



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Me atengo al poema: una revisión a la lectura biográfica de la poesía de Alejandra Pizarnik en la crítica del año 2000 al 2022.

Tesis para optar al grado de licenciada en lingüística y literatura hispánica con mención en literatura

Alumna: Magdalena Maggi Bobadilla
Profesor guía: Javier Bello

Santiago, 2023

“te alejas de los nombres
que hilan el silencio de las cosas”

-Alejandra Pizarnik

Agradecimientos

A mi madre, que sin quererlo sembró en mí el amor por las palabras y a mi padre, que incluso sin compartirlo, me ha ayudado incondicionalmente a cultivarlo.

A mi hermana, por escuchar mis quejas y celebrar mis victorias, sin su alegría y profundo sentido del humor todo habría sido más difícil. Gracias por enseñarme cada día los frutos de la resiliencia, la fortaleza y la importancia de saber escucharnos a nosotras mismas.

A Constanza, por ser el amor, la amistad, y el refugio que todos deberíamos tener. Gracias, cariño mío, por construir conmigo un amor en libertad y por motivarme todos los días a terminar esta tesis.

A João y Teo, por confiar en mí y darme la oportunidad de aprender de ustedes cada día, por escucharme y apoyarme a lo largo de todo este proceso, no dimensionan cuanto los admiro y los quiero.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: Crítica a la construcción del mito pizarnikiano	15
Capítulo 2: Lecturas de la crítica a Extracción de la piedra de locura (1968) y El infierno musical (1971)	37
Conclusiones	56
Bibliografía	58

Introducción

En 2022 se conmemoró el aniversario número 50 de la muerte de Alejandra Pizarnik (1936-1972), poeta argentina que ha sido situada por la industria editorial y cultural como una de las figuras claves de la poesía argentina contemporánea y, por qué no decirlo, también latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

A pocos meses de este aniversario Cristina Piña y Patricia Venti, dos de las principales investigadoras de la vida y obra de la poeta argentina, publicaron el libro *Alejandra Pizarnik. Biografía de un Mito*, la que viene a ser, según sus propias palabras “la biografía más completa de una de las poetas más importantes del siglo XX”, confirmando con esto la idea anterior acerca del lugar que Pizarnik ocupa dentro del mercado y el mundo de la cultura.

Este lugar en el panorama cultural actual no surge a modo de homenaje del medio siglo de la muerte de Alejandra, sino que es un fenómeno que se viene gestando desde principios de los 2000. Ya en 2008 Patricia Venti señalaba: “Cada año aparecen en el mercado correspondencias, recuerdos, testimonios, películas, que ofrecen de la escritora argentina la imagen de *enfant terrible*, conflictivo y marginal, incapaz de llevar adelante una vida adulta” (p.10). Podemos decir, por lo tanto, de manera preliminar, que la figura y producción literaria de Pizarnik ha sido difundida y mediatizada durante los últimos 25 años, por un lado, desde su relevancia para la vanguardia literaria hispanoamericana y, por otro, por el enigma que ha envuelto la vida, pero sobre todo la muerte de la poeta: Flora Alejandra Pizarnik tuvo una vida breve, marcada por la depresión, la adicción a las anfetaminas, internaciones psiquiátricas y varios intentos suicidas que finalmente culminaron con su vida en 1972, a sus 36 años.

Tal como lo refleja el título de la biografía y como se puede inferir de la cita anterior, la crítica y el panorama cultural han creado un mito alrededor de la figura de Alejandra Pizarnik, el que, como revisaré a lo largo de esta investigación, inevitablemente ha permeado la concepción y la lectura de su producción literaria.

Este mito, según la propia Cristina Piña, en el ensayo *La palabra obscena*, tiene dos vertientes: la primera, y la más recurrente, una que aborda la concepción de Alejandra como “poeta maldita” al estilo de Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Mallarmé y Nerval, cuyas aspiraciones apuntan a la idea de que “la vida se resumiera en un libro”, destacándose todos

por llevar una vida fuera de lo convencional, marcada por los excesos y, en el caso de Nerval, también el suicidio. Una segunda cara del mito es, para Piña, la idea de que en Pizarnik hubo una intención por buscar el absoluto, principalmente literario, a la usanza del romanticismo, a través de, en palabras de la crítica: “fusionar en un solo acto el ser y el hacer” (p.17)

La construcción del mito pizarnikiano, según este texto, no es lo único que se ha establecido de forma binaria, también lo ha sido la crítica a su poesía. Para Piña, la recepción de la obra de Alejandra se puede resumir de la siguiente manera: “o se la admira incondicionalmente y al margen de toda crítica, o se la rechaza con igual actitud” (p.15)

Sin embargo, resumir la lectura crítica a una ecuación binaria me parece un acto reduccionista, pues, como expondré a continuación, muchas y muy diversas han sido las lecturas que se han hecho de la poesía pizarnikiana. El conflicto está, y este es el origen de la presente investigación, en que gran parte de ellas descansa en la construcción de una relación entre la vida del sujeto biográfico y el sujeto poético que se construye, desarrolla, muta y se destruye en la obra poética de Pizarnik. Para esclarecer este punto, lo mejor es continuar con el estado de la cuestión y presentar alguna de estas lecturas:

Por un lado, tenemos una serie de ellas que se instalan bajo la pretensión de hacer un análisis psicoanalítico de la obra poética de la autora, pero que rápidamente se presentan como un estudio psicoanalítico de Pizarnik, resaltando su tendencia suicida y haciendo un rastreo de aquellos elementos que refieren a la muerte, la pérdida o la locura, buscando en la poesía rastros de la psicopatología y suicidio de la sujeto biográfica.

El feminismo y la teoría *queer*, por su parte, han tomado la figura de esta poeta y han situado su escritura dentro de la categoría de “poesía de mujeres” o “poesías lésbicas/bisexuales”, a partir de las relaciones afectivas de Pizarnik con algunas mujeres, como, por ejemplo, la escritora Silvina Ocampo. No digo con esto que no sea posible evidenciar marcas de amores o atracciones de carácter lésbico en textos de género referencial de la autora, como sus diarios o sus cartas, así como también en los textos de ficción dados a conocer luego de la muerte de Alejandra, como, por ejemplo, “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, bien estudiado por Venti y Piña. Sin embargo, buscar marcas en sus poemas que permitan posicionarla como una poesía que se enuncia desde lo lésbico, por lo menos en los textos publicados en vida por Pizarnik, resulta una búsqueda fallida.

Bien lo señala Patricia Venti en su libro *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, quien evidencia que efectivamente Pizarnik no se visibiliza ante el mundo como sujeto lésbico, sino que su sexualidad es un aspecto de su vida que dejó — y sólo podemos especular las razones— para la esfera privada de su escritura:

“En la obra editada de Pizarnik no existe una revelación pública de su lesbianismo («coming-out») ni marcas que permitan identificarla como sujeto lésbico. De sus textos, solamente de una manera más o menos explícita *La condesa sangrienta* representa un testimonio del tipo de literatura que la autora estaba desarrollando de manera secreta. La producción póstuma de la autora se puede clasificar en dos tipos: aquellos en los cuales la temática se centra exclusivamente en lo sexual y otros, en donde la sexualidad está vinculada a un proyecto de escritura que intenta liberar al discurso de la cárcel del lenguaje.” (p.179)

En el mismo libro, Venti también hace mención al levantamiento de una figura que los feminismos han hecho de Pizarnik afirmando lo siguiente:

“A partir de los años noventa la imagen romántica de Pizarnik resurgió con fuerza en los círculos feministas, lo cual es cómicamente incongruente si tomamos en cuenta su desprecio hacia el sexo femenino, su competencia con mujeres poetas y, más estridente, sus «confesiones» de odio a la familia, en particular a su madre. En una entrada en el diario dice lo siguiente:

‘Gabriela Mistral y Marina Núñez del Prado, recorriendo y reviviendo América por obra de su añoranza y nostalgia materna. Ambas feas, lesbianas y voluntariosas. Enamoradas de la madre tierra.’” (pp.52-53)

Queda plasmado con esto que situar a Alejandra como una activista y defensora de las mujeres y las disidencias sexo genéricas es una idea errónea que surge, posiblemente, desde la intensa búsqueda de referentes de mujeres feministas y lesbianas en un contexto de lucha constante por la visibilidad y no discriminación de este grupo históricamente silenciado y poco representado.

Es inevitable reconocer las dificultades históricas para visibilizarse como escritora lesbiana/bisexual/sáfica en la Argentina de los años cincuenta y sesenta. Sin embargo, en otras partes del mundo no fue imposible. Bien es sabido, y aquí me permito hacer referencias a los diarios y biografías de Alejandra, su ferviente devoción por la novela *El bosque de la noche* de Djuna Barnes, una de las primeras novelas estadounidenses en abordar

explícitamente el lesbianismo, la homosexualidad y en presentar abiertamente personajes travestis, y que fue publicada, no sin dificultades ni objeciones, en 1936. Sobre lo anterior, la biografía de Piña y Venti de 2022 señala que, durante el año 1969:

“Alejandra manifiesta en los *Diarios* una fascinación tan intensa por la escritora estadounidense [Djuna Barnes] que casi obliga a Silvina Ocampo—de quien en ese momento está fatalmente enamorada— a que la lea y, más significativo aún, llega a enviarle una carta el 13 de noviembre de ese mismo año, según se ve aquí:

‘Escribí una carta a Djuna. Parece un tanto forzada. No es para menos: yo hablo a una Djuna de 76 acerca de mi amor por una Djuna de 46. ¿Cómo no va a sentir celos de la que fue? ¿Cómo no va a sentir su vejez como un insulto?’ (p.912)’ (p.344)

En resumen, Pizarnik no se enuncia a sí misma ni como feminista ni como lesbiana o bisexual, al menos, como ya expuse, en las obras publicadas en vida; y si bien existen textos que trataron el tema, su interés por publicarlo no fue explicitado por la poeta.

Volviendo ahora a la construcción del mito que se ha creado en torno a Pizarnik y a la conceptualización binaria de los orígenes del mito que Piña propone, y que ya mencioné anteriormente, habría que sumar una nueva vertiente: la concepción de nuestra autora como un genio precoz, similar, nuevamente a la figura del poeta francés Arthur Rimbaud. Al hecho de que la crítica la considera una genia de la poesía joven es que podríamos atribuirle la popularidad que tiene entre los lectores jóvenes y adolescentes, tal como evidencia Piña en su ensayo *La palabra obscena* (2011):

“(…) -según lo vemos [la fascinada lectura por parte de los jóvenes] no sólo en su asistencia a los actos que se han hecho en su memoria, sino en su propia escritura, como cualquiera que haya tenido experiencia o contacto con talleres literarios de gente joven lo sabe, pues prácticamente no hay libro, édito o inédito, de quienes comienzan a escribir que no la cite o le dedique un poema- sigue recortándose como una obra revolucionaria, de profunda seducción, personalísima e investida con rasgos de excepcionalidad.” (p.16)

Acentuar el rasgo de juventud –Pizarnik sólo vivió 36 años, como ya mencioné– no hace más que recalcar la idea de que Alejandra Pizarnik fue un genio precoz de la literatura cuya biografía y poesía vale la pena mitificar.

Ya he recogido, entonces, algunas de las percepciones que se han generado alrededor del sujeto biográfico de Alejandra Pizarnik, estableciendo a modo general un estado de la

cuestión del mito pizarnikiano. Corresponde dar paso ahora a las preguntas que han servido como inspiración a la hora de empezar esta investigación y cuya respuesta vale la pena esbozar con el fin de sentar las bases de los principales puntos que se irán desarrollando en detalle a lo largo de los próximos capítulos, así como también los principales obstáculos que me encuentro a la hora de poder comentar y analizar la crítica y la poesía pizarnikiana.

Una pregunta central en torno a la que trabajaré en esta investigación es: ¿cuáles han sido las principales figuras que desde la crítica se proyectan sobre Pizarnik y su poética? Una respuesta inicial a esta interrogante ya fue presentada, por lo que ahora es relevante dar paso a algunas de las concepciones existentes sobre la poesía y la poética de Alejandra Pizarnik:

La poética pizarnikiana ha sido descrita por muchos como encriptada, oscura, breve, trágica, melancólica, suicida, enigmática, cerrada, enunciada por una voz tremendista, pornográfica, patológica y obsesiva, por nombrar sólo algunos de los muchos adjetivos que se le han atribuido tanto a la escritura como a la figura de poeta maldita que se construyó en torno a la escritora argentina.

Una segunda pregunta que me parece importante presentar, considerando que la entrada de un texto o autor al canon literario nunca es antojadiza, es la siguiente: ¿quiénes son las y los principales investigadores que se han hecho cargo de la fundación del mito pizarnikiano y de la puesta en valor de su poesía?

Ivonne Bordelois, Cristina Piña, Ana Becció y Patricia Venti han sido las principales difusoras, compiladoras, comentaristas, biógrafas, estudiosas e incluso albaceas, en el caso de Becció, de la obra de Flora Alejandra Pizarnik y, a su vez, las encargadas de propiciar una lectura biográfica de la misma en pos de una interpretación que busca dar respuesta al misterio que se desprende de la poesía pizarnikiana; y, más aún, cuando han mencionado de manera explícita estar en contra de las lecturas biográficas, han dejado solapadas aquellas lecturas que se desanclan de la vida de la autora.

No está demás recalcar aquí que Bordelois fue amiga cercana de Pizarnik; Becció, como ya mencioné, tuvo el rol de albacea después de la muerte de la escritora; y Piña y Venti han consultado de manera personal a quienes conocieron y frecuentaron a Alejandra, para la conformación de la biografía y sus estudios sobre la autora.

Y si bien existen lecturas que no arrancan desde la biografía de Pizarnik, en muchas de ellas este elemento inevitablemente aflora. Esto me lleva a pensar, preliminarmente, que, de cierto modo, quienes han puesto sobre el panorama literario actual la figura de Alejandra Pizarnik, han permeado gran parte de las lecturas críticas que se han hecho de ella, dejando de lado el aspecto textual de la poesía de Pizarnik, para referirse constantemente a las propias vivencias de Alejandra.

