del diario ABC, 12 de julio de 2003, p. 21

Benítez, Luis, “Alejandra Pizarnik revisitada”, en http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/benitez_luis/alejandra_pizarnik_revisitada.htm

Bordeu, Rebeca, “Psicoanálisis y literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio”, en <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-04.html>

Borinsky, Alicia. "Alejandra Pizarnik: The Self and Its Impossible Landscapes", en Agosin, Marjorie (ed.) y Hall, Nancy Abraham (tr.), *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, págs. 291-302

_____. "Memoria del vacío: Una nota personal en torno a la escritura y las raíces judías", en *Revista Iberoamericana*, N° 66, abril-junio de 2000, págs. 409-412

_____. "Muñecas reemplazables", en *Río de la Plata: Culturas*, N° 7, París, 1988, págs. 41-48

Buenaventura, Sandra, "Los perturbados entre lilas de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik ella misma. Reescritura y autoreescritura por anticipación", en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/buenaventura.pdf>

Calafell, Nuria, "Textualidades femeninas: la auto(bio)grafía en Victoria Ocampo, Norah Lange y Alejandra Pizarnik", *Extravío*, N°13, 2007, pág. 85-100

_____. "A la búsqueda de la soledad sonora: formas del silencio en la poética de Alejandra Pizarnik", *Lectora: revista de dones i textualitat*, N°. 13, 2007, págs. 85-100

_____. "Recorridos de lectura: Antonin Artaud y Alejandra Pizarnik", *Prosopopeya: revista de crítica contemporánea*, N°. 6, 2008-2009, págs. 181-200

_____. "Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: una escritura en el umbral", *Castilla*, N° 2, 2011, págs. 55-71

_____. *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*, Córdoba, Babel, 2008

_____. *La convulsión orgiástica del orden: Sujeto, cuerpo y escritura en Alejandra Pizarnik y Armonía Somers*, Tesis Doctoral inédita dirigida por Beatriz Ferrús, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010

Calabrese, Elisa T. "El mito Pizarnik y la crítica", en *Revista Actual*, N° 47-48, 2001

Cámara, Isabel. "Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik.", *Revista iberoamericana*, N° 51, 1985, págs. 581-89

Campanella, Hebe N., "La voz de la mujer en la joven poesía argentina: Cuatro registros", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 300, Madrid, 1975, págs. 543-564

Carrera, Arturo, "El sueño soberano", en *La opinión cultural*, Buenos Aires, 25 de Septiembre de 1977

Catelli, Nora, "Ráfagas de Alejandra Pizarnik", en *Babelia*, 3 de Enero de 2004

Caulfield, Carlota. "Entre la poesía y la pintura: Elementos surrealistas en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, N° 21, mayo de 1992, págs. 3-10

Cerrato, Laura, "Fin de partida en Los poseídos entre lilas", *Beckett: el primer siglo*, Colihue, Buenos Aires, 2007, págs. 65-78

Chávez Silverman, Suzanne. "The Autobiographical as Horror in the Poetry of Alejandra Pizarnik", en Covi, Giovanna (ed.), *Critical Studies on the Feminist Subject*, Trento: *Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento*, 1997, págs. 265-277

_____. "The Look that Kills: The "Unacceptable Beauty" of Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*", en Emilie L. Bergmann & Paul Julian Smith (Ed.), *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke University Press, 1995, págs. 281-305

_____. "The Poetry of Octavio Paz and Alejandra Pizarnik: A Dialogue with Silence", en *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, Eds. Armistead, S.G, y Caspi, Mishael, Newark, Juan de la Cuesta, 2001, 129-143

_____. "The Discourse of Madness in the Poetry of Alejandra Pizarnik", en *Monographic Review/Revista Monográfica*, n.º 6, 1990, págs. 274-281

_____. "Trac(k)ing gender and sexuality in the writing of Alejandra Pizarnik", *Chasqui*, Vol. 35, N° 2, 2006, págs. 89-108

_____. “Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik”, en http://www.iacd.oas.org/interamer/interamerhtml/azarhtml/az_chav.htm

Cobo Borda, J. G. “Alejandra Pizarnik, la pequeña sonámbula”, *Eco*, Bogotá, 1 de Noviembre de 1972

Contreras-Ávalos, Nadia, “Un acercamiento amoroso a Alejandra Pizarnik”, en <http://nadiacontreras.blogspot.com/2006/04/un-acercamiento-amoroso-alejandra.html>

Cruz, Francisco. “Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 520, 1993, págs. 105-109

Dalmaroni Miguel: “Sacrificio e intertexto en la poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Orbis Tertius, Revista de teoría y crítica del arte*, Año 1, N.4, Buenos Aires, 1996

_____. *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002*, Buenos Aires, Melusina, 2004, págs. 78-89

Daza, Paulina, “La poesía es un juego peligroso: vida, poesía y locura en "El infierno musical" de Alejandra Pizarnik”, *Acta literaria*, N° 34, 2007

_____. “Alejandra Pizarnik: 'No puedo hablar con mi voz sino con mis voces'. “Los perturbados entre las lilas”, *Acta Literaria*, N° 30, 2005, Págs. 151-168

De Benedictis Francesco “La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: un ejemplo de transgénero literario”, *Anuario del Mediodía: revista de Filología*, N° 6, 1997, págs. 11-22

De Cicco, Gabriela, “Alejandra revisited”, en *Debate Feminista*, N° 8, abril de 1997, págs. 35-39

_____. “Alejandra Pizarnik (1936-1972)”, en http://www.gabrieladecicco.com.ar/ensayos-articulos/pizarnik_30anios.html

Delgado, Elizabeth, “Los personajes de Pizarnik”, en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/Articulo%20de%20Elizabeth%20Delgado>

Depetris, Carolina. *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Servicio de Publicaciones, 2002

_____. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Servicio de Publicaciones, 2004

_____. “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la "crueldad" poética”, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Vol. 8, Nº 31, 2008, págs. 61-78

_____. “Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik”, *Mester*, Vol. XXX, 2001, págs. 35-51

Del Pino, Ángeles Mateo, “El territorio de la memoria: Mujeres malditas, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”, en *Rassegna Iberistica*, n.º 71, febrero de 2001, págs. 15-31

Di Antonio, Robert E. “On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or Aesthetic Metaphor?”, en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Nº 2, primavera de 1987, vol. 2, págs. 47-52

Di Ció, Mariana, “Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos”, *Recto/Verso*, Nº 2, Diciembre 2007

Dobry, Edgardo. “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de Extracción de la piedra de la locura”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 644. Febrero, 2004, págs. 33-44

D’Uva, Mónica, “Poder y control en el relato biográfico: un caso paradigmático: Alejandra Pizarnik”, en *Orientaciones*, Nº. 6, 2003, págs. 127-136

Evangelista, Lidia. “La poética de Alejandra Pizarnik”, en *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, n.º 473, enero de 1996, págs. 41-51.

