

Alejandra Pizarnik

La primera y última poeta maldita

*Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo,
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos.*

Alejandra Pizarnik

Transcurría el año 1971 cuando llega a mis manos el libro *Textos*, de Antonin Artaud. Sus poemas me deslumbraron. Allí descubrí a Artaud como poeta maldito, pero eso no fue todo: lo que me sorprendió fueron los dos prólogos que tenía aquel pequeño libro. Uno consistía en una entrevista a André Breton, y el otro era un ensayo titulado “La palabra encarnada”, en el que aparecen muchos nombres que comienzan a despertar mi interés. Particularmente, el de su autora: Alejandra Pizarnik, quien escribe allí:

“Aquella afirmación de Holderlin de que ‘la poesía es un juego peligroso’, tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautreamont, la vida y la obra de Artaud...”

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado —o querido anular— la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida”.

Un año después, la misma editorial Aquarius edita *El ombligo de los limbos* y *El peso-nervios*, también de Artaud. El editor, traductor y amigo de Pizarnik, Antonio López Crespo, escribe en la página legal una dedicatoria: “Para Alejandra, que ha encontrado su jardín”. El libro se terminó de imprimir el 30 de septiembre de 1972. Pizarnik había puesto fin a su vida el 25 de septiembre, a los 36 años, con una dosis letal de Seconal, haciendo serie con los poetas malditos que fueron precursores, según André Breton, del movimiento surrealista.

Con el libro *Textos* funcionando como un verdadero vaso comunicante, comienzo a investigar sobre el surrealismo y su historia. Así me encuentro con un libro del poeta argentino Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista*. Su prólogo es una historia didáctica sobre este movimiento y sus principales referentes. Serán luego André Breton y su libro *Los vasos comunicantes* quienes finalmente me conducen a Freud. Así, la poesía surrealista y los poetas malditos son mi puerta de entrada al psicoanálisis.

¿Por qué Alejandra Pizarnik es la primera y última poeta maldita? *Los poetas malditos* es un libro que Paul Verlaine escribió en 1884, en el que incluyó a una sola mujer dentro de esa categoría: Marceline Desbordes-Valmore. Siguiendo un criterio cronológico, debería ser ella la primera. Sin embargo, en su ensayo mencionado al comienzo, Pizarnik menciona a cinco poetas como “malditos”, y según ella esos cinco poetas comparten una característica común: el haber querido anular la distancia entre la poesía y la vida. Pizarnik misma, identificándose con ellos, se incluye en la serie. Se trata de algo que el propio Artaud escribió en *El ombligo de los limbos*: “Yo no concibo la obra desligada de la vida”.

Flora Alejandra Pizarnik nació el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, provincia de Buenos Aires. Ahora bien, ¿quién fue Flora Alejandra? ¿Quién es?

Fue y es una poeta que allá por 1954, a sus 18 años y con una gran cultura literaria clásica llega a la Facultad de Filosofía y Letras y a la Escuela de Periodismo. En la cátedra de Literatura moderna de esta última se encuentra con Juan Jacobo Bajarlia, titular de la materia. En poco tiempo, Bajarlia se convierte en su guía, amante e iniciador en el mundo de los poetas del simbolismo y del surrealismo. Ella comienza a devorar a los máximos exponentes de estos movimientos. A través de Bajarlia conoce a Oliverio Girondo, Norah Lange, Olga Orozco y Pichón Riviere, quien estaba ocupado en la tarea de investigar la vida de Isidore Ducasse, el Conde de Lautreamont.

En 1955, Pizarnik publica su primer libro de poemas, *La tierra más ajena*, bajo el nombre de Flora Alejandra. Será la primera y última vez que use el nombre de Flora. “Buma” era el sobrenombre usado por los padres y amigos íntimos de Pizarnik durante su infancia. Al llegar a la adolescencia, pidió a todos que la

llamaran Alejandra. “¿Por qué el cambio de nombre? [...] supongo —nos dice Cristina Piña, su biógrafa— que tuvo que ver con la voluntad de ser otra, de abandonar a la Flora, Buma, Bímele de la infancia y de la adolescencia y construirse una identidad diferente a partir de esa marca decisiva que es el nombre propio”.

Ella quería ser, con todo el peso ontológico de esta palabra. Ser poeta, pero no cualquier poeta. Quería ser la poeta de la palabra justa.