Una lectura biográfica es problemática por varios motivos, los que serán pormenorizados de mejor manera a lo largo de esta investigación; sin embargo, de manera introductoria, me gustaría poner sobre la mesa las siguientes preguntas: ¿qué sucede con aquellos lectores que al adentrarse en la poesía de Alejandra Pizarnik desconocen su biografía?, ¿queda sesgada o imposibilitada la producción de sentido para los poemas?

Surge con esto el principal problema que han suscitado quienes escribieron sobre sus textos intentado llenar los vacíos que pueblan la escritura de Pizarnik: a partir de los elementos que consideran atribuibles a la biografía de la autora, otorgan a la depresión y el suicidio la condición de motor y, por lo tanto, principal centro y clave de lectura de su poesía, fijando, con aún más fuerza la figura del mito y personaje pizarnikiano que ya he expuesto.

Bien lo sintetiza Carolina Deprentis en su tesis doctoral “Aporética de la muerte: un estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik”, en la que sostiene que el suicidio ha sido el punto de partida desde el que se ha leído la obra de la poeta, como si los poemas hubiesen sido escritos después del fin de la vida de Pizarnik:

“En el caso de una poeta como Alejandra Pizarnik, con una obra signada por una convulsionada búsqueda poética íntimamente ligada a una no menos agitada búsqueda ontológica, y que culmina con su temprana muerte en 1972, proponer una lectura «errada» resulta doblemente difícil porque su presunto suicidio se ha afianzado en la crítica que se ha ocupado y se ocupa de estudiarla como un potente elemento de cohesión muy difícil de controvertir. Esta cohesión queda, además, asentada por una inversión que opera en la gran mayoría de los estudios críticos sobre Pizarnik: su obra es leída hacia atrás como ratificación de la dramática muerte de la poeta, y no hacia adelante, tal como fue realizada.” (p.17)

Esta lectura, sin embargo, tal como revisaré más adelante, usa otros aspectos que refieren al sujeto biográfico para interpretar la poesía de Pizarnik, volviendo una vez más a la imposibilidad que ha existido para establecer lecturas desligadas del autor real, en un juego

de búsqueda de coincidencias entre la vida de la poeta y ciertos elementos recurrentes de su poesía.

El segundo obstáculo con el que me enfrento, para motivos de esta investigación, es la carencia de un corpus completo y consistente, no sólo de la poesía, sino de la obra de Pizarnik. El escritor argentino César Aira, a principios de la década de los 2000, escribió, en una nota al pie a la escueta bibliografía de su libro *Alejandra Pizarnik* – que consta de apenas tres textos– lo siguiente:

“Los tres son precarios y defectuosos. En el momento en que escribo se prepara una edición realmente completa de la poesía, los artículos y los diarios de Pizarnik, a la que es de esperar que siga la de sus notas de lectura y su correspondencia, y que se pongan sus demás papeles y manuscritos a disposición de los investigadores. Sólo entonces podrá iniciarse el estudio de una figura que fue clave en la literatura argentina e hispanoamericana de los años cincuenta y sesenta. Mi introducción es apenas preliminar, y no se propone más que presentar ante nuevos lectores a la poeta y el mundo en que surgió.” (p.133)

Existe evidencia, por otra parte, de que hasta el día de hoy esa obra que ha sido difundida y comercializada como “poesía completa” u “obra completa” no es tal. Bien lo señala Ana Becció, otra de las investigadoras fundamentales de Alejandra, al final de la edición de *Alejandra Pizarnik. Poesía Completa (1955-1972)*: “Este volumen no es definitivo en un sentido académico; es sólo una compilación, hecha, eso sí, con lealtad a Alejandra Pizarnik, y devoción a su obra, única e irrepetible” (p.456).

Sobre el paradero de aquellos textos inéditos se dice, en el mismo apartado, que constituyen, en la Universidad de Princeton, EE.UU, el archivo dedicado a la autora, cuyo nombre es Alejandra Pizarnik Papers, y que se encuentra situado específicamente en el Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la biblioteca de dicha universidad.

También Cristina Piña precisó, en su libro *Límites, Diálogos, Confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, la falta de un corpus completo y confiable de los textos de la poeta:

“Llegamos así a la década del noventa, en la que, por un lado, en 1990 se hizo la primera edición de todos sus libros de poemas, junto con las prosas y poemas del ‘82, edición a la que en 1993 tomé a mi cargo, corregí y le di forma definitiva. Por el otro, en 1998 apareció la *Correspondencia Pizarnik* editada por su amiga, la estudiosa Ivonne Bordelois, con lo cual, por primera vez desde su muerte, fue posible acceder a la totalidad de sus libros de poemas

editados, a sus prosas y poemas en prosa póstumos y a ese plus invaluable representado por sus cartas” (p.12)

Pero fue necesaria una década más para que, finalmente, a principios de los 2000, se diera forma a las mal llamadas prosa y poesía completas y, considerando lo anterior, es que, para motivos de este trabajo, he decidido trabajar con textos críticos escritos, publicados o reeditados después del año 2000.

Volviendo a la existencia del corpus de textos escritos por Pizarnik, Piña realiza, en el libro ya citado, una precisión muy pertinente con respecto a la importancia de la publicación de una obra completa que contenga los poemas, textos en prosa, y, también, los diarios y cartas de la autora argentina:

“Por fin, ya en el tercer milenio, entre 2000 y 2003 se hizo la edición de su supuesta *Poesía y Prosa completas*—porque no lo son— y de sus *Diarios* —también recortados —, que más allá de que sean incompletos pusieron en manos de sus lectores una enorme cantidad de material nuevo, no sólo en lo relativo al registro de su cotidianeidad, sus experiencias y su evolución como escritora que implican sus *Diarios*, sino a su tarea como poeta, como prosista y como crítica literaria.” (p.12)

Es necesario que precise, luego de haber expuesto el estado de la cuestión en torno al mito pizarnikiano, que el objetivo de esta investigación no es la búsqueda de una interpretación única de la obra poética de la autora, ni tampoco el dar cuenta de toda la crítica que se ha hecho de su biografía y su poética durante los últimos 25 años.

Más bien, esta investigación tiene como principal objetivo exponer, problematizar y cuestionar las diferentes lecturas críticas que se han hecho de la autora y su escritura entre los años 2000 y 2022. De manera específica me referiré a los libros *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, de Patricia Venti y *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*, de Cristina Piña, la tesis doctoral de Carolina Depentris, titulada “Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik”, la tesis de magister “Construcción identitaria del sujeto poético en *Árbol de Diana* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”, de Cristián Basso y el artículo “La poesía como enfermedad en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik” de Alex Martínez, aportaciones todas desde los estudios literarios. Junto a ellos, la biografía *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, de Cristina Piña y Patricia Venti, y, desde la ficción, *Maldita Alejandra. Una metamorfosis con*

Alejandra Pizarnik de Anna Müshell. En todos ellos puedo destacar, principalmente, la presencia de una lectura que relaciona, de una forma u otra, la vida y la obra de la autora, aun cuando se declare en ellos la intención explícita de alejarse del sujeto biográfico para la interpretación de los poemas.

Considerando el panorama crítico en torno a la autora, que ya he expuesto en esta introducción, la presente investigación cuenta con tres preguntas que guiarán su curso: una primera, y más amplia, que ha sido la inquietud principal para comenzar este trabajo: ¿cómo ha sido leída la poesía y la figura biográfica de Pizarnik en la discusión teórico-crítica a partir del año 2000? Si bien ya he presentado hasta ahora un estado general de la cuestión, por la extensión propia de una tesina no puedo realizar un análisis exhaustivo de toda la crítica que se ha escrito entre los años 2000 y 2022, por lo que he decidido enfocar este estudio a los textos ya citados con el objetivo de analizar y evaluar cómo dichas lecturas han estado centrada en la biografía de la autora.

De cara a lo anterior surge, de manera inevitable, una segunda pregunta: ¿la lectura que ha hecho la crítica sobre la poesía de Alejandra Pizarnik en el corpus seleccionado ha cerrado la posibilidad de postular lecturas desancladas de la biografía de la poeta? Para responderla, uno de los objetivos específicos de esta investigación reside en identificar las principales caracterizaciones que se han hecho sobre la poesía de Alejandra Pizarnik en los textos ya mencionados para analizar y evaluar cómo la crítica ha limitado la posibilidad de proponer interpretaciones desapegadas de aspectos que refieran de manera específica la vida de Pizarnik.

Finalmente, y ya entrando de lleno a asuntos propios de la teoría literaria, busco identificar cómo se contrastan las nociones sobre la figura del autor en los textos *El autor como gesto* de Giorgio Agamben, *¿Qué es un autor?*, de Michel Foucault, *La muerte del autor* y *El placer del texto* de Roland Barthes, con la lectura biográfica que se ha hecho sobre la poesía de Alejandra Pizarnik en los textos previamente detallados.

Frente a este panorama general en el que predomina la interpretación de la poesía de Alejandra Pizarnik a partir de su biografía, me parece interesante, por otro lado, la posibilidad de contrastar cómo los diferentes textos críticos abordan lo anterior. Para esto, recurriré a estas lecturas de la obra pizarnikiana –más particularmente a las que refieren a últimos poemarios de la autora, *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*– con el fin de

ejemplificar cómo la biografía de la autora ha incidido de manera radical en la interpretación de sus textos y, además, contrastar la visión que las diferentes críticas han tenido al respecto.

Si bien el objetivo principal de esta investigación es exponer, en el corpus seleccionado, las discusiones críticas alrededor de la figura biográfica y la poética pizarnikiana, considero que proponer una lectura que se aleje de la biografía para poner atención en la riqueza estética propia de los textos de la autora supone una posible extensión de esta investigación. Sin embargo, debido a la limitación de extensión propia de una tesina de licenciatura, he restringido la posibilidad de realizar un análisis pormenorizado de la poesía completa de la autora, centrándome en lo que los textos críticos seleccionados han dicho acerca de los poemarios ya mencionados.

Estas futuras investigaciones podrían contar con un enfoque que radique en un análisis textual más amplio y dedicado, que deje de lado la interpretación biográfica para explorar los matices de la textualidad y los juegos del lenguaje tan característico de la obra poética pizarnikiana.

Acercarse de la poesía de Alejandra Pizarnik es, sin duda, adentrarse en un terreno abismal en el que el lenguaje se proyecta para dar paso a un potencial interpretativo diverso que vale la pena seguir nutriendo con nuevas lecturas e interpretaciones, pues, el universo pizarnikiano es tan complejo y extenso, y las posibles entradas a sus textos son tantas que cualquier enfoque parece ser insuficiente.

Capítulo 1: Crítica a la construcción del mito pizarnikiano

“Asomarse a Alejandra Pizarnik es como pasear por un cementerio: imposible ignorar la tentación y el morbo de conocer al personaje, leer lo que decían del muerto, las fechas separadas por un guión.”

Ana Müshell

En el proceso de búsqueda de textos, documentales y biografías que dieran cuenta de la recepción actual de la poesía y la figura de Pizarnik, me encontré con un libro que presenta, de manera patente, el estado actual del mito pizarnikiano: *Maldita Alejandra. Una metamorfosis con Alejandra Pizarnik*, de la artista e ilustradora española, Ana Müsell.

Lanzado al mercado en noviembre de 2022, este libro es uno de los productos culturales más recientes que abordan la vida-obra de Alejandra. Este texto recoge, en gran medida, aspectos de la vida de poeta presentados en la biografía de Cristina Piña y Patricia Venti ya citada en la introducción, *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, publicada también en el mismo año.

Maldita Alejandra va construyendo, a modo de autobiografía, la historia de una mujer de 30 años que atraviesa una crisis de agorafobia y depresión, y que encuentra consuelo en los diarios, poemas y biografías de Alejandra Pizarnik.

Es, ante todo, un homenaje a la escritura y a la vida de Flora Alejandra Pizarnik. No sólo porque la enigmática poeta argentina se convierte en la salvadora de la protagonista, sino también en la propia estructuración del libro. La historia se presenta por como un diario de vida, y también de notas de lectura, muy similar a los *Diarios* de la poeta, de modo que el libro se encuentra poblado de entradas casi diarias donde la voz enunciadora reflexiona sobre su propia existencia y la de Pizarnik. Dicha conexión con la vida de la poeta, sumada a la lectura y estudio de sus diarios y poemas, ayudan a la protagonista en su viaje de autoconocimiento y sanación.

Como ya esbozaba anteriormente, la configuración del mito pizarnikiano que se recoge en *Maldita Alejandra* resume muy bien la impresión general que existe sobre Alejandra Pizarnik en la actualidad, a 50 años de la muerte de la autora. Resulta un punto de partida muy útil para poder dar cuenta de algunas de las principales lecturas sobre la poeta y las

configuraciones del mito que envuelve a la figura biográfica de Pizarnik y, por sobre todo, su poesía.

El prólogo, a cargo de Luna Miguel, poeta y periodista de la misma generación de Ana Múshell, resulta igualmente interesante para esclarecer aún más la popularidad de la que actualmente goza Pizarnik:

“Lo que quiero decir es que una sabe que un escritor o una escritora ha pasado a formar parte del canon cuando se hace imposible no mencionar su nombre al hablar de la historia de la literatura. Y si la historia de la literatura está llena de sectas selectas, sería estúpido no entender que la fe de las pizarnikianas y los pizarnikianos es hoy más que palpable. Ella [Pizarnik] creía que nadie amaba sus poemas. Hoy sus poemas son tatuajes, y son canciones, y son asignaturas en las escuelas de escritura, y son conjuros que cantan las niñas góticas, y son cartas de amor entre amantes a un lado y al otro del charco, y son versos traducidos por las mejores editoriales, y son menciones en centenares de *papers* y de trabajos de fin de grado, y también de tesis doctorales que pretenden demostrar, por fin, el peso de una de las mayores poetas y pensadoras del siglo XX. Alejandra Pizarnik, escucha: te quieren.” (p.10)

Tanto Miguel como Múshell son conscientes de que la curiosidad por la escritora argentina ha rebasado absolutamente los círculos académicos y literarios por los que años atrás Pizarnik se abría paso. Hoy, Pizarnik ya no es más la poeta de culto entre los escritores emergentes, sino un referente cultural cuyo interés va más allá de la universidad y la academia.