Fagundo, Ana María, “Alejandra Pizarnik”, *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, 1995

Fernández Molina, Antonio. “Alejandra Pizarnik: Mensajera de la luna”, en *Quimera: Revista de Literatura*, n.º 123, 1994, págs. 50-51

Ferrari, Patricio, “Fernando Pessoa, Alejandra Pizarnik y el ritmo: escritos, marginalia y otros apuntes en torno a la métrica y el ritmo.”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Nº 2, 2011, págs. 221-248

Ferreira, Maria Aline. “Violencia e Transgressao: Mulheres Vampiros nos Contos de Alejandra Pizarnik *Acerca de la Condesa Sangrienta* e de Angela Carter: *The Lady of the House of Love*”, en *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 6, 1996, págs. 115-126

Fitts, Alexandra, “Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta* and the Lure of the Absolute”, en *Letras Femeninas*, 1998, págs.. 23-35

Foster, David William. “Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*”, en Peavler, Terry J. (ed. e intr.) y Standish, Peter (ed. e intr.), *Structures of Power*, Nueva York, State University of New York Press, 1996, págs. 99-114

_____. “The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik”, en *Hispanic Review*, n.º 62, verano de 1994, págs. 319-347

Fuentes Gómez, Josefa, “El surrealismo en Alejandra Pizarnik”, *Tonos*, Nº 12, 2006

Fuentes Vázquez, Manuel, “Variaciones en torno a Alejandra Pizarnik y Alberto Girri”, *Donne in movimento*, Eliana Guagliano (coord.), Salerno, Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", 2011, págs. 407-426

Goldberg, Florinda. “Alejandra Pizarnik. Palabra y sombra”, en *Noah. Revista Literaria*, Nº 1, agosto de 1987, págs. 58-62

_____. “Los espacios peligrosos de Alejandra Pizarnik”, en *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, 1999, págs.. 77-91

_____. *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*, Washington D. C., Hispamérica, 1994

_____. “Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik (Sobre *El viento feroz*)”, en *Reflejos: Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos*, n.º 5, Univ. de Jerusalem, diciembre de 1996.

Fuentes Gómez, Josefa. “El surrealismo en Alejandra Pizarnik”, en *Tonos*, Nº 12, diciembre de 2006

_____. “Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik”, en *Tonos*, nº 13, julio de 2007

_____. *Emiliy Dickinson y Alejandra Pizarnik, en el lugar de los cuerpos poéticos*, , *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998*, González Boixo, José Carlos; Álvarez Maurín, María José; Ordiz Vázquez, Francisco Javier (Eds.), Vol. 1, 2000, págs. 153-162

Gai, Michal Heidi, “Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana”, en *Romanic Review*, n.º 83, marzo de 1992, págs. 245-260

Galiazo, Evelyn, “Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, Nº. 6-7, 2009, págs. 135-158

García Moreno, Laura. “Alejandra Pizarnik and the Inhospitability of Language: The Poet as Hostage”, en *Latin American Literary Review*, n.º 24, julio-diciembre de 1996, págs. 67-93.

García Ramos, Arturo, “Inmolarse a través de la escritura”, en *El mundo, ABC Cultural*, Miércoles 28 de agosto de 2002

García Serrano, María Victoria. «Perversión y lesbianismo en *Acerca de La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik», en *Torre de Papel*, Nº 4, verano de 1994, págs. 5-17

Genovese, Alicia. “La viajera en el desierto”, en *Feminaria Literaria*, n.º 6, mayo de 1996, págs.. 10-11

Gil, María Esperanza, “Poesía y humor: notas sobre la lectura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, de Alejandra Pizarnik”, en *Espéculo*, Nº 39, UCM, Madrid, Julio-Octubre 2008

Gómez Paz, Julieta. “Alejandra Pizarnik”, en *Cuatro actitudes poéticas*, Buenos Aires, Conjunta Editores, 1977

González Cárdenas, Pablo, “Alejandra Pizarnik: personaje de su propia ficción”, en <http://urbecentral.blogspot.com/>

González Sanz, Alba, “Creación, silencio y muerte: música y lenguaje en *El infierno musical* (1971) de Alejandra Pizarnik”, *Eclipse*, N° 13, 2010, págs. 29-33

Graziano, Frank. “A death in which to live”, en *Alejandra Pizarnik. A Profile*, Colorado, Logbridge-Rhodes, 1987.

_____. “Prólogo a *Semblanza*”, Fondo de Cultura Económica, México, 1992

Grau, Olga. “Espejo y melancolía”, Santiago, Escuela de filosofía de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales, 2004

Gregory, Stephen. “Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, N° 3, 1997, Liverpool

Guaragno, Liliana Lourdes, “Cuerpo y lenguaje en dos poetas rioplatenses: Alejandra Pizarnik y Cristina Peri Rossi”, en Frugoni de Fritzsche, Teresita (ed.), *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina: Actas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996

Haydu, Susana, *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*, Interamer, Washington, 2002

_____. “Persistencia de la voz poética en Alejandra Pizarnik”, *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Marco Revilla, Joaquín (Ed.), Vol. 4, Barcelona, PPU, 1994, Págs. 291-304

Hernández, Juan José, “Alejandra Pizarnik”, en <http://titadixit.wordpress.com/2008/02/06/alejandra-pizarnik/>

Herrera, Ricardo. “Lo negro, lo estéril, lo fragmentario. El legado de Alejandra Pizarnik”, en Cobo Borda, Juan Gustavo y otros, *Usos de la imaginación*, Buenos Aires, El Imaginero, 1984, págs. 95-105

Izquierdo Reyes, Javier, “Alejandra Pizarnik: una rebelión desde el lenguaje”, *Tinta sobre papel*, N° 16, Septiembre 2007

_____. “Caminos del armario: el ocultamiento del estigma sexual en la obra de Alejandra Pizarnik”, *la página*, n° 91 [“Práctica y teoría (marica). Homenaje a Paco Vidarte”], 2011, págs. 189-216

_____. “Tensiones de lo mínimo en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Nexo*, n° 6, Puerto de la Cruz, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 2009, págs. 15-19

Jaramillo, Alejandra, “Del abismo de la escritura o el silencio de la creación: Mallarmé, Hassan, Pizarnik y Cortázar”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, N° 8, 2006, págs. 165-194

Kamenszain, Tamara, “La niña extraviada en Pizarnik”, en *La edad de la poesía*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996, Págs. 19-29

_____. “La que por un cisne”, en <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/tamarakamenszain.htm>

Kirkpatrick, Gwen. “Alejandra Pizarnik como sitio de refugio”, en *Feminaria Literaria*, n.º 6, mayo de 1996, págs 13-17.