Es en esta época que comienza su análisis con León Ostrov, quien alguna vez dijo que él no psicoanalizó a Pizarnik, sino que ella lo poetizó. Así comienza la construcción del personaje alejandrino. Es ella misma la que, en una carta enviada a Ostrov desde París, le habla de este personaje:

“Aparte de eso, envejezco y no tengo ganas de volver a Buenos Aires. Me lleno de galicismos y pierdo mi sentido del humor —como lo demuestra esta cartita. No obstante me siento aún adolescente pero por fin cansada de jugar al personaje alejandrino. De todos modos no hay ante quien jugar, a quien escandalizar, a quien conformar...”.

Y continúa:

“El hecho de que yo, la nacida temerosa y miedosa por orden y venganza de no sé quién, habite sola y solitaria una chambre de bonne en una dudosa calle de Montmartre, no es un hecho vulgar y corriente en *la historiografía alejandrina*.”

En otra carta le escribe:

“Leo a Góngora y a los surrealistas y me preocupo por la palabra —no sólo en la frase sino en sí, sino y sobre todo en sí. Creo haber hecho un pequeño progreso en los últimos poemas. Y descubrí que se puede hacer poemas sin tener nada pensado, sin pensar, sin sentir, sin imaginar, en cualquier instante y a cualquier hora. En suma, «el poema se hace con palabras...”.

Por otra parte, Pizarnik le pregunta “qué puede hacer el psicoanálisis con alguien que pide ayuda pero que no quiere ser ayudado”. Esta paradoja también la observamos en su relación con el surrealismo. Con precisión, Cesar Aira dice: “Cuando Pizarnik empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto (...) Era natural que una poeta formada

como ella en el gusto surrealista instrumentalizara el procedimiento de la escuela muerta, como quien usa el reloj de un pariente difunto. (...) En la joven Pizarnik hay un objetivo único y explícito: escribir buenos poemas, llegar a ser una buena poeta. (...) Con ese proyecto Pizarnik parece ponerse en el polo opuesto del programa surrealista, pero creo que en realidad lo está asumiendo por dentro, reinventando el Surrealismo".

Ivonne de Bordelois, al referirse a la experiencia de Pizarnik con el surrealismo, identificaba que, si bien su mundo imaginario estaba "visiblemente imantando por el paisaje surrealista", su escritura no lo era. Bordelois recuerda intercambios con Pizarnik en los que "se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. Nada más lejos de la escritura automática que este constante regresar e inquirir a cada línea, como a un pequeño oráculo. En este sentido, escribía Pizarnik en su diario: "mi dificultad con las comas es parte de mi dificultad con el lenguaje articulado y estructurado. Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incomunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis períodos de obsesión por la gramática".

Según mis estudios sobre los movimientos artísticos el surrealismo es el relevo del romanticismo en el siglo XX, Alejandra Pizarnik es en realidad y de alguna manera un puente entre el movimiento romántico y el surrealista. Uno de sus libros de cabecera, de hecho, era *El romanticismo y los sueños*, de Albert Beguin. En la mayoría de las piezas románticas estudiadas por Béguin, se postula una relación renovada con realidades denostadas hasta entonces tales como los sueños, el alma, la noche, la angustia, es decir, una nueva relación de experiencia con la muerte, más allá de los patrones religiosos o científicos.

De 1960 a 1964, se establece en París, donde frecuenta, entre otros, a Octavio Paz, a Julio Cortázar y Aurora Bernárdez, a Roger Callois, y escribe bajo el nombre de Alejandra Pizarnik . Escribe no sólo poemas, sino también su Diario, que ya había comenzado en Buenos Aires. En él podemos leer sus miedos, sus obsesiones, su esfuerzo y trabajo por lograr encontrar la palabra justa para producir el poema. Considero que la obra de Pizarnik, sin dudas, son sus

poesías, pero también su Diario, que ella quería que se publicara como el un diario literario, el diario de una escritora.

Si bien en esas páginas encontramos muchísimas referencias a su vida cotidiana, a su dificultad para vivir y para ganarse la vida, a sus recuerdos de infancia, eso no avala que se utilice —como se ha hecho— para realizar un diagnóstico psicopatológico de su persona y, menos aún, para interpretar su obra —lo que también se ha llevado a cabo—. Acercarse a la poesía de Alejandra Pizarnik es entrar en un mundo de magia, sombras, vida, muerte, un mundo de palabras... palabras vivas, palabras que mortifican la carne. El psicoanálisis, al plegarse sobre la obra, al “interpretarla”, la destruye; y esto es algo que vale para el arte en general y para la obra de Pizarnik en particular. Como dijo Macedonio Fernández: “Debe aspirarse a una estética de lo mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación que caracteriza a la música (no se dice por qué gime: si porque perdió su dinero o porque recuerda su pasado)”.