Tal es el furor que ha alcanzado su figura, que en este mismo prólogo Pizarnik es situada como una especie de figura religiosa con poderes sanatorios a la que sus lectores rezan, y cuya biblia son sus diarios, poemas y textos en prosa. Alejandra Pizarnik, indudablemente, se ha convertido con el tiempo en una especie de estrella del pop o del rock en la literatura del siglo XX.

Pero *Maldita Alejandra. Una metamorfosis con Alejandra Pizarnik* no sólo da cuenta de la cantidad de lectores que tiene y ha tenido Pizarnik, sino que construye su propio relato a partir de una serie de características atribuidas a la poeta argentina y a su escritura. A pesar de no tratarse formalmente de un libro de crítica literaria ni una biografía, *Maldita Alejandra* presenta interpretaciones de la poesía pizarnikiana que tienen sus bases en las lecturas biográficas de las que la crítica está plagada. Es en dichas lecturas, en su carácter actual y su

claridad, donde reside la pertinencia de detenerme en la perpetuación del mito que presenta la novela y que detallaré a continuación:

¿Quién es la Alejandra Pizarnik que viene a visitar en forma de fantasma a la protagonista? A grandes rasgos, pude identificar varios motivos que tienen como base las biografías que existen de Pizarnik. La poeta es, en el texto de Müshell, la judía apátrida, la adolescente incomprendida, la poeta maldita y la suicida. En estas dos últimas clasificaciones de la poeta es donde se fortalece, en mi lectura, la idea antes expuesta acerca de la predominancia de la biografía a la hora de leer a Pizarnik.

En cuanto al suicidio, en dos ocasiones se hace alusión al mito que gira alrededor de la verdadera causa de muerte de Alejandra. Hay quienes sostienen que Pizarnik no se suicidó y que la cantidad de pastillas de Seconal sódico que consumió el 25 de septiembre de 1972 fue solo una equivocación:

“Presunta causa de muerte: suicidio. Pero incluso si decidió marcharse, seguirá siendo una niña. Infante delicada y rebelde. Siempre lo fue y siempre lo será. Ahora está muerta, *como todos los mitos*, como todas las voces malditas de la literatura.” (p.19, las cursivas son mías).

Este párrafo, de cierta manera, reúne gran parte de las aristas del mito pizarnikiano que ya he mencionado hasta aquí: la poeta suicida, la mujer cuya depresión le impidió madurar y salir de la infancia, la poeta maldita cuya muerte permite elevar su estatus a figura mítica de la literatura, porque sólo la muerte puede otorgar a la poeta el aspecto heroico y divino que supone la existencia de cualquier mito.

Y dado que la muerte siempre guarda una relación directa con la vida, resulta inevitable, para quienes leen su obra desde la perspectiva de su biografía, considerar la manera en que la poeta vivió la suya. Sus vivencias personales, las dificultades que enfrentó y, en otras palabras, la experiencia vital que conforma la identidad de cada individuo, son elementos cruciales en la formación del mito que rodea a la escritora argentina.

La enfermedad, por ejemplo, es un aspecto que para todos quienes se acercan a la poesía de Pizarnik a partir de la biografía resulta imposible pasar por alto. Sobre este punto, en el texto de Müshell, se hace la siguiente reflexión:

“¿Qué sentido tiene una vida que solo puede trascender a través de la enfermedad? Fiebre, faringoamigdalitis, exantema, descamación. Todas sus gotitas de saliva eran contagiosas. ¿Y si fue dentro de esa olla vírica a presión donde nació su obsesión por el fin? ¿Y si fue en esa situación extrema y extraña donde la poeta de los pájaros nocturnos, la poeta del suicidio, la poeta de las perlas negras empezó a emerger?” (p.45)

En la configuración del mito pizarnikiano, enfermedad, locura y muerte vienen siempre de la mano. Pareciera ser bastante evidente, en el texto de Müshell, que las enfermedades que padeció Pizarnik en su infancia la condicionaron a una vida llena de dolores y sufrimientos que se manifestaría, años más tarde, en una obsesión por la muerte plasmada en esos poemas indescifrables para muchos de sus lectores. En la poesía de Pizarnik, bajo mi lectura, la enfermedad no es física, ni la obsesión por el fin un deseo acérrimo por la muerte, pues el fin, en los textos pizarnikianos, no se centra en ideas suicidas, sino en el temor constante a los límites del lenguaje y a la incapacidad de dominarlo. Es la enfermedad una obsesión por el miedo a que las palabras no sean suficientes para nombrar, comparar o expresar los anhelos y preocupaciones de la voz poética.

En el artículo “La poesía como enfermedad en El Infierno Musical de Alejandra Pizarnik”, su autor, Aleix Martínez Comorera, sostiene que en la poética de Pizarnik la escritura actúa como síntoma de la enfermedad. Lo que la voz poética padece en los textos de la poeta argentina, según Martínez Comorera, es una falta de identidad o de construcción del “yo real” que se manifiesta por medio del “yo lírico”. A pesar de ser una lectura que arranca desde un enfoque psicoanalítico, pues tiene como base teórica el texto *Sol Negro. Depresión y melancolía* de Julia Kristeva, la lectura se desplaza rápidamente hacia la biografía, tras la cual se sostiene la idea de que un “yo extratextual”, en este caso una Pizarnik biográfica, que muestra sus temores, carencias y obsesiones por medio de yo lírico:

“Podemos decir que la memoria de sí misma, que actúa como “yo (extra)textual”, es la evocación de una falta o pérdida, la de su “yo real”, que se construye a propósito de la diferencia conflictiva que supone la recreación y sublimación de esa misma falta o pérdida, llevada a cabo por el “yo lírico”” (p.52)

La obra de Pizarnik es, para Aleix Martínez, el lugar en que el “yo real” canaliza su falta de identidad y su imposibilidad de vivir de manera normal o tranquila. Esta idea, una vez más,

evidencia el sesgo biográfico que recae constantemente sobre la lectura de la poética pizarnikiana. Hace falta acercarse brevemente a cualquier biografía de la autora para notar la predominancia del agobio y la inconformidad que parecieron aquejar la vida de Pizarnik. Esta idea, vale la pena precisar, arranca de los diarios de Pizarnik y no, como se ha difundido, de testimonios o registros biográficos de la vida de Alejandra.¹

Volviendo al análisis que se hace en el texto de Aleix Martínez Comorera, el quehacer poético en Pizarnik sería el único espacio que el sujeto real tiene para poder realizarse como individuo. En otras palabras, en la obra poética y, según el artículo, también la diarística, ser poeta y escribir es para Alejandra Pizarnik un camino para llegar verdaderamente a ser.

Sin embargo —y aquí es donde vuelvo a la idea de que la lectura biográfica puede, y necesita ser cuestionada para ampliar las líneas de lectura del texto poético—, el ensayista y teórico literario Roland Barthes señaló en 1977 que:

“Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaba de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión”
(p.41)

Ya también lo decía también Barthes en su conocido texto *La muerte del autor*: “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado único, cerrar la escritura”
(p.3).

Concebir, como Barthes, el acto de leer como la reescritura que los lectores hacen sobre los textos literarios, es una forma de comprender cómo el cierre de la escritura, que implica atribuir significados incuestionables a los textos literarios a partir de la vida del autor, reduce la experiencia de lectura a un mero rastreo de elementos textuales que coincidan con la biografía de quien escribe. Esto, tal como ha pasado en el caso de Alejandra Pizarnik, reduce o anula la posibilidad de que cada lector proponga una lectura individual de cualquier texto literario.

Esto es lo que hacen textos como *Maldita Alejandra* en su dimensión ficcional o “La poesía como enfermedad” desde una perspectiva teórica. Ambos textos reducen la lectura al rastreo

¹ En el libro *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, por ejemplo, se hace alusión a la discordancia que existe entre los recuerdos de infancia de Alejandra evidenciados en los *Diarios* en comparación a los recuerdos de su hermana Myriam acerca de la crianza y niñez de ambas. (Piña, Venti pp.40-45)

de antecedentes biográficos de Pizarnik que coinciden con los poemas, dejando de lado el texto poético para dar paso a ciertos esencialismos que reducen a Pizarnik a aquellas categorías ya mencionadas: poeta suicida, judía, lesbiana o mujer, por sólo nombrar algunas. La categorización de la poesía y la figura de Pizarnik no es más que el afán de encontrar al autor que, según Barthes, deseamos y necesitamos a la hora de leer.

Como mencioné en la introducción, estas lecturas no emergen de manera aislada, ni de la noche a la mañana, sino que son producto de una crítica literaria pizarnikiana y un deseo editorial por dar a conocer, perpetuar y enaltecer la figura del mito construido alrededor de la autora. Esto se ha hecho por medio de las publicaciones de sus obras a mano de cercanas a la autora como, por un lado, Ivonne Bordelois y Anna Becciu en el caso de la correspondencia, poesía, prosas y diarios “completos” de Pizarnik y, por otro, Cristiña Piña y Patricia Venti en el caso de estudios críticos y biográficos.

El libro de Cristina Piña y Patricia Venti, *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, se señala a sí mismo como un texto lejos de las biografías *ad-usum*, pues su objetivo no es reconstruir la vida de la escritora, sino más bien explicar la conformación del mito y personaje pizarnikiano que han ido configurando en conjunto la autora real, la crítica, los biógrafos, los testimonios de amigos y los lectores de Alejandra Pizarnik.

Tal como ellas exponen, frente al problema de la falta de un corpus completo de la obra pizarnikiana hasta principios de los 2000, problema que ya mencioné en la introducción, ambas autoras se unieron para complementar sus conocimientos en torno a Pizarnik y dar origen a esta especie de biografía. Venti, por su lado, ha sido una de las primeras en visitar y estudiar el archivo inédito de Pizarnik de la Universidad de Princeton, y por otro, Piña ha sido la encargada de recopilar aspectos biográficos de Pizarnik entre los conocidos de la autora y de estudiar la obra tanto poética como diarística de Alejandra. El trabajo de ambas, tanto individual como colectivo, las ha instalado como dos de las autoras más citadas dentro de los textos críticos existentes sobre Pizarnik en los últimos 25 años.

De una forma similar a lo que hace *Maldita Alejandra* desde la ficción, este trabajo, viene a condensar y a reinstalar, desde una perspectiva no teórica, la idea de que el mito pizarnikiano fundamentado en la biografía es indispensable para leer y dotar de sentido los textos poéticos, diarios y textos en prosa de la poeta argentina.

En el libro de Piña y Venti se hace referencia a la idea de que el personaje pizarnikiano, o alejandrino², encuentra su origen en una intención autoral de trascender como una figura mítica de la literatura hispánica. La muerte real de la autora representa, para las críticas, la cúspide de este personaje, a través de la convergencia del destino biográfico y textual de la autora que acaban en el mismo momento. Así lo precisa la biografía:

“Y el personaje, lenta y seguramente diseñado por Flora Pizarnik, nacida el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, cumplió su destino textual sepultando a Buma. Flora, Blímele, Alejandra, Sasha, con cincuenta pastillas de Seconal sódico.

¿Por qué hablamos de su destino textual? ¿Qué quiere decir esto del personaje que devora a la mujer de carne y hueso? ¿Qué significa esta nueva Alejandra que mata a las demás?

Desde nuestro punto de vista está vinculado con la concepción del poeta y de la poesía que tuvo Alejandra, al menos hasta poco antes de morir, concepción que incidió de manera decisiva en la configuración de su biografía personal.

(...) Quien, como ella, escribió que aspiraba a hacer <<el cuerpo del poema con mi cuerpo >>, se proponía hacer de su vida la materialización de su poética, convertirse en el *personaje* de su absoluto verbal” (pp.31-32)

Esta lectura, como ya mencionaba, disuelve los límites que separan a la autora real de la voz poética. Tras el fallecimiento de Flora Alejandra Pizarnik en el 25 de septiembre de 1972, se desvanece, a su vez, el personaje ficticio de Alejandra y la voz que enuncia sus poemas. Las autoras proponen, por lo tanto, una relación de codependencia entre ambas, donde la vida y la obra de la autora se funden de manera inseparable, desafiando las fronteras entre el autor y su creación.

Según Piña y Venti, el origen del mito se encuentra en la figura biográfica de Flora Alejandra Pizarnik, quien, a través de su voluntad romántica de convertir la vida en poesía, moldea su propio destino literario. Esta idea ha influido de tal manera en las críticas y los lectores que muchos siguen una interpretación literal de la presencia de la muerte de Pizarnik en su poesía, creando la siguiente línea de lectura: el suicidio es el punto *culmine* de la vida de Alejandra, y, a su vez, el punto de partida su escritura.

² A pesar de que en muchos textos teóricos el mito y el personaje pizarnikiano son nombrados como “alejandrinos”, considero que esta nominación genera confusión con lo relativo a Alejandro Magno, Alejandría o verso alejandrino, de ahí que prefiera referirme a la poesía, el mito y el personaje como pizarnikiana o pizarnikiano según el caso.

Desde este punto de vista los poemas se leen, por un lado, como si hubiesen sido escritos después de su muerte, o, en su defecto, como si fueran evidencias de un suicidio inminente por parte de la autora real.

Sin embargo, no se limita únicamente el tema del suicidio a la convergencia de la vida y la obra en las lecturas críticas que se han hecho de la poesía pizarnikiana. Tanto el texto de Müshell, como el estudio crítico de Venti, *La escritura invisible*, hacen hincapié en que la escritura de múltiples voces que impregna la obra poética de Pizarnik tiene su origen en la multiplicidad de identidades y nombres que atormentaron la vida de Alejandra durante su infancia y adolescencia. A continuación, presentaré algunos ejemplos:

En *Maldita Alejandra*, se encuentra el siguiente pasaje en el que se intenta dar sentido al poema en prosa “El deseo de la palabra”, el cual forma parte de *El Infierno Musical*, publicado en 1971. Este poema es uno de los más discutidos de la obra pizarnikiana y engloba varios de los motivos recurrentes que ya mencioné: la muerte, la noche, la agonía y, especialmente, el temor a que la palabra sea sacrificada y malgastada en la cotidianidad. A través de una cita de este poema, se pone de manifiesto la noción de que el mito se origina a partir de una intención consciente por parte de la autora:

“En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás existida. ¿Y qué? 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.” (pp.269-270, las cursivas son mías)

En la obra de Pizarnik se manifiesta una profunda conciencia de que el lenguaje tiene la capacidad de crear y dar forma tanto a realidades como a ilusiones. A través de él, es posible articular, nombrar y forjar poemas acerca de lo existente y de lo inexistente a la vez, como ocurre en este poema, por ejemplo, al declarar acerca de una música jamás existida.