Korembli, Bernardo Ezequiel. *Todas las que ella era: ensayo sobre Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 1991

Kuhnheim, Jill S. “Unsettling Silence in the Poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik.”, *Monographic Review/Revista Monográfica*, Vol. VI, 1990, págs. 258-273

Lagunas, Alberto. “Alejandra Pizarnik: Textos inéditos y un reportaje desconocido”, en *Proa*, Buenos Aires, diciembre-enero de 1988, págs 43-48.

Lancelle, Javier, “Alejandra Pizarnik o la promesa del silencio”, en http://www.revistacriterio.com.ar/art_cuerpo.php?numero_id=146&articulo_id=2855

Lasarte, Francisco. “Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik”. *Revista Iberoamericana*, N° 125, 1983, págs. 877-887

_____. “Alejandra Pizarnik and Poetic Exile”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, N° 67, 1990, págs. 71-76

Leighton, Marianne, “El jardín vedado: El espacio de la pintura en Alejandra Pizarnik”, en *Taller de Letras*, N° 29, noviembre de 2001, págs. 177-190

Lentini, Rosa, "Viaje con Alicia por el país de Pizarnik", *II Congreso de Poesía en lengua española desde las perspectivas del siglo XXI*, Tomo I, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2003, págs. 445-456

Link, Daniel, "Lecturas de Pizarnik", en <http://linkillodraftversion.blogspot.com/2008/10/lecturas-de-pizarnik.html>

Liscano, Juan. "Homenaje a una tierna suicida", *Zona franca*, N° 16, 1972, pág. 27

López Fernández, Laura, "Marcas de ficcionalidad que ubican a *La condesa sangrienta* en el discurso cultural de la posmodernidad", *Revista de Estudios Colombianos*, N° 12-13, 1994, págs. 18-24

López Luaces, Marta. "Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik". En *Espéculo*, n° 21, UCM, Madrid, 5 Septiembre 2001

_____. "Los motivos decadentes como "performance" literario del/ de la poeta maldito/a: la poesía de Alejandra Pizarnik y Mercedes Roffé", *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, Encinar, Ángeles; Löfquist, Eva; Valcárcel, Carmen (Eds.), Vol. 2, 2006, págs. 57-65

Lucífora, M^a Clara, "Una escritura sobre la escritura. La condición autorreferencial de la escritura en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* de Alejandra Pizarnik", *Espéculo*, N° 47, UCM, 2011

Machado, Luz. "Ezra Pound y Alejandra Pizarnik", en *Imagen*, Caracas, Noviembre de 1972

Macri, Oreste. "Morte di Alejandra.", *L'Albero*, N° 50, 1973, págs. 268-69

Malinow, Inés. "Despliegue de orfandad", en *Barcarola*, Albacete, Enero de 1981

Malpartida, Juan. "Alejandra Pizarnik", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, sup. *Los complementarios*, N° 5, mayo de 1990, págs. 39-41.

_____. "Alejandra Pizarnik. Del jardín de Alicia al castillo de Kafka", en *Urogallo*, Madrid, Mayo de 1992, págs. 56-60

Mallol, Anahí, "Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik", *Orbis Tertius*, N° 2-3, 1996, págs. 147-170

Manguel, Alberto, "A Poet, far away and long ago...", en http://patriciaventi.blogspot.com/2008_09_01_archive.html

Martín, Sarah, "El abismo del silencio, la pulsión de muerte: una propuesta de lectura de "Los trabajos y las noches" de Alejandra Pizarnik", *Lectora: revista de dones i textualitat*, N° 13, 2007, págs. 69-84

_____. "(De)construcción identitaria-(des)articulación lingüística: entre la resistencia y el límite", en *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Domínguez Pérez, Mónica; Fernández López, Dolores; Rodríguez-Gallego, Fernando (Eds.), Vol. 2, 2006, Págs. 419-427

Martínez, Érika (Coord.), *Letral*, N° 8 (número dedicado a Alejandra Pizarnik), junio de 2012.

Martínez, Marcia, "Trazos de literatura menor y procedimiento anoréxico en *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik", en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/articulo%20de%20Marcia%20Mart%20%ADnez>

Maya González, José Antonio, "Palabra, silencio y locura: Alejandra Pizarnik", en www.patriciaventi.blogspot.com

Mackintosh, Fiona, "La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*" en *Fragmentos*, n° 16, 1999, págs. 41-55

_____. "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 87, N° 4, 2010, págs. 509-535

_____. "The Unquenched Thirst: An Intertextual Reading of "las dos poetas hermanas", Alejandra Pizarnik and Elizabeth Azcona Cranwell", *Bulletin of Hispanic Studies*, N° 77, 2000, págs. 263-278

_____. "Alejandra Pizarnik as Translator", *The Translator*, N° 16, 2010, págs. 43-66

_____. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, Woodbridge, Tamesis, 2003

_____. y Posso, Karl (eds.), *Árbol de Alejandra. Pizarnik Reassessed*, Woodbridge, Tamesis, 2007

Melys Parera, Carolina Alejandra. *El Silencio de la Palabra o la Escritura Atópica en Caminos del Espejo de Alejandra Pizarnik*. Santiago de Chile, 2004, en http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/melys_c/html/index-frames.html

Millares, Selena, “Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: poesía y videncia”, *De Vallejo a Geman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, Cuadernos de América sin nombre, N° 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, págs. 151-169

Minelli, María Alejandra, “Las olvidadas del neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”, *La Aljaba*, 2003, págs. 193-207

_____. “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”, en <http://www.laciudadletrada.com/Neobarroco/marosapizarnik.htm>

Mitre, Eduardo y Cinti, Claudio, “Alejandra Pizarnik, La figlia dell'insonnia”, *Poesia: mensile internazionale di cultura poetica*, N° 165, 2002, págs. 2-23

Moia, Martha I., “Con Alejandra Pizarnik. Algunas claves”, en *Plural: Crítica, Arte, Literatura*, N° 18, México DF, 1973, págs. 8-9

Moga, Eduardo, “Hablar del silencio”, *Lateral*, Barcelona, Julio/Agosto 2001

_____. “Alejandra Pizarnik y Sophia de Mello: líricas en claroscuro”. *Lateral*, Barcelona, Noviembre 2000

Molina, Enrique, “La hija del insomnio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos, sup. Los complementarios*, N° 5, mayo de 1990, págs. 5-6.