Sobre el final del poema “El deseo de la palabra” (incluido en su último libro publicado en vida, *El infierno musical*) Pizarnik escribe: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo”, expresando una fusión absoluta entre vida y poesía. “Las palabras no hacen el amor, hacen la ausencia, si digo agua ¿beberé?, si digo pan ¿comeré?”, se pregunta en “En esta noche, en este mundo”. Evidentemente, la respuesta es no. Las palabras hacen la ausencia. Para quien ha puesto todo en las palabras, esa afirmación, ese encanto respecto del lenguaje, en busca de lo absoluto (al decir de Novalis: “Buscamos por doquier lo absoluto y siempre sólo encontramos cosas”) lleva, en algún punto, a mi entender, a la fascinación por la noche y con la muerte.

Así, le escribe en una carta a Julio Cortázar en septiembre de 1971:

Julio, fui tan abajo. Pero no hay fondo.

Julio, creo que no tolero más las perras palabras

La locura, la muerte. Nadja no escribe. Don Quijote tampoco.

Julio, odio a Artaud (mentira) porque no quisiera entender tan sospechosamente bien sus posibilidades de la imposibilidad.

Podríamos pensar, entonces, que cuando finalmente se le rompe el lenguaje, se le rompe la vida.

Claudio Boyé

Psicoanalista

EL INCONCIENTE ROMÁNTICO

Al inc. romántico se accede por la vía de la introspección. Se lo considera equivalente ***de lo oculto, fuente de las fantasías nacidas del deseo y lo irracional.***

El amor al inc. significa para los románticos amor por lo irracional, entendido no como rechazo de la razón, sino como su ampliación, su expansión, hacia un horizonte en el que la subjetividad humana pudiera reencontrarse auténticamente a sí misma.

Escribe Novalis: “***No conocemos la profundidad de nuestra mente. El camino secreto conduce al interior. Es dentro de nosotros, y no en ningún otro sitio, donde están los reinos de la eternidad, el pasado y el futuro***”; continúa Novalis “***es inevitable espantarse cuando se echa un vistazo a la profundidad de la mente. Las profundidades de los significados y de la voluntad no conocen límites (...) y reflexiona “es extraño que lo más interno del hombre se haya observado tan someramente y se haya discutido sobre ello tan poco inteligentemente” y se extraña de “lo poco que se ha aplicado la física al espíritu humano y el espíritu al mundo externo.” Schelling escribió a su vez “en todo incluso en la actividad humana más común y cotidiana una actividad inconciente trabaja con la conciente”, para él “la más noble actividad del hombre es la que no se conoce a sí misma” y agrega “el inconciente eterno, que es también el sol eterno en el campo de la mente, se esconde detrás de su propia luz eclipsada, y aunque no se convierta nunca en un objeto, imprime su identidad a todas las actividades espontáneas, al mismo tiempo, separa la inteligencia la raíz invisible de la que la propia inteligencia es sólo una expresión”. Para Coleridge “en toda obra de arte***

se produce la reconciliación de lo externo y lo interno”, “la conciencia está imprimada en la inconciencia de tal modo que aparece en ella”.

Cita del seminario XXI, *Le nom-dupes errent, o Los no incautos yerran.*

Clase de 9/4/74

"Interpretar el arte es lo que Freud siempre descartó, lo que siempre repudió. Lo que se llama psicoanálisis del arte, en fin, es algo que debe ser aún más descartado que la famosa psicología del arte, que es una noción delirante. Al arte tenemos que tomarlo como modelo, como modelo para otra cosa, es decir, hacer de él ese tercero que aún no está clasificado, ese algo que se apoya en la ciencia por una parte y por la otra toma al arte como modelo, e iría aun más lejos: que no puede hacerlo sino a la espera de tener que darse al final por vencido." J. Lacan

Dice Macedonio Fernández: *"El arte no es un fenómeno de Belleza". "El arte es un fenómeno de Autorística, y la Autorística -que no copia mentes ni cosas- típica o el Arte nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación."* "El arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación.

"Debe aspirarse a una estética de lo mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación que caracteriza a la música (no se dice por qué gime: si porque perdió su dinero o porque recuerda su pasado)."

Dice Macedonio Fernández: *"El arte no es un fenómeno de Belleza". "El arte es un fenómeno de Autorística, y la Autorística -que no copia mentes ni cosas- típica o el Arte nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación."* "El arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación.

"Debe aspirarse a una estética de lo mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación que caracteriza a la música (no se dice por qué gime: si porque perdió su dinero o porque recuerda su pasado)."