Configurar el cuerpo del poema con el propio cuerpo implica, según mi interpretación, apropiarse de las posibilidades y alcances del lenguaje, reservando un espacio en el cotidiano para la expresión poética. Más que llevar la experiencia poética a la vida diaria, considero que “infundir al poema el soplo” es colocar la vida en la poesía y no, como sugieren las

lecturas basadas en la biografía, llevar la poesía a la vida cotidiana; es hacer el cuerpo del poema con el cuerpo y no construir el cuerpo propio con el poema.

Regresando al texto de Müshell, y a su lectura predominantemente basada en la biografía, el libro resalta, acerca de este mismo poema, la alusión a la multiplicidad de identidades, nombres y apodos que aparentemente atravesó Pizarnik en su infancia y adolescencia, convirtiendo la coincidencia de una parte del poema con la biografía, en una suposición de verdad.

Cuando una lectura busca la interpretación de cualquier texto literario a través del prisma de la búsqueda de verdad, no hace más que cerrar e imposibilitar cualquier nueva línea de lectura. Esto sería particularmente inapropiado y contradictorio en el caso de la poesía pizarnikiana, dada la amplitud de su obra completa y el inmenso misterio con el que se la ha caracterizado. En este texto, además de presentar una interpretación del poema, se refiere a la voz que enuncia el poema como el sujeto biográfico de Alejandra y es a partir de ahí que exista una necesidad de rastrear la vida en la poesía, ocurriendo la confusión antes mencionada. El texto de Müshell lo presenta de la siguiente manera:

“Me alcanza de pronto el poema *El deseo de la palabra*, donde la propia Alejandra, mi compañera de abismos, se describió como una suerte de fuga, como papel de colores, troquelable, como múltiples y multiplicadas niñas a la vez:

Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui.

Es cierto que la pequeña Pizarnik creció siendo muchas Alejandras a un tiempo: Flora, Buma, Blímele, Sasha, Alejandra. Múltiples nombres para múltiples yoes, herramientas de supervivencia en ese destino que con su propia lírica imponía.” (p.25)

Como ya mencioné anteriormente, esta presunción de verdad se sostiene esencialmente en la biografía de Piña y Venti. Sin embargo, en el libro ya mencionado de Patricia Venti se habla de manera bastante similar sobre el origen biográfico de las múltiples voces que pueblan la escritura pizarnikiana:

“La autora puso en escena la más concreta y central metáfora de la construcción identitaria³: su nombre; el cual es un ejercicio narrativo, en donde lo importante es la polifonía de voces (divergentes entre sí) que emergen a la manera de coro griego, se desdoblaron y mantienen un continuo diálogo con *La Otra*. En su biografía, el nombre y el apellido operaron cambios profundos. El apellido original se transmutó del tránsito de Polonia a Francia: *Pozarnik* se transformó en *Pizarnik*. Y con respecto al nombre, éste también sufrió modificaciones a lo largo de su vida. En la escuela era Flora, en casa Buma o Bumita (flor en idish). Más tarde, cuando decidió hacerse escritora adoptó un nuevo nombre: Alejandra, y en los últimos años, en la intimidad, se hacía llamar *Sasha* (el diminutivo en ruso de Alexander). En la adopción de otro nombre hay implícito un deseo de relegar a un segundo plano su identidad judía y construirse una identidad literaria. Y de hecho, al final de su vida, cuando desistió de todo proyecto de escritura, adoptó un apodo con reminiscencias ruso-judías. La poeta sabía que hacerse un nombre era fundar un sujeto y su modificación conllevaba un cambio de destino.” (pp.172-173)

Alejandra Pizarnik no fue la primera escritora en emplear un seudónimo o en concebir un nombre intencionadamente para abrirse camino en la literatura de su época, forjando una identidad que le permitiera cambiar su destino. En ese sentido, no sorprende que Piña, Venti y Müshell recurran a ese aspecto extratextual para darle sentido a la idea expresada en el poema “El Deseo de la Palabra”, con el verso “las niñas que fui” o en el inicio del poema “Piedra Fundamental”, del mismo libro, con la frase “No puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”.

La interpretación de textos literarios a partir de la vida de los autores fue una perspectiva común en los estudios literarios, durante mucho tiempo. La figura del autor real se consideraba una autoridad y una clave fundamental para la lectura e interpretación de sus obras. Este enfoque es ejemplificado por el filósofo y escritor francés Michel Foucault en su conferencia *¿Qué es un autor?*:

“Ahora bien, la crítica literaria moderna, aun cuando no se preocupe por la autenticación (lo que es la regla), no define al autor de otro modo: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de algunos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus diversas modificaciones (a través de la biografía del autor, el descubrimiento de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su

³ Este párrafo habla, sin embargo, del poema “Sólo un nombre” perteneciente a *La última inocencia*, publicado por primera vez en 1956, y sobre el que me detendré más adelante.

posición de clase, la actualización de su proyecto fundamental). El autor es asimismo el principio de una determinada unidad de escritura –debiendo al menos reducirse todas las diferencias mediante los principios de evolución, de la maduración o de la influencia. El autor es además lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: en verdad debe haber allí —en un determinado nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelvan, encadenándose finalmente los elementos incompatibles unos con otros y organizándose en torno de una contradicción fundamental u originaria.” (p.27)

Pero la figura del autor no siempre fue relevante para la teoría y la crítica literaria. Teóricos como Barthes, Agamben o Foucault tomaron como punto de partida para sus postulados en torno a la muerte del autor ideas que son previas a la deconstrucción, el post-estructuralismo e incluso el estructuralismo. A principios del siglo XX autores como Roman Jakobson, Boris Eichenbaum o Viktor Shklovski dieron forma a lo que hoy se conoce como “formalismo ruso”, que el teórico Jonathan Culler, en su libro *Breve introducción a la teoría literaria*, resume de la siguiente manera:

“El formalismo ruso de los primeros años del siglo XX hizo hincapié en que los críticos debían estudiar la <<literariedad>> de la literatura, las estrategias verbales que convierten a un texto en literario, el propio lenguaje llevado a primer plano y el <<extrañamiento>> de la experiencia que se consigue con ello. Se desvió la atención desde los autores hacia los <<mecanismos>> verbales, afirmando que <<el mecanismo es el único héroe de la literatura>>. En lugar de preguntar <<¿Qué dice el autor aquí?>> deberíamos preguntar algo como <<¿Qué le sucede al soneto aquí?>> (...) (p.146)

Poniendo el foco en los aspectos de la forma del lenguaje que hacen que un texto sea literario, este movimiento dejó fuera los elementos extratextuales de la obra literaria para comenzar a prestar atención al lenguaje literario y a los efectos que éste genera –o debiera generar– en los lectores: una sensación de extrañamiento e instancia de reflexión, convirtiendo al texto literario en un mecanismo para “desautomatizar” la experiencia cotidiana a través del asombro a la percepción. De manera más precisa, Boris Eichenbaum, en su texto “La teoría del método formal”, se refiere al objetivo que persigue el formalismo ruso y a las razones por las que deja fuera todo tipo de elementos extratextuales:

“Roman Jakobson (*La poesía rusa moderna*, esbozo 1, Praga 1921, p.11) da forma definitiva a esta idea: <<El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la <<literariedad>> (*literatuenost*), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aún de la gente que pasaba por la calle vecina. Los historiadores de la literatura utilizaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Se componía de un conglomerado de pseudodisciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiera olvidado que cada uno de esos objetos pertenece respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos defectivos, de segundo orden>>. (p.55)

No obstante, como se desprende del texto de Foucault, esta perspectiva fue mutando a través de los años, incluyendo, para el análisis de textos literarios, elementos que podrían ser ajenos a la literariedad que plantean los formalistas –como podrían ser autor, contexto de producción o incluso la experiencia de lectura por parte de diferentes lectores–, permitiendo que la biografía de los autores, como ocurre en el caso de Pizarnik, sea relevante para la interpretación de los textos literarios.

Pero volviendo a Foucault y a su texto acerca de la figura del autor, resulta curioso que hoy, a más de 40 años del planteamiento de la muerte del autor a manos de Barthes, la crítica de Pizarnik siga enfocada en una lectura con tendencia al análisis biográfico por sobre el textual, aun cuando nuevas tendencias teóricas, como la estética de la recepción o la deconstrucción, hayan desviado el foco del autor para situarlo, por ejemplo, en el lector o la textualidad.

En el contexto de la poesía de Alejandra Pizarnik, el enfoque que pone la atención sobre la figura y la biografía del autor plantea un problema sustancial. Al difuminar las líneas entre la autora real y la ficticia y considerarlas como una entidad única en el proceso de interpretación, la lectura se restringe, como mencioné anteriormente, a un mero seguimiento de la figura de la autora en la obra literaria, lo que limita y cierra la puerta a otras posibles interpretaciones.

La idea de que autora real y voz poética están intrínsecamente vinculadas se fortalece por la aparición del nombre de la poeta como hablante lírico en diversos textos de su obra poética. Esto se complica, aún más en el caso específico de Alejandra Pizarnik, pues la crítica añade

un tercer elemento a la hora de leer y analizar su poesía: los diarios de la autora. Como lectores, no tenemos forma de asegurar que la voz enunciativa de los diarios corresponda a la misma de los poemas y que, a su vez, sea un reflejo de la voz personal de Pizarnik, aun cuando se repita de manera transversal el nombre “Alejandra” para referirse a la primera persona. Esta unión propuesta por la crítica canónica de la autora ha llevado a que tanto a lectores como a nuevos críticos de la autora les resulte particularmente difícil separar la voz poética de la voz diarística y, sobre todo, del universo biográfico de la poeta y del mito que la rodea.

A pesar de la claridad que existe en la crítica acerca de lo anterior, abordar el indiscutible mito pizarnikiano presenta un desafío complejo: rastrear su origen. Según críticos como Venti y Piña, este mito parece tener sus raíces en una intención consciente de la autora. Desde este punto de vista, la biografía se convierte en un argumento sólido para el inicio de lecturas e interpretaciones. No obstante, la instauración de un mito no depende exclusivamente de la intención autoral; en palabras simples, no basta con la intención de Pizarnik por trascender como genio literario para convertirse automáticamente en uno.

Si esto fuera así, careceríamos de referentes literarios del siglo XX como Kafka, quien, en el caso contrario, expresó su deseo de que sus escritos fueran quemados tras su muerte. En este sentido, la entrada al canon⁴ y la construcción de mitos literarios son procesos que involucran factores más complejos y, en ocasiones, independientes de las intenciones originales de los autores.

Tanto en el caso de Kafka como en el de Pizarnik, su posición en la historia de la literatura se debe, en gran medida, a la intervención de terceros. En el caso de la poeta argentina, como he ilustrado a lo largo de estos ejemplos, ha sido la crítica la que ha promovido una interpretación predominantemente biográfica para desentrañar aquellos poemas que los lectores caracterizan como enigmáticos, míticos e impenetrables.

¿De dónde surge esta crítica? ¿Quiénes han sido los encargados de perpetuar y exaltar la figura de Alejandra Pizarnik? La esencia del mito pizarnikiano, tal como se conoce hoy, comenzó, por un lado, entre los círculos literarios de renombre y los amigos cercanos de

⁴ Entendiendo tanto a Pizarnik como a Kafka como figuras ineludibles a la hora de hablar de historia de la literatura.

Pizarnik que contribuyeron a la publicación y difusión de su obra⁵. Por otro lado, y esta es la base del estado actual del mito, la figura de Alejandra Pizarnik ha sido perpetuada por críticos y estudiosos dedicados a la vida y obra de Pizarnik, como Venti y Piña, quienes han recurrido a los amigos y familiares de la autora para intentar explicar en sus diferentes textos, y, a partir de la biografía, los huecos que presenta la obra poética pizarnikiana.

Dentro del vasto campo de bibliografía crítica escrita acerca de la poesía de Alejandra Pizarnik a partir del año 2000, resultan ineludibles los estudios de tres expertos pizarnikianos: César Aira, Cristina Piña y Patricia Venti. Considero que han sido estos últimos tres críticos de la obra de nuestra autora, y en particular los estudios de Cristina Piña y Patricia Venti, quienes han impedido que surjan, dentro de las variadas tesis, artículos y estudios acerca de Pizarnik, nuevas lecturas que no emerjan de los aspectos biográficos difundidos por ellas mismas o que no se hayan visto influenciadas por ellos. Del mismo modo, la industria editorial las ha tomado como referentes para la difusión de la vida y obra pizarnikiana, siendo publicada su biografía por la Editorial Lumen, la misma editorial de la colección de los diarios, prosas, poesía y correspondencia de Pizarnik.

Son ellos, además, quienes se han encargado de iniciar un estudio crítico exhaustivo de la autora, pues, como declaró Piña en su libro *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* del año 2012⁶, hasta antes de los 2000 el corpus de bibliografía crítica de la autora era considerablemente más pequeño que el amplio universo de estudios, tesis y artículos críticos que hoy existen acerca de la obra pizarnikiana:

“Pero en el caso de Pizarnik, quien consensualmente está considerada una de nuestras poetas más estimables en virtud de la alta calidad de su obra, se percibe una especie de silencio

⁵ Para conocer más acerca de la bohemia literaria de la que Pizarnik se rodeó durante su paso por París, recomiendo consultar, además de la biografía ya citada, el texto del teórico argentino César Aira, *Alejandra Pizarnik*. Dejo fuera el análisis de esa obra, pues queda fuera de mi objeto de estudios por los motivos precisados en la introducción. César Aira es uno de los críticos de Pizarnik más importantes de la segunda mitad del siglo XX y el que ha cumplido el principal rol de dar a conocer y enaltecer la vida y la obra de Alejandra.