Molinero, Nina L. “Resistance, Gender, and the Mediation of History in Pizarnik’s *La condesa sangrienta* and Ortiz’s *Urraca*”, en *Letras Femeninas*, N° 19, primavera de 1993, págs. 45-54.

Molloy, Silvia. “De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik”, en *Estudios: revista de estudios literarios y culturales*, N° 13, Enero 1999

Montenegro, Rodrigo D., “*La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, UCM, N° 42, 2009

Montero, Sonia, “Alejandra Pizarnik y Samuel Beckett: "cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado..."”, en *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Domínguez Pérez, Mónica; Fernández López, Dolores; Rodríguez-Gallego, Fernando (Eds.), Vol. 2, 2006, págs. 436-443

Morales, Mario. "Como Alicia en el país de lo ya visto." *Nosferatu*, N° 7, Buenos Aires, 1975, págs.. 27-33

Moreno, María. “Memoria festiva de Alejandra”, en *Sur*, 3 de diciembre de 1989.

Moure, Clelia, “Las huellas del teatro de la crueldad. Antonio Artaud / Alejandra Pizarnik: “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo””, en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, N° 2, Department of Hispanic Studies, University of Northern Colorado, Año 2005, págs. 25-34

_____: “Alejandra Pizarnik: una grieta en la razón occidental”, en Piña, Cristina (Ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Biblos, 1997

Muñoz, Carolina P. “Elevación y Caída de una devota: Mistral y Pizarnik”. en <http://www2.udec.cl/~DOCLITER/mecesup/articulos/devota.pdf>

Muschiatti, Delfina, “Las tres caras de Alejandra Pizarnik”, en *La insignia*, Buenos Aires, 22 de Julio de 2001

_____, “Poesía y paisaje: exceso e infinito”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 538, abril de 1995, págs. 81-88

_____. “Pizarnik, la niña asesinada”, en *Filología*, N° 1-2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1989

_____. "Ana Cristina Cesar/Alejandra Pizarnik: Dos formas de utopía." *Travessia*, N° 24, 1992, págs. 105-112

_____. “Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga”, *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, Spiller, Roland (Ed.), Frankfurt, Vervuert, 1995, págs. 217-228

_____. “Pizarnik y Trakl: transformaciones del modelo gemelar”, en *Filología*, Nº. 1-2, 1997, págs. 255-264

_____. “La otra cara de Pizarnik”, *Página/12*, Buenos Aires, julio del 2001

Navarrete González, Carolina A., “Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: abrir el silencio para entrar en el deseo”, en *Espéculo*, Nº 31, UCM, Madrid, 2005

Negroni, María, *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2003

_____. “El testigo lúcido”, en *Tokonoma: Traducción y Literatura*, Nº 4, 1996, págs. 142-146.

_____. “La condesa sangrienta: Notas sobre un problema musical”, en *Hispanamérica: Revista de Literatura*, Nº 23, agosto de 1994, págs. 99-110

_____. “Primer Plano de un infierno musical”, en *El Tribuno*, 19 de enero de 2000, Buenos Aires

_____. “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”, *Inti*, Nº 52-53, 2001

Nicholson, Melanie, “Alejandra Pizarnik, Georges Bataille and the literature of Evil”, *Latin American Literary Review*, Nº 54, diciembre de 1999, págs 5-22

Oramas, María José, “Transitando por "los caminos del espejo" de Alejandra Pizarnik, hacia la (re)construcción de nuevas subjetividades femeninas”, *Clepsydra: Revista de estudios de género y teoría feminista*, Nº8, 2009, págs. 81-90

Orozco, Olga, “Presentación de *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik”, en *Páginas de Olga Orozco*, Buenos Aires, Celtia, 1984

Palomo Romero, Erick, “Los cuerpos fantasmas y los muñecos rearmables de la modernidad: una lectura sociocrítica de *Los perturbados entre lilas* (1969), de Alejandra Pizarnik”, *Visitas al patio*, Nº 4, Universidad de Cartagena, 2010, págs. 205-227

Pastor, Brígida, “La escritura como espejo de fragmentación femenina: El "Amor Prohibido" de Alejandra Pizarnik”, *Amours interdites = amores prohibidos*, Orléans, Université d’Orléans, 2010, págs. 129-152

Pérez, Carlos D. “Alejandra Pizarnik: Textos de locura y suicidio”, en *Topía*, N° 56, Buenos Aires, 2009

Pérez Fontdevila, Aina, “El ratón era un ibis de la China: Sobre los diarios de Alejandra Pizarnik”, *Memoria: revista de estudios biográficos*, N° 3, 2007, págs. 50-56

Pérez Rojas, Concepción, “A propósito de Alejandra Pizarnik: creación, locura y retorno”, *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, N° 26, 2003, págs. 391-414

Peri Rossi, Cristina. “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 273, Madrid, 1973, págs. 584-588

_____. “Cuatro poetas latinoamericanas: “Alejandra Pizarnik: Extracción de la piedra de la locura.””, *Hora de Poesía* 8, 1980, 11-13.

_____. “El deseo de la palabra I”, *Revista JANO*, Barcelona, Septiembre de 1975

_____. “El deseo de la palabra II”, *Revista JANO*, Barcelona, Octubre de 1975

Pezzoni, Enrique. “Alejandra Pizarnik. La poesía como destino”, en *Sur*, N° 297, 1965, págs. 101-104

Pichón Rivière, Marcelo, “Pizarnik, ese caleidoscopio”, en *Panorama*, Buenos Aires, enero de 1971.

Piña, Cristina. “Introducción”, en *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988.

_____. *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991

_____. “La palabra obscena”, en *Cuadernos Hispanoamericanos, sup. Los complementarios*, N° 5, mayo de 1990, págs. 17-38.

_____. *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1999

_____. “Alejandra Pizarnik o el yo transformado en lenguaje”, *El ornitorrinco*, N° 1, 1977

_____. *La palabra como destino: Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1981.

_____. “Transgresión y sistema: Lo obscuro en la escritura de Alejandra Pizarnik”, *Primer congreso internacional de poesía y psicoanálisis*, Buenos Aires, Grupo Cero, 1988

_____. “Una estética del deshecho”, en <http://www.iacd.oas.org/interamer/interamerhtml/azarhtml/az%5Fpina.htm>

_____. “Prólogo”, en *Textos Selectos*, Corregidor, Buenos Aires, 1999

_____. “*Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik*”, *Arrabal*, N° 5-6, 2007, págs. 173-183

_____. “Poder, escritura y edición”, en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/articulo%20cristina%20pi%C3%Bl>

Polizzi, Assunta, “La palabra y el silencio: La poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Cincinnati Romance Review*, N° 13, 1994, págs. 106-112

Prado, Esteban, “Acerca de La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik”, en *Espéculo*, N° 39, UCM, Julio-Octubre de 2008

Propato, Cecilia, “Los poseídos entre lilas” de Alejandra Pizarnik y el “nonsense”, de Carroll”, *Poéticas argentinas del siglo XX (Literatura y teatro)*, Jorge Dubatti (Ed.), Belgrano, Editorial de Belgrano, 1998, págs. 203-212

Ranieri, Sergio, y Riera, Daniel, “Entrevista a Fernando Noy”, *Revista digital de cultura Macedonio Belarte*, N° 22, Junio de 2007

Ravetti, Graciela, “Alejandra Pizarnik y Ana Cristina Cesar: los bordes del sistema”, Universidade Federal de Minas Gerais, en <http://openlink.br.inter.net/nielm/graciela.htm>

Requeni, Antonio, “Recuerdo de Alejandra Pizarnik”, en *Alba de América: Revista Literaria*, N° 4, julio de 1986, págs. 205-214

Rocco, Federica. “Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”, en *Mujeres en el umbral*, Fernández Ferrer, Antonio; Perassi, Emilia; y Regazzoni, Susana (Eds.), Sevilla, Ed. Renacimiento, 2006

Rodríguez Francia, Ana María. “Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y Maria Ross Lojo”, en *Letras (Universidad Católica Argentina)*, N° 34, julio-diciembre de 1996, págs.123-139

_____. *Disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires, Corregidor, 2003

Roffé, Mercedes, “Alejandra Pizarnik, a la poesía por el humor y la sangre”, *El País*, 3-1-1979

Rosenbaum, Alfredo, “Un infierno centrífugo: glosas a “Piedra fundamental” de Alejandra Pizarnik”, *Poéticas argentinas del siglo XX (Literatura y teatro)*, Jorge Dubatti (Ed.), Belgrano, Editorial de Belgrano, 1998, págs. 195-202

Rosenvinge, Teresa, “La oscuridad que aún brilla en las voces de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 707, 2009, págs. 31-38

Sardegna, Miguel, “Alejandra Pizarnik. Esa ceremonia demasiado pura”, en *Revista Axolotl* n° 4, 2010

Scarafia, Silvia y Molina, Elisa, “Escritura y perversión en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *62 Modelo para armar* de Julio Cortázar”, en Legaz, María Elena (ed.), *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*, Córdoba, Alción, 1998

Sola, Graciela de, “Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 73, Madrid, 1968, págs. 545-553

Soncini, Anna, “Itinerario de la palabra en el silencio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos, sup. Los complementarios*, N° 5, mayo de 1990, págs. 7-15

_____. “Alejandra Pizarnik: El tiempo de la noche y la experiencia poética”, *Barcarola*, Albacete, 1985

Suárez Rojas, Tina, “Alejandra Pizarnik, ¿la escritura o la vida?”, en *Espejo de paciencia*, N° 3, 1997

- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975.
- Sefamí, Jacobo. “Vacío gris es mi nombre mi pronombre: Alejandra Pizarnik”, en *Inti*, N° 39, primavera de 1994, págs. 111-118
- _____. “La sombra del centro del poema: Alejandra Pizarnik”, *Casa del Tiempo*, N° 7, 1992, págs. 10-16
- Söderberg, Lasse. “El doble jardín”, en *Letra Internacional*, N° 51, Julio/Agosto, 1997, págs. 34-37
- Stuttman, Osias. “Seis cartas inéditas de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Atlántica*, N° 4, Primavera de 1992, págs. 1-13
- Stratford, Madeleine, “Pizarnik through Levine's looking glass”, *TTR: etudes sur le texte et ses transformations*, N° 2, 2006, págs. 89-116
- Tembrás Campos, Doris. “La niña en fuga. Análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik”, en *Alpha*, n°22, Julio 2006
- _____. “El engaño de las palabras o la mentira de todo lo declibe en Alejandra Pizarnik”, *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Domínguez Pérez, Mónica; Fernández López, Dolores; Rodríguez-Gallego, Fernando (Eds.), Vol. 2, 2006, págs. 476-484
- Torres Gutiérrez, Carlos Luis. “Alejandra Pizarnik”, en *Revista Espéculo* n° 28, UCM, 2005
- Torres Rodríguez, Laura, “Alejandra Pizarnik y la novela en práctica”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N° 22, 2009
- Triviño, Consuelo, “Alejandra en su jardín”, en <http://www.casamerica.es/casa-de-america-virtual/literatura/articulos-y-noticias/alejandra-pizarnik-en-su-jardin>
- Venti, Patricia, “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Espéculo* N° 23, Madrid, 2003
- _____. “Los diarios de Alejandra Pizarnik: Censura y traición”, en *Revista Espéculo* N° 26, Madrid, 2004

_____. “Caída sin fin de muerte en muerte”, en *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, Gac Artigas, Priscila (Ed.), Vol II, New Jersey, Nuevo Espacio, 2002

_____. “La traducción como reescritura en *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik”, *Traducción y multiculturalidad*, Blanco García, María Pilar, y MARTino Alba, Pilar (eds.), Madrid, UCM, 2006, págs. 169-177

_____. “*Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir”, en *Espéculo*, N° 31, UCM, 2005

_____. “Visiones y silencios de la dama entre ruinas”, en <http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/acerca/venti.htm>

_____. “Innocence & No sense: el cuerpo fraudulento de la lengua en los textos póstumos de Alejandra Pizarnik”, en *Espéculo*, N° 35, UCM, 2007

_____. “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino”, en *Espéculo*, N° 37, Madrid, UCM, 2007

_____. “La traducción como contrapunto y fuga en la obra de Alejandra Pizarnik”, en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/articulo%20patricia%20venti>

_____. “La correspondencia de Alejandra Pizarnik”, en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/articulo%20patricia%20venti>

_____. “La edición de textos inéditos y dispersos” en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/articulo%20patricia%20venti>

_____. “El discurso autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik”, en <http://patriciaventi.blogspot.com/search/label/articulo%20patricia%20venti>

_____. *La Dama de estas ruinas. Estudio de La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*, Madrid, Dedalus, 2008