⁶ Este libro es una reedición de un estudio anterior: *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, publicado en 1999 por Ediciones Botella al Mar y hoy completamente fuera de circulación. En esta revisión del año 2012, Piña se hace cargo de la casi duplicación del corpus de la obra pizarnikiana entre 1999 y 2010, haciendo modificaciones a sus lecturas e interpretaciones que se contradecían con los textos poéticos y en prosa publicados de manera posterior al estudio de fines de los años 90. Así lo declara en una nota al pie del ensayo *La palabra obscena*, primer texto de este libro: “En los nueve años transcurridos entre la publicación del presente artículo, sin duda, ha aumentado la producción crítica sobre la obra de Alejandra, sobre todo en el exterior, y una buena parte de los estudios toman especialmente en cuenta sus prosas. Sin embargo, como lo señalaba a principios de 1997 en una mesa redonda de la Feria del Libro su amiga y compiladora de su Correspondencia, Ivonne Bordelois, sigue siendo llamativamente escasa en proporción con la circulación cultural creciente que tiene su obra en nuestro medio” (p.9)

crítico que no deja de llamar la atención, pues apenas se ha escrito un libro breve sobre ella y algunos estudios, también breves, en los cuales, además, prácticamente se obvia su producción en prosa -el estudio de Cobo Borda⁷ es el único que cita *La condesa sangrienta*, pero sin realmente considerarlo en su carácter de libro.”

Para seguir con los ejemplos de la influencia de la crítica instalada por Piña y Venti en los diversos estudios de Pizarnik, encontramos en algunos textos críticos ciertas similitudes a la hora del análisis con algunas de las lecturas planteadas en el trabajo de Aleix Martínez Comorera en “La poesía como enfermedad en El Infierno Musical de Alejandra Pizarnik”. Por ejemplo, en la tesis doctoral de Carolina Depentris, titulada “Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik”, la autora, a pesar de oponerse a la lectura biográfica, recurre a la vida de Pizarnik y a recursos extratextuales para proponer su propia línea de lectura: considerar a Pizarnik como lectora.

Si bien este enfoque pareciera alejarse de la interpretación biográfica que predomina en la crítica actual de la escritora argentina, Carolina Depentris, tras declararse en contra de las lecturas biográficas que se han hecho de la poeta, recurre a las notas de lectura presentes en los diarios de Pizarnik para buscar en su obra poética marcas de ellas que le permitan hacer una lectura intertextual de lo que ella considera “lecturas explícitas” dentro de la poesía pizarnikiana. Depentris plantea su enfoque de la siguiente manera:

“En segundo término, nos proponemos considerar a Pizarnik como lectora: contextualizar la escritura de Pizarnik y su conflicto poético en el marco de tradición que la misma construye a partir de determinadas lecturas fundamentales que realiza. Esto puede restringir las consideraciones y derivaciones teóricas de los temas que abordaremos, y puede asimismo dar la impresión de que presentamos la poética de Pizarnik como un sistema aislado de un horizonte textual diacrónico y sincrónico. Esta aproximación <<textualista>> pretende ahondar, o mejor, <<exagerar>> la propuesta crítica de este estudio con objeto de presentar la poética de Pizarnik como un sistema construido en el juego de lectura-escritura de manera convulsionada en apariencia, pero muy coherente y meditada en profundidad” (p.21)

Esta manera de “exagerar” la propuesta de que el caos predominante en la poesía de Pizarnik es, en realidad, un estilo de escritura premeditado, es sólo otra forma para rellenar lo incomprensible de la poesía pizarnikiana; una nueva forma de buscar las huellas que, bajo

⁷ El texto al que se refiere Piña en este párrafo es: Juan Gustavo Cobo Borda. *Alejandra Pizarnik: la pequeña sonámbula* en Eco. Bogotá, N°151, Tomo XXVI/1, noviembre de 1972.

una lectura centrada en el autor, la poeta en figura de autora-real hubiera dejado diseminadas por los textos.

Pero siguiendo la noción de intertextualidad planteada por Roland Barthes en *La muerte del autor*, no sería Pizarnik, aun cuando haya dado cuenta de su lectura de los textos en sus diarios, quien hace el juego de lectura-escritura, sino más bien Depentris en su rol propio de lectora, pues, en palabras de Barthes, “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura.” (p.4). Para quienes se adentran en la poesía pizarnikiana sin haberse acercado a la producción diarística de la autora, cualquier lectura intertextual se desprende de su propio universo de citas y no del declarado por la poeta, de ahí que considere profundamente reduccionista cualquier lectura que busque dar cuenta en una verdad que se desprenda de los textos literarios.

A pesar de que el enfoque de Carolina Depentris no parte explícitamente de los elementos biográficos de la poeta, su estudio de literatura comparada, al tratarse del análisis de un texto de carácter autobiográfico, como lo son los diarios de la poeta, incluye una dimensión que aborda la figura de Alejandra Pizarnik como autora real y como la voz enunciativa tanto en su obra poética como en su obra diarística.

Acerca de los textos autobiográficos o de autoficción de Pizarnik, Patricia Venti, en su libro *La escritura invisible*, agrupa y define los textos autobiográficos de la argentina de la siguiente manera:

“Las reflexiones que nos proponemos realizar, surgen de la lectura de sus cuadernos de notas, diarios, correspondencia, entrevistas y textos autoficticios, es decir, *documentos testimoniales o discursos del yo que expresan una tensión hacia la delimitación de un <<sí mismo>>*. El discurso autobiográfico de Pizarnik nos conduce al estudio del proceso de autoanálisis que la autora llevó a cabo a partir de los 18 años. Ella osciló entre un destino relegado a lo privado; y otro, expuesto a la esfera pública, que contrasta intensamente con aquel primer registro” (p.11, la cursiva es mía).

Venti, al igual que Depentris, toma elementos de los textos autobiográficos y de autoficción, principalmente la producción en diarios de Pizarnik, para dar una interpretación de las obras de carácter ficcional de la autora, es decir, todos los poemas y prosas poéticas que abordan el *yo* que no refieren de manera explícita a Alejandra.

Esta lectura, más bien, se dedica a rastrear las huellas a las que hace referencia el teórico Giorgio Agamben en su texto *El autor como gesto*. En este ensayo, Agamben argumenta que el autor se mantiene presente en el texto sólo en medida de su ausencia y en los vacíos que caracterizan su escritura:

“Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en su gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaaura en ella un vacío central” (p.87).

En un principio, esta cita podría parecer que respalda la idea de que el autor real se encuentra de alguna forma situado en los límites del texto y que, por lo tanto, es posible rastrear y reconstruir la relación entre el autor y el texto a partir de las huellas que deja. No obstante, la búsqueda de referencias explícitas al autor biográfico en el texto literario resulta una tarea sin sentido, pues no se puede comprobar de manera objetiva si la voz poética de los poemas de Pizarnik es un desdoblamiento de su *yo* real. Así lo ejemplifica Agamben en relación con la poesía del peruano César Vallejo:

“Tratemos de precisar la relación que constituye esta poesía como obra de César Vallejo (o a César Vallejo como autor de poesía). ¿Deberíamos entender esta relación en el sentido de que un día determinado, ese sentimiento particular, ese pensamiento incomparable pasaron por un instante por la mente y por el ánimo del individuo de nombre César Vallejo? Nada es menos cierto.” (p.92)

A diferencia de las lecturas sobre la poesía pizarnikiana que he presentado hasta aquí, para Agamben la figura del autor no está contenida en los textos para ser revelada por el lector; más bien, se va formando a medida que el lector se adentra en el poema. Sin embargo, del mismo modo en que para Agamben resulta absurdo intentar descifrar la personalidad del autor a partir del texto, también lo es limitar la interpretación únicamente al gesto del autor. Agamben destaca esto de manera más efectiva en el siguiente párrafo de su texto:

“El lugar -o, sobre todo, el tener lugar- del poema no está, por ende, ni en el texto ni en el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen. El autor no es otra cosa que el testigo, el garante de su propia falta en la obra en la cual ha sido jugado; y el lector no puede sino asumir la tarea de ese testimonio, no puede sino hacerse él mismo garante de su propio jugar a faltarse. Como,

según la filosofía de Averroes, el pensamiento es único y separado de los individuos que cada tanto se unen a él a través de su imaginación y de sus fantasmas, así autor y lector están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpresados. Y no obstante, el texto no tiene otra luz que aquella -opaca- que irradia del testimonio de esa ausencia.

Pero precisamente por esto el autor señala también el límite más allá del cual ninguna interpretación puede ir. Donde la lectura de lo poetizado encuentra de alguna manera el lugar vacío de lo vivido, debe detenerse. Ya que tan ilegítimo como intentar construir la personalidad del autor a través de la obra, es el buscar hacer de su gesto la cifra secreta de la lectura.” (p.93)

Contrastando con la perspectiva de Agamben, críticos como Anna Müshell, Cristina Piña, Patricia Venti, Carolina Depentris y Aleix Martínez optan por desentrañar los gestos de la autora a través de las huellas de la biografía de Pizarnik que en su figura de autora real hubiera dejado en su obra poética. A través de este enfoque, todos estos estudios intentan vincular de manera inquebrantable vida y obra para poder explicar la creación poética a partir de la experiencia personal de la autora. A pesar de diferir en el motivo de acercamiento al texto poético –la enfermedad para Martínez, la muerte para Depentris, la soledad para Müshell–, en todos los casos se termina buscando, como ya he mencionado, la convergencia entre autora real y su voz en la poesía, por medio de la identificación de elementos biográficos que den cuenta de una supuesta verdad oculta detrás de la obra poética pizarnikiana.

Así pasa en el texto de Müshell al referirse ésta al último poemario de la autora: *El infierno musical*, específicamente al poema “Piedra fundamental”, a partir del cual hace una interpretación general del poemario:

“No puedo hablar con mi voz sino con mis voces, dice uno de los primeros textos, un alarde intensísimo de su bipolaridad. Se trata del más terrorífico de sus libros, un buen resumen de lo que significó su obra, su salud mental entera, y de lo que supuso, en definitiva, todo ese juego de roles alejandrinos con el que tanto tiempo se vio obligada a cargar. Astillas en la mente, pinchazos, una tromba de miedo sobre sus esperanzas.” (p.176)

Además de recurrir a la biografía para establecer conexiones con la obra poética, el párrafo anterior también sugiere la presencia de una patología psicológica compleja en la vida de la escritora. Se afirma que Pizarnik padecía de trastorno bipolar y que este trastorno pudo haber

sido el impulsor de sus últimos poemas. Debatir y enfocarse en la salud mental de la autora como un elemento fundamental para la interpretación de su producción poética sólo contribuye a fortalecer la percepción de que la vida de la poeta y su poesía son, para los críticos y lectores de Pizarnik, elementos inseparables.

Alejandra Pizarnik publica su último poemario, *El infierno musical*, en 1971, un año antes de su muerte. Piña y Venti señalan en su libro *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito* que el último año de vida de la autora estuvo marcado por varias internaciones psiquiátricas. Sin embargo, aseguran que de parte de los hospitales no existen registros médicos que permitan asegurar que Pizarnik sufría, efectivamente, de bipolaridad.⁸

El infierno musical es, indudablemente, uno de los poemarios más analizados de la autora, pues reúne de manera muy nítida los temas y motivos más recurrentes de la poética pizarnikiana, incluyendo la polifonía de voces, la multiplicidad de *yoes*, la muerte, el miedo y, ante todo, la conciencia de la voz poética acerca del ejercicio escritural y los límites del lenguaje. Aunque me detendré más exhaustivamente en este poemario en el siguiente capítulo, en este momento, para profundizar en la discusión sobre la construcción del mito que rodea a Pizarnik, me gustaría mostrar algunos ejemplos específicos sobre la interpretación biográfica de sus poemas.

En *Maldita Alejandra. Una metamorfosis con Alejandra Pizarnik*, el análisis se enfoca, particularmente, en la construcción de una identidad de la voz poética a través de la escritura, un yo que se hace yo en el desdoblamiento, de manera muy similar a la interpretación hecha por Aleix Martínez acerca del motivo de la enfermedad. En ambos casos se plantea que es en el poema donde la autora real encuentra una identidad y una realización de la individualidad.