_____. “Identidad y marginalidad en la obra de Alejandra Pizarnik.”, *Esfera*, N° 1, 2009

_____. “Reescritura y postmodernidad en "La condesa sangrienta" de Alejandra Pizarnik”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las*

dos orillas", Mariscal, Beatriz (coord.), Monterrey, Vol. 4, México, FCE, 2007, págs. 739-747

_____. Venti, Patricia, *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos, Barcelona, 2008

Vera Ocampo, Raúl, "Una poesía de luces y sombras", en *Individuo y escritura*, Buenos Aires, Último Reino, 1990

Verhesen, Fernand, "Alejandra Pizarnik: la pequeña viajera", *Origine*, N° 3, Luxemburgo, 1976

Zeiss, Elizabeth Anne, "Images of Melancholy and Mourning in the Works of Remedios Varo and Alejandra Pizarnik", en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/zeissbanks.htm>

Zurita, María Elisa y Sánchez Gavier, Mónica. "Un encuentro... Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik", en Legaz, María Elena (ed.), *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*, Córdoba, Alción, 1998

8.3 Bibliografía general

Aguirre, Raúl Gustavo (editor), *El movimiento Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires, Ed. Fraterna, 1979

Arnim, Achim von, *Isabela de Egipto*, Madrid, Valdemar, 1999

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978

_____. *Van Gogh, el suicidado de la sociedad; para acabar de una vez con el juicio de Dios ; seguido por El teatro de la crueldad ; Cartas sobre para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Fundamentos, 1977

_____. *El pesa-nervios*, Madrid, Visor, 1980

_____. *Heliogábalo o el anarquista coronado*, Valencia, MCA, 2001

_____. *Artaud el Momo y otros poemas*, Buenos Aires, Calden, 1976

_____. *Los tarahumaras*, Barcelona, Barral, 1972

- _____. *Mensajes revolucionarios*, Madrid, Fundamentos, 2003
- Atkins, Dawn. (ed.). *Looking Queer: Body Image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay, and Transgender Communities*. New York, Haworth Press, 1998
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*, México, FCE, 1974
- _____. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 1978
- _____. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE, 1958
- _____. *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós, 1992
- _____. *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966
- _____. *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, FCE, 2006
- _____. *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982
- _____. *Lautréamont*, México, FCE, 1985
- Baciu, Stephan (Ed). *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Albany, State University of New York Press, 1974.
- _____. *Surrealismo latinoamericano: Preguntas y respuestas*. Valparaíso, Ed. Universitarias de Valparaíso, 1979.
- Barnatan, Marcos Ricardo, *La Kábala. Una mística del lenguaje*. Barcelona, Barral Editores, 1974
- Barnes, Djuna, *El bosque de la noche*, Caracas, Monte Ávila, 1969
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1976.
- _____. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- _____. *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980
- _____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1988

- Bataille, Georges, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1973
- _____. *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987
- _____. *El culpable*, Madrid, Taurus, 1981
- _____. *Sobre Nietzsche*, Madrid, Taurus, 1986
- _____. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997
- _____. *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002
- _____. *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Barcelona, Taurus, 1981
- _____. *El azul del cielo*, Barcelona, Tusquets, 2004
- _____. *Madame Edwarda seguido de El muerto*, Barcelona, Tusquets, 1981
- _____. *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 2003
- _____. *Lo imposible: historia de ratas, seguido de Dianus y de La Orestíada*, Madrid, Arena Libros, 2001
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1998
- Beckett, Samuel, *Fin de partida*, Barcelona, Tusquets, 2006
- _____. *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 2006
- Bellmer, Hans, *Petite anatomie de l'ímage*, París, Allia, 2008
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus* (Trad. de H. A. Murena), Barcelona, Ed. Edhasa, 1971
- Bloom Harold, *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1992
- _____. *La ansiedad de la influencia*, Zaragoza, Trotta, 2009
- Bordelois, Ivonne, "Queneau: el drama del lenguaje", en *Sur*, Nº 274, Buenos Aires, 1962
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- _____. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000
- Brah, Avtar. “Diaspora, border and transnational identities”, en *Feminist postcolonial theory. A reader.* , Eds Reina Lewis and Sara Mills, Edinburgh University Press, 2003
- _____. *Cartografías de la diáspora*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2011
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós - PUEG, 2001.
- _____. *Cuerpos que importan*, Madrid, Paidós, 2002.
- _____. *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2004
- Cabañas, Kaira M., *Espectros de Artaud*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Ed Cátedra, Madrid, 1997
- _____. *El juego de la lógica*, Madrid, Alianza, 2002
- Casado, Loreto, “L'impossible: Bataille y la poesía”, en *Thélème*, Nº 13, UCM, Madrid, 1998
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995
- _____. *La llegada a la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006
- Cohen, Sarah, *El silencio del nombre*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1999
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en *Teorías sobre la lírica*, AA.VV., Arco Libros, Madrid, 1999
- Córdoba, David; Sáez, Javier y Vidarte, Paco, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2005
- Cosse, Isabella, “Cultura y sexualidad en la Argentina de los sesenta: usos y resignificaciones de la experiencia transnacional”, *EIAL*, Nº 1, 2006, págs. 39-60
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995

De Lauretis, Teresa, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

_____. *Alicia ya no: feminismo, semiótica cine*, Madrid, Cátedra, 1992

De Lange, Nicholas, *El judaísmo*, Madrid, Cambridge University Press, 2003

Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Gijón, Júcar Universidad, 1988

_____. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989

_____. *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008

_____, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996

_____ y Guattari, Félix, *El Antiedipo*, Paidós S.A., Barcelona. 1985

Derrida, Jacques, *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971

_____. *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975

_____. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos 1989

_____. *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1996

_____. *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Madrid, Amorrortu, 2009

_____ y Bennington, Geoffrey. *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994

Despentes, Virginie, *Teoría King Kong*, Barcelona, Melusina, 2007

Dickinson, Emily, *The Complete poems of Emily Dickinson*. Londres, Faber and Faber Limited, 1975

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982,

_____. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1993

Ette, Ottmar, "El Occidente revisitado. Max Aub: escribir (desde) el movimiento", *Revista de Occidente. Dossier: Max Aub: inéditos y revelaciones*, N° 265, junio de 2003, págs. 9-24

Fausto-Sterling, Anne, *Cuerpos sexuados*, Barcelona, Melusina, 2006

Fernández Hall, Lilian, "Reinventar la realidad. Acercamiento a la poesía de Edgar Bayley", en <http://www.letras.s5.com>

Ferré, Rosario, "El Diario como forma femenina", en *Sitio a Eros*, Joaquín Mortiz, México, 1980.

_____, "La autenticidad de la mujer en el arte", en *Sitio a Eros*, Joaquín Mortiz, México, 1980

Figari, Carlos. "Experiencias de Mujeres Lesbianas en Argentina en la década de 1960" en *Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e Preconceito: anais*, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Ed. Mulheres, 2006

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Planeta, 1988

_____. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977.

_____. *Historia de la sexualidad II: El uso de los placeres*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986

_____. *Historia de la sexualidad III: La inquietud del sí*, Madrid, Siglo XXI, 1988

_____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1996

_____. *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2004

_____. *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 2008

_____. *El nacimiento de la clínica*, Madrid, Siglo XXI, 2007

_____. *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1980

_____. *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1991

_____, *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Madrid, Arena Libros, 1996

- _____. *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001
- _____. *Yo, Pierre Rivière...*, Barcelona, Tusquets, 2009
- _____. *El poder psiquiátrico*, Madrid, Akal, 2005
- _____. *Historia de la locura en época clásica*, México, FCE, 1967
- _____. *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, 2010
- Gadamer, Hans. *Verdad y método*, Salamanca, Ed. Sígueme, 2 Vol., 1977
- _____. *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993
- Gadea, Carlos A., “Tango y desencanto de la modernidad”, en *Contratiempo*, N^a 3, Año XI, Buenos Aires, Primavera 2011, págs. 69-74
- Genet, Jean, *El balcón / Severa vigilancia / Las sirvientas*, Buenos Aires, Losada, 2000
- Genette, G., *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989
- Goffman, Irving, *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003
- _____. *Internados: ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984
- _____. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1987
- Gómez Paz, Julieta. “La mujer argentina en la poesía de ayer y de hoy”, en *La mujer argentina*, Buenos Aires, Consejo de Mujeres de la República Argentina, 1976.
- González Muntaner, Elena. “Buscándose a sí mismas: cuatro personajes femeninos ante el espejo”, en *Espéculo* n^o 34, UCM, Madrid, Noviembre 2006
- Grésillon, Almuth, *Eléments de critique génétique*, París, Presses Universitaires de France, 1994
- Halberstam, Judith, *Masculinidad femenina*, Madrid, Egales, 2008
- Heidegger, Martin, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1996
- _____. *Ser y tiempo*, Madrid, FCE, 1996

- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Madrid, Anthropos, 1988
- _____. *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza, 2000
- _____. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005
- _____. *De camino al habla*, Ediciones del Serbal-Guitard, 2002
- Huidobro, Vicente, *Obras completas* (tomo I), Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1976
- Ingenschay, Dieter (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2006
- Ionesco, Eugène, *La cantante calva*, Buenos Aires, Losada, 1961
- _____. *Rinoceronte*, Madrid, Alianza, 1982
- Irigaray, Luce, *Speculum de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An introduction*, New York University Press, 1966
- Kafka, Franz, *Carta al padre y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1999
- _____. *Cartas a Milena*, Madrid, Alianza, 1998
- _____. *El castillo*, Madrid, Alianza, 1998
- _____. *El proceso*, Madrid, Alianza, 1998
- _____. *La condena*, Madrid Alianza, 1998
- _____. *La muralla china*, Madrid, Alianza, 1999
- _____. *Diarios (1910-1926)*, Barcelona, Tusquets, 1995
- Kleist, Heindrich Von, en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Hiperión, 1988
- Kohut, Kart y Pagni, Andrea (Eds.), *Literatura argentina hoy.*, Actas del Coloquio “Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia”, Frankfurt, Vervuert, 1993

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ed. de la Tempestad, 1998

Kristeva, Julia, *Soleil noir: Depression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

_____ y Jacques Derrida, *El pensamiento de Antonin Artaud*, Buenos Aires: Calden, 1975.

_____. *Semiótica (Vol. I)*, Madrid, Fundamentos, 1978

Lautréamont, Conde de, *Obras completas*, Barcelona, Argonauta, 1986

Levinas, Emmanuel, “La huella del Otro”, en *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger* (Traducción Manuel E. Vázquez), Colección perspectivas, nº 18, Madrid, Síntesis, 2005

_____. *Ética e infinito*, Madrid, Visor, 2000

Lichtenberg, Georg C., *Aforismos*, Barcelona, Edhasa, 2002

Marcus, Sharon, *Between women. Friendship, desire and marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2007

Maristany, José J., “Figuraciones literarias del homoerotismo en la ficción de los 60’/70’”, *Hologramáticas*, Nº 11, UNLZ, 2010, págs. 87-110

Mateos Mejorada, Santiago, “La dinámica de la destrucción en *Les Chants de Maldoror*”, en *Revista de Filología francesa*, Nº 4, UCM, Madrid

Meccia, Ernesto, *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*, Buenos Aires, Gran Aldea Editores, 2006

Meter, Alejandro (coordinador), *Literatura judía en América Latina*, Revista iberoamericana, Nº 191, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Abril-Junio 2000

Mignolo, Walter D., “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana* 118-119, 1982, 131-148

_____. *Historias locales, diseños globales*, New York, Princeton University Press, 2000

- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988
- Ostriker, Alicia, *Stealing the language*, Boston, Boston University Press, 1986
- Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires, Argonauta, 1981
- _____. *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1965
- Pérez Priego, Miguel A., *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 2011
- Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002
- _____. *Testo yonqui*, Madrid, Espasa, 2008
- Ramos González, Alicia, *Herederas del silencio, pioneras de la palabra*, KRK, Oviedo, 2005
- Rimbaud, Arthur, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones* (Trad. de Julio Escobar), Madrid, Alianza, 2001
- _____. *Poesía (1869-1871)*, (Versión, traducción y notas de Carlos José Barbáchano), Madrid, Alianza Editorial, 2003
- Rodríguez Batista, Ardiel y Ramos Arteaga, José A., *Lot y Orfeo. Apuntes homófobos de un ilustrado*, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2009
- Rowell, Margit, *Antonin Artaud: Works on paper*, New York, MOMA, 1996
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*, Madrid, Editorial Anagrama, 1996
- _____. *Orientalismo*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003
- Sartre, Jean Paul, *Reflexiones sobre la cuestión judía*, Buenos Aires, Sur, 1948
- Sebrelli, Juan José, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*, Buenos Aires, Sudamericana, págs. 273-370
- Semff, Michael, y Spira, Anthony (ed.), *Hans Bellmer*, Chicago, Hatje Cantz, 2006