⁸ Tanto en la biografía como en una entrevista a Cristina Piña al diario Clarín, se menciona la imprecisión acerca de los diagnósticos psiquiátricos de Alejandra. Lo que hace Müshell, y las lecturas psicoanalíticas de la autora es atribuir rasgos propios de la bipolaridad, el trastorno límite de la personalidad (TLP) o la esquizofrenia a los poemas de Pizarnik, específicamente acerca de la multiplicidad de voces. Acerca del diagnóstico, Piña afirma lo siguiente: “Yo averigüé, consulté, lo pensé cuando leí ese texto porque la esquizofrenia suele aparecer a esa edad, en la adolescencia. Pero comprobamos que no, que revela en cambio un nivel de lucidez extrema. Y se murieron tanto Enrique Pichon Riviere -con quien también se analizó- como Ostrov. Así que no sabremos nunca si hubo alguna vez un diagnóstico firme. Vemos su deterioro, a partir del consumo de pastillas, el cóctel que tomaba por indicación médica y por voluntad propia. Y lo que conseguía por farmacéuticos o amigos: tomaba pastillas para todo, para dormir, para despertarse. A partir de cierto momento de su vida, ella es un cóctel viviente y, evidentemente, hay un deterioro que se va profundizando.” (https://www.clarin.com/cultura/alejandra-pizarnik-diagnostico-psiquiatrico-familia-biografia-ilumina-aspectos-desconocidos_0_fuiS6Z8RG.html consultado el 15 de octubre de 2023)

Nuevamente relacionando a Pizarnik con los poetas malditos, el texto de Müshell nos presenta una lectura intertextual sobre la construcción del yo:

“¿Y qué significa exactamente Alejandra? De la misma manera que para Rimbaud *yo es otro*, para Alejandra, el yo solo puede ser su desdoblamiento, su insistencia, su delicado ego.

alejandra

debajo estoy yo

alejandra alejandra” (p.102)

La cursiva anterior es, en realidad, una mala transcripción del poema “Sólo un nombre”, perteneciente al poemario del año 1956, *La última inocencia*. Este brevísimo poema, de tan sólo tres versos, dice, en realidad:

“alejandra alejandra

debajo estoy yo

alejandra” (p.65)

Acerca del mismo poema, Venti, en su libro *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, dice lo siguiente:

“En el poema <<Sólo un nombre>>, la escritora escribe: <<alejandra, alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra>>, aquí no sólo hay una duplicación del nombre, también hay una búsqueda del verdadero yo, perdido entre la subjetividad y la denominación lingüística. Alejandra es más que un nombre, es la máscara que cubre al personaje hecho con palabras. Debajo de <<alejandra>> está la poeta que busca la infancia, un lugar donde el amor constituya un reino, donde se suture la falta-de-ser, una especie de unión mágica con el absoluto. Pizarnik en su afán de escribir un poema <<terriblemente exacto>> cayó en la trampa del lenguaje. En cuanto a la dimensión espacial, el poema está construido de forma triangular cerrada, parece un caligrama al estilo Apollinaire, cuya brevedad valoriza el espacio de la página en blanco; el sujeto/yo se encuentra aprisionado por el objeto/alejandra. El sujeto es asimilado por el objeto y esto no ocurre como resultado de un intercambio analógico sino por una apropiación radical que implica de hecho la pérdida, la desaparición del sujeto como tal. <<Alejandra>> se convierte en <<alejandra>>, el nombre propio es degradado a nombre común, el sujeto pierde su singularidad y se convierte en objeto. La palabra no une, fragmenta; la minúscula inicial es signo de desrealización y detonación vacía del <<yo>>. La fragmentación es evidente: no existe una <<Alejandra>> sino tres manifestaciones de <<alejandra>>. Dentro de cada nombre hay una serie interminable de nombres, es como una imagen reflejada en el

espejo, multiplicándose hasta el infinito. El sujeto no existe, él es un juego de espejos. No hay origen o fin en el poema. Debajo del nombre hay un yo, y debajo de éste, nada.” (173)

El libro es, en un principio, bastante lúcido con respecto a la predominancia de lectura biográfica en la crítica de la poesía de Pizarnik. Sin embargo, a medida que se adentra en la argumentación, los límites entre la autora biográfica y el yo literario se vuelven cada vez más difusos incluso para Venti, quien se declara en contra de la “idealización de la vida de Pizarnik” (p.11) que plaga la tendencia crítica de la autora.

Como ya mencioné anteriormente, el análisis de Venti, que en la cita anterior parece apegado al texto original pizarnikiano, relaciona las múltiples voces del poema con la gran cantidad de apodos y nombres por los que fue mutando en la vida Flora Alejandra Pizarnik, y el conflicto personal de la autora sobre cómo desenvolverse en la esfera pública versus la esfera privada. El dilema fundamental radica, para mí, en la tendencia a etiquetar los textos poéticos de Pizarnik como textos autobiográficos o de autoficción, pues supone, en cierta medida, una comprensión y conocimiento de la vida del autor real para poder relacionarla con la ficción literaria.

Esta tensión, aumentada por la lectura de los diarios de la autora en el caso de la obra pizarnikiana, se origina en el deseo de descubrir, ya sea en la biografía como en los diarios, pistas que faciliten la lectura y posterior interpretación de la obra poética, la cual está repleta de espacios vacíos y versos enigmáticos. A mi parecer, el atractivo de la poesía pizarnikiana radica en la infinidad de interpretaciones que surjan a partir de dichos, y que pretender una revelación a través del estudio de elementos extratextuales no hace más que limitar las perspectivas de lectura que, sin duda, serán diferentes para cada uno de los lectores de la obra poética.

A modo de reflexión me gustaría precisar que no hace falta recurrir a la teoría para refutar la idea de que el poema es reflejo de lo vivido. La misma voz poética en el poema “En esta noche, en este mundo” presenta una visión precisa sobre los alcances del lenguaje:

“no
las palabras
no hacen el amor

hacen la ausencia

si digo agua ¿beberé?

si digo pan ¿comeré?” (pp.398-399)

La escritura, bajo la perspectiva pizarnikiana, no puede cambiar la realidad y no es, necesariamente, una manifestación real de lo que ocurre fuera del texto. En otras palabras, no por declararse la voz poética como unas “múltiples niñas” o tener la capacidad de “hablar sólo con mis voces” sugiere que dentro del ánimo y mente de Pizarnik hubiese existido una multiplicidad de "alejandras" que buscan manifestarse en el poema.

En el siguiente capítulo me referiré a algunos textos de *La extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) desde una lectura que emerge de la textualidad misma, la configuración de identidad en el poema y, sobre todo, la relación de la voz poética con los usos, límites y alcances de la lengua y el lenguaje.

Capítulo 2: Lecturas de la crítica a *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971)

En el capítulo anterior recogí algunas de las visiones y configuraciones del mito en torno a la figura biográfica de Alejandra Pizarnik. Para esto seleccioné un grupo de textos en su mayoría de carácter crítico, también en uno de carácter ficcional y otro de carácter biográfico. Debido a que sólo me referí de manera superficial a algunos de los poemas más destacados de la autora –“Sólo un nombre”, “Piedra fundamental”, “En esta noche, en este mundo” o “El deseo de la palabra”⁹–, me parece pertinente dar cuenta ahora, de manera más específica, de las concepciones que algunos de los textos citados en el capítulo anterior tienen acerca de la obra poética de la autora.

Además de detenerme en las apreciaciones generales que la crítica seleccionada ha hecho de la obra poética completa de Pizarnik, me referiré de manera específica a sus dichos acerca de los últimos dos poemarios de la autora publicados en vida: *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), para contrastar las lecturas que dichos textos críticos han hecho sobre estos poemarios.

Para comenzar, me gustaría referirme a algunos textos de Cristina Piña, quien, como quedó plasmado en el capítulo, ha sido clave no sólo para la instalación y difusión del mito pizarnikiano, sino también para la construcción de un estudio crítico formal en torno a la poética de la autora. En varias entradas de su libro *Límites. Diálogos. Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* queda evidenciada la necesidad de la crítica por encasillar y clasificar la escritura de la poeta argentina por medio de la reducción de los diversos usos del lenguaje que utiliza Pizarnik a lo largo de toda su obra poética, diarística y en prosa, a categorías básicas que merecen, por lo menos, una revisión¹⁰.

En la tercera entrada del libro, “La poesía como riesgo y necesidad”, Piña plantea la idea de que el trabajo poético se presenta, en la poesía pizarnikiana, bajo una sensación extrema de

⁹ Volveré a referirme en este capítulo, esta vez de manera más exhaustiva, a los poemas “Piedra fundamental” y “El deseo de la palabra”, pues forman parte de *El infierno musical*, poemario que he escogido para el análisis de la lectura crítica sobre la poética pizarnikiana y a “En esta noche, en este mundo”, poema fechado en el mismo año que la publicación de *El infierno musical*.

¹⁰ Como expondré más adelante, en este libro Piña sugiere la idea de que “Los poseídos entre lilas”, último poema de *El infierno musical*, no se trata de un poema como tal, sino más bien de una especie de texto dramático con un alto potencial de ser representado, de ahí mi necesidad de revisar la categorías reductoras y rígidas que plantea la autora en torno de la poética en cuestión.

riesgo y necesidad. Riesgo, porque la escritura conlleva para la voz poética un enfrentamiento con su propio sufrimiento y necesidad por ser, según la interpretación de la crítica, la única actividad que le otorga sentido a la existencia humana de la sujeto biográfica. Esto tiene como consecuencia, una vez más, la concepción de la poesía como el lugar en el que se fusionan la vida de la poeta con la literatura, haciendo del sujeto biográfico y de la voz poética una misma persona. En otras palabras, para Piña, el acto de escribir es, en Pizarnik, un quehacer que supone, al ser imposible separar la vida y la obra, un peligro del que la voz poética es incapaz de huir:

“Es decir que, según sus propias palabras [las de Pizarnik], la práctica de la poesía es en extremo peligrosa, a pesar de lo cual lejos de rehuirla, la proclama una necesidad. ¿Por qué? Porque, como también dirá en innumerables partes de su obra, se trata de la única actividad humana capaz de dar razón y sentido a la vida, rigiéndola y configurándola.

Semejante visión de la práctica poética implica concebirla como un destino, una ética y una ontología, lo cual, en otras palabras, entraña proceder a una fusión entre vida y poesía, rompiendo con la distinción entre una esfera propia del arte y otra de la experiencia vital, lo cual le confiere rasgos de heroísmo que también resultan de singular seducción para los jóvenes.” (pp.63-64)

Piña, en más de una ocasión, resalta la importancia que los jóvenes otorgan tanto a la poesía como a la figura biográfica de Pizarnik, pero es en este texto en donde se atreve a esbozar una respuesta, que radica, bajo su punto de vista, en el extremismo que caracteriza a la poesía pizarnikiana, el que sería semejante a, según sus palabras, la “apuesta al todo o nada propia, nuevamente, de la adolescencia” (p.65). Esta caracterización de la poética pizarnikiana, al plantear la vida y la obra como elementos inseparables, termina levantando la suposición de que la poética de esta autora no es más que un producto reflejo de su experiencia vital y cuyo valor reside no en el carácter poético de los textos, sino en la relación existente entre la escritura y la vida de Pizarnik.

Pienso nuevamente, a partir de la curiosidad de Piña acerca del interés de la juventud en la vida y la obra pizarnikiana, en dos de las aristas del mito de las que ya hablé en el apartado anterior. Por un lado, en la concepción de la autora como una poeta – y un ser humano, por qué no decirlo– eternamente adolescente, cuya intensidad psicológica y emocional no le permitió alcanzar la madurez propia de la vida adulta y, por otro lado, en la idealización que

se ha hecho de su figura como un genio precoz de la poesía hispanoamericana y universal. A partir de ambas ideas surge en mí una nueva inquietud: ¿han sido los jóvenes quienes, generación tras generación, han conectado con la universalidad de la poesía de Pizarnik o ha sido la crítica en torno a ella la encargada de acercar esta poética a los jóvenes de diferentes generaciones?

Independiente de las respuestas que dicha interrogante podría tener, me parece importante precisar que, bajo mi perspectiva, la poesía de Pizarnik no es para nada una poesía de jóvenes ni mucho menos una literatura exclusivamente juvenil. Considero, por el contrario, que la escritura poética pizarnikiana, lejos de ser un riesgo del que es imposible escapar o una pulsión adolescente de la voz poética, supone más bien, en la autora, una profunda conciencia del acto de escribir. Como ya planteaba anteriormente, las palabras, en los poemas de la autora, no son capaces de regir ni cambiar el mundo o la vida, sino que cuentan con la capacidad de enunciar situaciones que sólo son posibles en el terreno del lenguaje. Cito, como ejemplo de lo anterior, “La palabra que sana”, primer poema de la tercera parte de *El infierno musical*, “Figuras de la ausencia”:

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa. (p.283)

En este texto, el mundo y el lugar en que se forma el silencio ya existen, no son creados por el lenguaje, pues éste sólo tiene la facultad de desenterrarlos, no de hacerlos, aun cuando sea la voluntad de ese “alguien” hacer el mar o el mismo mundo. Bajo esta perspectiva, las palabras, y por ende el lenguaje, son lo que son y dicen lo que dicen. Además de la reflexión en torno a la esencia de las palabras, este poema es otro de los muchos ejemplos de la inconclusión y la poca concreción de la poética pizarnikiana. ¿Qué son ese “además más” y “otra cosa”? Bajo mi punto de vista, ejemplos de la imprecisión que representa el potencial interpretativo que caracteriza la poesía de la autora.

La poesía pizarnikiana es, sobre todo, diversa, además de un referente del uso consciente y medido de las palabras. Es una poética que se enuncia desde lo confuso, lo inclasificable y, como ya decía, muchas veces, desde lo inconcluso. Pareciera que muchos de los poemas de la autora, de manera transversal a lo largo de su obra, no tienen final, pues dejan suspendido el último verso a la espera de la palabra precisa que le de cierre. Ante la falta de estas palabras

el poema prefiere permanecer inacabado, logrando una apertura y un potencial interpretativo que la crítica, al llevar el análisis hacia lo biográfico, no ha hecho más que coartar.

Otro de los problemas que ha suscitado la fusión de la vida y la obra en el análisis de la poética pizarnikiana es la confusión acerca del objeto y los motivos de ésta. La obra poética de la autora no tiene como objetivo poetizar sobre la vida cotidiana ni mucho modificarla o crear nuevas realidades extratextuales por medio del poema. La poética pizarnikiana tampoco busca llevar la existencia cotidiana al terreno de la poesía, como asevera Piña, pues, por el contrario, se trata de una escritura que se encarga de dejar fuera del poema todo lo referencial, lo concreto e incluso lo biográfico, tal como sugiere Patricia Venti en *La escritura invisible*:

“En Pizarnik la lengua común se encripta y se hace ajena. Ella construye un lenguaje poético que abandona a conciencia todo anclaje en lo real referencial. Así se pierden los nombres propios de las cosas y la capacidad simbólica. Esta escritura post-simbólica es melancólica y depresiva. Al igual que el Golem, la poeta argentina, al sentirse fuera del lenguaje, experimentará <<en vida>> el eterno tormento de morir” (p.174).

Es posible encontrar en “La palabra que sana”, poema al que me referí un poco más arriba, un ejemplo de esto. En este texto no existe concreción acerca de quién es el que canta el lugar en que se forma el silencio, ni se precisa qué es lo que dicen las palabras o de qué mundo se trata, pues el poema habla acerca de “alguien” y “un mundo” sin dar cuenta de aspectos específicos o concretos de cada uno de ellos.

La poética pizarnikiana, bajo mi punto de vista, busca trascender por su logro estético y poético y no por plasmar la experiencia vital de una “Alejandra” biográfica que busca hacerse presente para sanar su propio vacío existencial por medio del poema.

Ya esbozaba, en el inicio de este capítulo, la insistencia de Piña en clasificar la obra completa de Pizarnik en categorías básicas e incluso escolares –como lo son pretender que la literatura contemporánea puede encasillarse de manera tajante en poesía, narrativa y drama, desconociendo lo rupturista que fue, en su época, la escritura de la poeta argentina–. Cristina Piña, en la conferencia “La escena de la escritura. *Extracción de la piedra de locura*: del lenguaje como espectáculo al espectáculo teatral”, reunida en el mismo libro que “La poesía como riesgo y necesidad”, señala lo siguiente:

“Por el contrario [de *Los poseídos entre lilas*] *Extracción de la piedra de locura* se presenta en sus veintiocho fragmentos de muy diversa extensión, básicamente como un diálogo entre dos voces diferentes, las cuales, si bien son reducibles a un sujeto desgarrado cuyas diferentes posiciones (yo-otro; yo-imagen especular; yo-fantasma imaginario) tienen una coherencia y una especificidad que permite considerarlas verdaderos personajes de derecho. En efecto, por un lado tendríamos a aquella que dice yo y está sometida a los sucesivos despojamiento que entraña la desestructuración subjetiva y, por el otro, a aquella que se dirige a la primera apostrofándola, verbalizando sus procesos de desintegración, instándola a hablar, desautorizando su palabra. Es decir, que de un discurso unificado en el hablante lírico, surgen los personajes de un drama esencial: el de la desestructuración del sujeto y su pulverización en el silencio final, ya que el lenguaje, como genialmente lo planteó Lacan, es estructurante para el sujeto. Y esta situación o acontecimiento es lo que le confiere su coherencia dramática al texto.” (pp. 98-99).

En esta conferencia, Piña contrapone el texto “Los poseídos entre lilas” perteneciente a *El infierno musical* (1971) con textos de *Extracción de la piedra de locura* (1968) bajo la paradoja –que ella encuentra tras su interpretación de estos poemas– en torno a la posibilidad de una representación teatral de ambos textos:

“Es decir que nos encontraríamos ante la paradoja de que lo teatral aparece en un texto con la marca explícita de lo poético y que su dimensión de productividad textual (siempre en sentido kristeviano) tiene una magnitud tal que legitima, en cierta medida, el tránsito desde el lenguaje como espectáculo –propio de la poesía– al espectáculo teatral, mientras que aquel texto específicamente estructurado en forma dramática por la autora, *Los poseídos entre lilas*, resulta abiertamente irrepresentable. Ello es así tanto porque la poeticidad de su lenguaje desvirtúa los recursos y categorías teatrales, como por el peso de la materialidad misma de dicho lenguaje –que excluye esa otra materialidad capital en el teatro que es el cuerpo del actor– y por su carácter obsceno¹¹, el cual, al conjugarse con el predominio de lo lingüístico respecto de los demás sistemas de signos que confluyen en el hecho teatral, obtura aquellos puntos de indeterminación propios del textos dramático que permiten su actualización en una puesta en escena.” (p.97)

¹¹ Acerca de lo obsceno y lo sexual en Pizarnik, Venti sugiere la insistencia por parte de la poeta en dejar la escritura pública – o más específicamente los textos publicados en vida– exenta de tales aspectos referenciales, sin negar que existió, en lo que la crítica define como “escritura privada” una experimentación con aspectos de esta índole: “La producción póstuma de la autora se puede clasificar en dos tipos: aquellos en los cuales la temática se centra exclusivamente en lo sexual y otros, en donde la sexualidad está vinculada a un proyecto de escritura que intenta liberar al discurso de la cárcel del lenguaje” (p.179).

A partir de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y hasta hoy, sobre todo producto de las vanguardias artísticas y literarias de la época, los límites de los principales géneros literarios –narrativa, poesía, teatro– se han vuelto cada vez más difusos. Alejandra Pizarnik, como ya expliqué tanto en la introducción como en el primer capítulo, es una poeta que se inspira en escritores que en su momento también fueron profundamente rupturistas en el género poético –Rimbaud, Artaud, Mallarmé, sólo por nombrar algunos–, que integraron nuevas formas y ampliaron los horizontes acerca de lo “poetizable”. Reconocer a Pizarnik como sucesora de los poetas malditos y el surrealismo, y a la vez intentar imponer una categoría fija al género de su escritura es, bajo mi perspectiva, la verdadera paradoja que presenta el texto de Piña. De esta manera, desconoce la amplitud de ciertos poemas en prosa –que podrían ser leídos, bajo esa lógica, como textos narrativos–, al igual que de poemas que se enuncian como diálogos –como es el caso precisamente de “Los poseídos entre lilas”–, y pretende que la obra poética pizarnikiana se adapta a las convenciones de la poesía tradicional con las que se “debiera” escribir poesía, cuando bajo ningún motivo se trata de una poesía clasificable en esos términos.

En otras palabras, la paradoja que supone el planteamiento de Piña radica en creer en que es posible clasificar y reducir la poesía de la autora y a la vez reconocer su relación con los poetas malditos y el surrealismo. Acerca de lo anterior, Piña, en la entrada de “La poesía como riesgo y necesidad”, menciona lo siguiente:

“De su personal articulación de estas dos poéticas del siglo pasado, surge la concepción de que la poesía es una auténtica patria del hombre y el camino privilegiado de construcción de la propia subjetividad, por lo cual la consagración casi sacerdotal a ella surge como necesidad lógica. Podría citar muchos ejemplos de ello, pero me parece que el siguiente, de su último libro, resulta especialmente revelador:

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.

“Piedra fundamental” (15)” (p.68)

Considero que la patria a que la que refiere la voz poética de este texto no apunta hacia un sentido nacionalista o una práctica “típicamente argentina” de la búsqueda de lo nacional, como asegura Piña en el mismo texto (p.65). La búsqueda de una patria a la que refiere la voz

poética, considero yo, es, en otras palabras, la búsqueda de un espacio imaginario, un no-lugar, en el que poder realizar con toda la intensidad posible el trabajo poético, despojándose de la vida y del mundo extratextual para dedicarse de manera exhaustiva a la poesía.

Pero la patria, como ya mencionaba, no refiere exactamente a un país o un territorio nacional o político, sino más bien al encuentro de un espacio en el que el sujeto pueda desenvolverse de manera libre. En ese sentido, la alusión a una inmersión total en la música está estrechamente relacionada con estas ansias de la voz poética por situarse en un espacio concreto, y en donde música y canto, por referir a la oralidad, la sitúan, nuevamente, en un no-lugar:

“Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo el 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 está más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.)” (p.265)

El refugio, ante esa negación del espacio propio, es la creación de un lugar y de la recuperación de la patria perdida, para poder otorgarse a sí misma un espacio para existir a través de la escritura del poema. Según esta lectura, el acto de escribir genera, por un lado, identidad para la voz poética y, por otro, un espacio para la referencialidad y para el sujeto poético que sólo son posibles dentro del poema y gracias al lenguaje. En otras palabras –y a diferencia de lo que propone la lectura de Piña al afirmar que la poética pizarnikiana busca incluir la experiencia vital en el poema, y viceversa–, propongo que el poema es, en Pizarnik, un espacio donde lo tangible y lo cotidiano no tienen cabida, siendo el poema en sí mismo el único lugar posible de realización absoluta del quehacer poético.

Por otro lado, Patricia Venti, también en *La escritura invisible*, hace el siguiente análisis sobre el mismo poema:

“La homología entre el destierro de la patria y el de la infancia constituye toda una cantera en la poesía de A.P. Su escritura consiste en un retorno de y a lo proscrito por la hegemonía de una sola identidad” (p.216)

La presencia de esta interpretación a la poesía de Pizarnik resulta, por lo menos, problemática. Este tipo de lectura asume, nuevamente, el carácter autobiográfico de la obra poética al relacionar la falta de patria con el despojo de la infancia de la autora, cosa similar a la que Venti hará también, y que expondré más adelante, al interpretar ciertos poemas como una manifestación del exilio y el sacrificio de la familia judía de la autora durante la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, por más coincidencias que pudieran existir –o que lectores y críticos pudiesen encontrar–, entre la vida y la obra de cualquier escritor, suponer, en este caso, que la obra poética de Pizarnik es exclusivamente un desdoblamiento de la experiencia vital de la sujeto biográfica, no hace más que reducir el quehacer poético a una dimensión sentimental que concebiría la escritura como un espacio de mero desahogo de la autora, desmereciendo el trabajo prolijo con el lenguaje y sus límites que caracteriza la obra poética pizarnikiana y que es donde radica, desde mi perspectiva, la riqueza textual de su obra.

Como ya planteaba anteriormente, muy por el contrario de lo que afirman Piña, Venti y otros críticos, el trasfondo de la poética pizarnikiana no radica en fusionar obra y vida sino, más bien, en dejar el cotidiano tan fuera que le sea imposible desgastar el poema, tal como queda de manifiesto en “El deseo de la palabra”, perteneciente al mismo poemario que “Piedra fundamental”:

“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” (p.270)

Ya había citado anteriormente este poema, sin embargo, para estos efectos me parece interesante detenerme en la última frase: “que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir”. Considero, por el contrario de lo que Piña sostiene a partir de “haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo”, que en este poema no se busca que cuerpo y

poesía se fundan, sino más bien, dar cuenta de cómo la vida cotidiana mortifica el potencial poético de las palabras.

Venti, en su libro ya citado, se refiere de la siguiente manera al mismo pasaje del poema “El deseo de la palabra”:

“Estas imágenes participan de un lenguaje metafórico que sirve al cuerpo para exteriorizar su fuerza, su desesperanza. Al utilizar una temática más o menos convencional de las obras religiosas, la escritora argentina pretende transmitir a través de fragmentos narrativos el aspecto físico de una experiencia mística y su relación con el dolor. Entonces, lo corporal se vive como *trance* doloroso y el sujeto hace del dolor un instrumento de autorreconocimiento.” (p.217)

Visto de manera aislada, el párrafo anterior podría llegar a sugerir una relación del sujeto poético con la experiencia mística. Sin embargo, la interpretación se vuelve cada vez más biográfica al referirse, unas líneas más abajo, al poema “Los poseídos entre lilas”:

“En el último poema, <<Los poseídos entre lilas>>, el lenguaje pierde la envoltura de devoción, y se rompe en mil pedazos. En otras palabras, se produce un desbordamiento de la voz poética que se traduce en delirio polifónico y fragmentado. La falta de puntuación equivale al abandono de la forma y el sentido. Aquí reina una atmósfera de muerte y violencia, hecho que remite al exterminio sufrido por su familia en manos de los nazis:

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 doblugada 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
[*Poesía completa* 294]

En el mismo texto, se menciona a los músicos gitanos tocando diferentes melodías, semejante a lo que ocurría en los campos de concentración” (p.217)

Los dos poemas citados por Venti no ofrecen marcas explícitas de la biografía de la autora. Incluso si las hubiese, la relación entre la biografía y la poética sería una interpretación del lector, no un planteamiento objetivo que nos permitiera dar cuenta de la “verdad” que hay detrás de ambos poemas, pues, al considerar la lectura como una experiencia personal del

lector, sería imposible la existencia de una verdad absoluta acerca del significado del texto literario.

Pero vuelvo ahora a “Piedra Fundamental”, que es, quizás, uno de los poemas más citados y estudiados de la autora. Este es un texto bastante representativo de la obra completa de la autora, no sólo en cuanto a los motivos que atraviesan de manera transversal la poética pizarnikiana –silencio, muerte, lenguaje poético, por sobre nombrar algunos– y que se encuentran presentes en este poema, sino también en el estilo que adopta la escritura de Pizarnik hacia el final de la obra, sobre todo en su último poemario. A partir de este texto, Cristián Basso, en su tesis de magíster titulada “Construcción identitaria del sujeto poético en *Árbol de diana* y *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”, presenta la siguiente interpretación de *El infierno musical*¹²:

“Desde los primeros textos, el sujeto poético construye un sustrato de enunciación a partir de la configuración del poema llamado “Piedra Fundamental”, desde el cual comunica su desgarradora certeza de que ante el ser sólo es lícito el trayecto, viaje o recorrido hacia el no ser donde se guarece el yo esencial, en torno al cual una voz que dirija su destino se hace insuficiente, multiplicándose en varias voces que hablan de su estado de precariedad ante la tenebrosa y amenazante respuesta que intuye y encuentra cada vez más cerca: su propia muerte y separación definitiva de su vida, ya que no existe otro escape para el no ser que la propia degradación de sí mismo.

(...) Dentro del viaje que realiza el yo poético desde su personalidad como un tú responsable del recorrido, existe una descripción apocalíptica de la existencia de sí mismo en su condición de yo itinerante” (p.81)

Un punto común que tocan los textos críticos ya mencionados es la presencia de, en *El infierno musical*, de un yo multiplicado o de varios tipos de yo que dentro del poemario dialogan entre sí. Basso lo define como un “yo esencial” que dialoga consigo mismo hablándose desde el tú. Piña, a su vez, sostiene la existencia de tres *yoés* que se entrelazan a lo largo del texto y que corresponderían a un yo-otro, un yo-imagen especular y un yo-fantasma imaginario. Para Aleix Martínez, como dejé plasmado en el capítulo anterior, el sujeto biográfico extratextual se hace a sí mismo por medio del yo poético.

¹² Acerca del análisis que realiza Cristián Basso sobre *El infierno musical*, me parece interesante destacar la lectura intertextual que realiza del poemario con vistas a la obra homónima del pintor Hyeronimus Bosch –más conocido como El Bosco–. Al no tener esta investigación un enfoque en la intertextualidad he decidido dejarla fuera, pero no dejo de reconocer este enfoque como una perspectiva de análisis interesante.

Basso clasifica el poemario bajo la existencia de códigos que rigen la escritura: un código verbal, otro de la acción y finalmente un código de la justificación, a través de los cuales, según el autor, el sujeto y el no sujeto del poemario realizan su viaje inevitable hacia la muerte, que sería similar a la idea de la escritura dirigida a lo estéril a la que me referí anteriormente. Al igual que como señalaba Piña, Basso reconoce la existencia de un yo multiplicado –o fragmentado visto de otro modo– en donde cada uno de ellos cumple un rol específico y responde a cierta parte del trayecto ya mencionado.