- Sholem, Gerschom, *Conceptos Básicos del Judaísmo*, Madrid, Trotta, 1998
- Sola, Graciela de, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Culturales Argentinas, 1967.
- Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Ávila, 1976
- _____. *Sade*, Madrid, Páginas de espuma, 2007
- Sontag, Susan, *Estilos radicales*, Suma de Letras, 2002
- _____. *Contra la interpretación*, Alfaguara, Barcelona, 1996
- Sosnowski, Saúl. *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*. Buenos Aires, Pades Ediciones, 1986
- _____. *La orilla inminente. Escritores judíos argentinos*, Buenos Aires, Legasa, 1987
- Steiner, George. *Extraterritorial, ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2000
- Stravinsky, Igor, *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, México DF., Ed. Gedisa, 1987
- _____. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermeneútica*. Barcelona, Paidós, 1992
- Vidarte, Paco, “Heidegger: la lectura como reunión”, en *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Valencia, Tirant lo blanch, 2006
- Viñuales, Olga y Sáez, Fernando, *Armarios de cuero*, Barcelona, Bellaterra, 2007
- Weinberg, Thomas S., *BDSM. Estudios sobre la dominación y la sumisión*, Barcelona, Bellaterra, 2008
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza Editorial, 1980, Madrid
- Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Ed. Egales, Madrid, 2006

_____. *El cuerpo lesbiano*, Pre-Textos, Valencia, 1977

Zambrano, Jeannine, “Estéticas Camp: performances pop y subculturas "butch-fem":
¿Repetición y trasgresión de géneros?”, en
<http://unavistapropia.blogspot.com/2007/06/estticas-camp-performances-pop-y.html>

9. Esta edición

A la hora de enfrentarnos, en esta edición genética, a los textos de Alejandra que componen las diversas capas de escritura de *Los perturbados entre lilas*, nos hemos encontrado con las dificultades obvias para poder ofrecer, con la mayor claridad para el lector, las sucesivas capas de escrituras y reescrituras que la propia autora argentina fue forjando a través de su trayecto por el texto. Hemos barajado y probado diversas opciones, que incluían soluciones más usuales como la exposición del texto final con notas a pie y en los márgenes sobre las versiones anteriores, o la disposición de varios textos consecutivos que reproduzcan, uno por uno, todos los manuscritos de la obra. Sin embargo, hemos optado finalmente por incluir un texto a tres columnas que recoja lo que, a nuestro entender, suponen tres capas distintas en la construcción textual de la obra, con la inclusión de aquellos cambios que generaron el texto definitivo en notas al pie. Con ello, hemos dado una pequeña vuelta a la primacía del resultado final sobre las variantes para colocar en una posición privilegiada lo que, a nuestro entender, interesa más a la genética textual: las versiones.

En primer lugar, en la parte lateral derecha, el lector podrá encontrar el texto completo de *Fin de partida*, de Samuel Beckett, traducido para Tusquets por Ana María Moix, escogida por ser, según nuestro criterio, la mejor traducción reciente al español de esta pieza teatral. La inclusión del texto de Beckett, en una edición crítico genética del texto de Pizarnik, podría parecer, en principio, una decisión extraña y, quizás, discutible, pero, como puede comprobarse a lo largo del estudio preliminar, y muy especialmente al tratar las peculiaridades constructivas de la obra, el texto de Beckett es el molde estructural que Pizarnik tomó para escribirla, y de él, como fácilmente puede comprobarse, Alejandra dejó un elevadísimo número de intertextos en su propia pieza. Ambos hechos nos hacen comprender que nos hallamos ante una suerte de punto inicial, de principio de partida del texto alejandrino, y por ello entendemos que se justifica sobradamente su inclusión en la edición.

En un respeto máximo por la cronología, hemos decidido incluir en la parte central de la edición el libreto original de *Los triciclos*, primera escritura de la obra que encontramos entre los papeles de la autora argentina. Hemos procurado conservar y reproducir en el propio texto, siempre que ha sido posible, todas sus anotaciones,

añadidos a mano y tachaduras, ayudados por las posibilidades que nos han ofrecido las últimas innovaciones en *software* de edición de texto—antes siempre era imprescindible apoyarse en una nota a pie de página o en los márgenes. En las escasas oportunidades en que no hemos logrado su inclusión, hemos referido en nota al final cualquier línea o anotación tratando de ser siempre lo más descriptivos que posible en cuanto a su reproducción y ubicación en el manuscrito.

Del mismo modo hemos obrado con respecto a *Los poseídos entre lilas*, segunda capa de escritura que nos han ofrecido los manuscritos de la autora argentina y que el lector puede encontrar en la columna de la izquierda. Aunque, sin duda, ofrece menos correcciones que *Los triciclos*, no carece de ellas, y hemos reproducido, pormenorizadamente, cualquier tachadura o anotación de la autora tal y como se presentaba en el manuscrito.

De la suma de todas las correcciones realizadas en *Los poseídos entre lilas*, emerge el texto definitivo, debidamente mecanografiado y preparado, en apariencia, para una posible edición final de la obra. Este texto no ha sido incluido directamente en la edición que realizamos, sino que se desprende de las correcciones realizadas por la autora argentina en la versión anterior que aquí reflejamos y de las omisiones de Pizarnik en el paso a la versión final. Cualquier posible cambio no recogido en el manuscrito de *Los poseídos...* directamente, sino realizado, quizás, sobre la marcha durante el proceso de mecanografiado del documento definitivo, ha quedado debidamente registrado en notas a pie.

Tanto en el caso de *Los triciclos* como en la columna correspondiente a *Los poseídos...* hemos marcado con un pequeño cambio en el color del texto las partes largas omitidas: aquellas partes en gris en el texto de *Los triciclos* y de *Los poseídos...* reflejan fragmentos largos que la autora planteaba ya obliterar en la propia corrección del manuscrito y que, en consonancia, eliminó, al menos parcialmente, en la versión posterior. Hemos preferido, en este caso, el uso de la clave de color para poder separarlos del resto del texto y delimitar claramente su extensión a ojos del lector.

Confiamos, con todo ello, en que el lector encuentre la posibilidad de una lectura cómoda, aunque precisa y rigurosa si así lo requiere, pudiendo disfrutar de la lectura de la obra de un modo ciertamente distinto del convencional: desde el punto de partida absoluto, el texto de otro autor —Beckett, en este caso—, el lector podrá recorrer, capa por

capa cada una de las escrituras de Alejandra y recorrer la construcción del texto línea a línea y paso a paso hasta llegar a su culminación. De este modo, dejamos en manos del lector, haciéndole testigo y partícipe, la parte más interesante y enriquecedora de un texto para su propio autor: su proceso de construcción. Esperamos que la disfruten tanto o más de lo que nosotros hemos sufrido para hacérsela llegar.

*Los
perturbados
entre lilas*

Alejandra Pizarnik