Además del trabajo con el *yo* –independiente de la clasificación que cada uno de los críticos le de a éste– considero que en “Piedra Fundamental”, y en *El infierno musical* en general, además de ir tras la búsqueda por la identidad por parte de la voz poética, es un libro en el que, fundamentalmente, el poema, al no referir a cosas concretas, se hace a sí mismo a medida que se va enunciando por medio de la escritura, tal como ocurre en el siguiente pasaje:

“Presencias inquietantes,
gestos de figuras que se aparecen vivientes por obra de un lenguaje activo que las alude,
signos que insinúan terrores insolubles”

Al decir que el poema se crea a sí mismo en el camino de la escritura me refiero a que esas “presencias inquietantes”, tal como menciona el poema, sólo son posibles gracias al “lenguaje que las alude”. No quiero decir con esto que el poema como objeto o materialidad textual sea lo que se crea por medio de la escritura –eso sería un sinsentido y una obviedad bajo cualquier perspectiva– sino que, al tratarse de una poética que se aleja de lo referencial, crea sus propios referentes que sólo son posibles en el terreno de la escritura.

Es en versos como estos en donde el lenguaje literario crea la referencialidad y el destino del poema, pues se trata de una escritura que no se dirige a ningún lugar, tal como el texto menciona: “¿A dónde conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (p.265) dice uno de los párrafos del poema¹³.

Tomando en cuenta que la conducción supone moverse de un lugar a otro, este poema se anuncia desde y hacia la ausencia–o más bien desde y hacia un no lugar– que sólo parece concretizarse en el cierre del texto: “¿En dónde estoy? Estoy en un jardín. // Hay un jardín”

¹³ Se trata de un poema en prosa, por eso uso la nomenclatura de párrafo y no la de versos y estrofas.

(p.266). Aunque si me detengo más precisamente, tampoco existe una precisión total del lugar, pues se trata de “*un* jardín” y no “*el* jardín”, es decir, sigue manifestándose de manera indeterminada.

Retomando los poemarios en cuestión y volviendo a la idea de que *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* plantean un cambio en el estilo pizarnikiano, una precisión que sí me parece pertinente rescatar de los planteamientos de Piña es la evolución en cuanto a la forma y el estilo que van adoptando los poemas a lo largo de toda la obra poética. Piña, en la cuarta entrada de *Límites. Diálogos. Confrontaciones*, “De “los pequeños fuegos” a la “voz nueva, desconocida”” plantea lo siguiente:

“De manera general, podemos decir que el movimiento de concentración es el que determina que los poemas de Pizarnik pasen de su brevedad original a una concentración extrema y casi epigramática, mientras que el de la dispersión los hace evolucionar, primero, hacia el poema en prosa y, luego, directamente hacia la prosa.

El primer movimiento de concentración, al que la propia escritora se refiere metafóricamente en “El poeta y su poema” fechado en 1962, como la transformación de sus poemas en “pequeños fuegos” –“Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño” (Pizarnik, 1968c: 67)– implica una decantación extrema del lenguaje, al cual, en consecuencia, lo trabaja para dotarlo del máximo poder de connotación y del mayor peso y densidad semánticas posibles, reduciendo sensiblemente la extensión del poema, que de ser breve, formado generalmente por tres o cuatro estrofas, pasa a tener apenas unas líneas (...)” (p.75)

Si bien pareciera un análisis que se atañe a lo puramente textual, la autora vuelve, sin embargo, unas páginas más adelante, a la biografía de la poeta argentina para mostrar una coincidencia entre la evolución de su escritura y su relación con la muerte:

“Si ahora volvemos a considerar la concepción de Kristeva respecto de la función estructurante que cumple el lenguaje respecto del sujeto y reparamos en el proceso de desestructuración y destrucción general que culmina en estos textos inclasificables de Pizarnik, no cabe sino considerar su muerte de una coherencia aterradora. Porque, ¿qué otra salida sino la muerte le queda a quien, fusionando vida y poesía, convirtió al lenguaje en su patria, cuando aquel estalla, arrastrando consigo al sujeto construido en él y por él? (pp.84-85)

Queda evidenciada, en el párrafo anterior, la inevitable mención que hacen textos críticos como los de Piña al considerar el suicidio de Pizarnik como una coincidencia con los cambios en el estilo de la escritura. En *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, Piña y Venti se refieren de manera específica al estado emocional de la autora al momento de la publicación de *El infierno musical*:

“Y ya que volvemos a la muerte, es preciso señalar que, en 1971, realiza su segundo intento de suicidio, que va a entreñar la mencionada internación en el Hospital Pirovano de cuatro o cinco meses, en la que sus amigos la visitan y la sacan a pasear, se hace amiga de Rubén Brahin, y dentro de los cuales queda incluida la internación ambulatoria por la cual, a partir de cierto momento, le permiten salir del hospital y, si nos atenemos a la prohibición de escribir durante la internación, volver algunas horas o días a su casa, donde escribiría su diario y los textos del período.”

Así también lo asegura Patricia Venti en *La escritura invisible*, tras afirmar que “Hacia finales de los sesenta las tendencias obsesivas de Pizarnik se agudizaron y fue entonces cuando escribió *Extracción de la piedra de locura e Infierno musical*” (p.209), relacionando, una vez más, la biografía de Pizarnik para explicar las mutaciones que sufrió su escritura de en sus dos últimos poemarios. Esta coincidencia, podría suponer la perpetuación del mito que insiste en la biografía para la lectura de los textos de la autora.

Aleix Martínez, en su artículo “La poesía como enfermedad en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik”, asegura que este poemario, junto con *Extracción de la piedra de locura*, corresponden a un giro en la poética pizarnikiana, en el que los poemas breves y condensados que habíamos visto hasta *Los trabajos y las noches* (1965) pasan a ser poemas en su mayoría en prosa, de una extensión comparativamente mucho mayor y cuya forma del “yo lírico” también se ve modificada:

“Con *Extracción de la piedra de locura* (1968) –y hasta *El infierno musical* (1971)– se inaugura un segundo momento que, contrariamente al primero, se caracteriza por seguir un movimiento centrífugo, en el que pasamos de poemas híper-concentrados a poemas extensos, que cubren toda la página y que van aflojando esa condensación extrema para decir lo máximo posible, pero no con el menor espacio. Dado este cambio de fuerzas observamos cómo, a lo largo de la obra poética de Pizarnik, se va desdibujando el diálogo, intrínseco al poema, entre el “yo lírico” y la memoria de sí misma como “yo (extra)textual”, para dar lugar

a una confusión delirante de las partes, que culminará con un ataque frontal a sí misma, que es (solo) poesía y, al mismo tiempo, deseo de huida. (pp. 59-60)

En el primer capítulo de este trabajo sostuve que la concepción que Martínez tiene acerca del poemario es profundamente biográfica, pues, como queda evidenciado en la cita anterior, el autor plantea la idea de que en *El infierno musical* el “yo-extratextual”, esto es, la figura biográfica de la poeta, busca su realización como sujeto y también su identidad por medio del “yo-lírico” dentro del texto. Al igual que Piña, Martínez plantea la idea de que en este poemario se manifiesta una premeditación del suicidio del sujeto biográfico, también su angustia y vacío existencial. Sobre el poema que le da nombre a este poemario, Martínez señala lo siguiente:

“Como consecuencia, diremos que la poeta, en *El infierno musical* (1971), toma autoconsciencia del fracaso de dicha huida, y, asumiendo su poesía como un camino sin salida, la melancolía pizarnikiana da un vuelco: la poesía ya no sirve. Para constatarlo, preguntémonos: ¿quién advierte, a lo largo de “La palabra que sana”, a ese “alguien”? ¿Cuál es el sujeto de ese “Luego comprobarás”? Ella misma. Ella misma que es, al mismo tiempo, ese alguien que “canta” y, simultáneamente, ese “yo” que se da cuenta de que la poesía, como suplantación de “lo real”, es imposible. Ese “yo” que sabe que “ese alguien” que canta, como fracaso, es el mismo que advierte, como fracaso. Entonces, llegado este punto, Pizarnik parece preguntarse: si la poesía ya no sirve, ¿qué soy yo?

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos se precipitan a hurgar entre mis piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada de sí misma

Naufragando en sí misma. (p.268)

Ahora, como vemos, la que quería ser en (y a través) del lenguaje y la poesía, arremete contra el lenguaje y la poesía como si de una “enfermedad” se tratara. La melancolía de Pizarnik es, en ese punto, una melancolía sádica, que, tras la rebelión, tras la pulverización de la mirada

sobre todas las rosas del mundo, solo puede arremeter contra ella misma, con lo que queda de lo que ella fue: palabras desconectadas del mundo y, asimismo, de su propio cuerpo. Ya no hay sed, solo ansias de volver a ser mediante la premeditación del suicidio físico: ser por un instante y dejar de ser palabras para siempre” (pp.65-66)

El sujeto poético de *El infierno musical* no es el que se suicida, a pesar de que la muerte y el suicidio son motivos más que recurrentes dentro del poemario, sino el sujeto biográfico extratextual. Esta es una de las confusiones más comunes dentro de las interpretaciones de la obra poética de la autora y, específicamente, sobre este poemario. Se asume que el agobio –presente a lo largo de todo *El infierno musical* como otro de los motivos recurrentes– funciona como una premeditación de lo que hará la poeta tan sólo unos meses después de la publicación del libro: el suicidio. Para Basso, Piña, Venti y Martínez, la poesía de Pizarnik es una manifestación de su vida y de su muerte, y las interpretaciones a su obra, por parte de estos críticos, se justifican en la supuesta relación entre el fallecimiento y la enfermedad psicológica de la poeta con los temas y motivos de su escritura.

Ejemplo de lo anterior es también el artículo de Martínez en el que se menciona lo siguiente:

“Y, consecuentemente, una escritura basada en dicho principio [el de la pulsión de muerte], que tienen como máximo objetivo la consecución de dicho principio, como si de una enfermedad vírica se tratase, sólo puede terminar con la muerte del escribiente. La escritura es, aquí entonces, una enfermedad que, como sucede con las adicciones, es salvación y progresivo hundimiento del sujeto adicto.” (p.71)

Como bien lo dice el nombre del artículo, la lectura de Martínez apunta hacia la idea de que la poesía pizarnikiana, en este poemario, se presenta como una enfermedad, en la que la pulsión por la escritura termina, finalmente, con el hundimiento y posterior muerte del “yo-lírico” y el “yo-extratextual” al mismo tiempo.

Carolina Depentris, en su tesis doctoral, hace la siguiente reflexión en torno a los usos del lenguaje que han suscitado la idea de que la poética pizarnikiana es póstuma, marcada por el suicidio y la obsesión por la muerte:

“La poeta vive ya muerta, vive muerta, pero también, y paradójicamente, muere muerta, muere ya muerta. Son numerosos los índices que Pizarnik da, a lo largo de su obra, de este carácter póstumo de su ontología y de su poesía. Destacamos algunos:

(...) – De *Extracción de la piedra de locura*: <<yo me levanté de mi cadáver / yo fui en busca de quien soy>> (OC 133); <<no temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas>> (OC 134); <<el nacer, que es un acto lúgubre>> (OC 141); <<Golpes en la tumba [...] Quién vive, dije. Yo dije quién vive>> (OC 143); <<¿Y cuántos centenares de años hace que estoy muerta y te amo?>> (OC 143); <<Y eso fue cuando empecé a morirme, cuando golpearon en los cimientos y me recordé>> (OC 143).

– De *El infierno musical*: <<para mí que soy errante, que amo muero>> (OC 152); <<Extranjera de muerte está muriéndose>> (OC 156).” (p.79)

Acerca del suicidio, la sensación de final y la pulsión de muerte expresada en el artículo de Martínez, vuelvo a referirme a *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Como ya mencioné, esta biografía de Piña y Venti no se considera a sí misma como una biografía común. En ella, además de dar cuenta de ciertos aspectos biográficos relevantes de la vida de Pizarnik, las autoras comparten interpretaciones acerca de los poemarios en cuestión:

“*El infierno musical* reunía los textos de su breve libro anterior, *Nombres y figuras*, publicados por Beneyto en España, pero agregaba dos partes fundamentales: <<Las uniones posibles>> y <<Los poseídos entre lilas>>, las cuales le confieren un carácter auténticamente decisivo al libro, casi diríamos preñado de una significación *terminal*.”

En los cinco poemas de <<Las uniones posibles>> hay dos elementos que marcan una transformación: por un lado, simultáneamente aparece un deseo más acendrado de acceder al silencio como instancia de la armonía y la conciencia implacable de que se lo ha perdido definitivamente, según se puede ver en este poema, literalmente ensordecedor:

“Signos”

Todo hace el amor con el silencio.

Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio.

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor. (p.276)

Por otro lado <<Lazo mortal>> da cuenta de una experiencia del erotismo –por primera vez mínimamente cercana a sus anotaciones de su diario y a los textos obscenos que siguen inéditos en Princeton–, que está a una notable distancia de la melancolía, incluso de la inquietante articulación entre amor y muerte que se da en *Los trabajos y las noches*: <<El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz>> (p.279).

Algo, definitivamente, parece haber estallado.” (p.389-390)

Sobre “Signos”, y continuando con la idea de la significación terminal presente en *El infierno musical*, esta vez desde la lectura de que la búsqueda del silencio absoluto representa la orientación hacia la muerte y el fin, Aleix Martínez dice lo que siguiente:

“Pues aquí da cuenta de que los “signos” la han traicionado. Los “signos” de nada sirven, si “todo hace el amor con el silencio”. La poeta, sin embargo, remite a la construcción de un templo, que puede ser interpretado como un “templo lingüístico”, cuando, en el verso anterior, da cuenta de que lo que realmente quería, lo que realmente buscaba era “una casa de silencio”. Es más, algo o alguien le había prometido el silencio. Y aquí apuntamos a que el lenguaje, la poesía, es quien se lo había prometido. Pero, el lenguaje poético, según expresa Pizarnik en el último verso, parece ser que tiende a convertir las casas en templos, los templos en circos y las luces –que, como hemos visto anteriormente, invaden a la poeta tras escribir la palabra “tierra”– en (ruidosos) tambores. Pizarnik, llegados a este punto, única y exclusivamente escribe por y para hallar el silencio.” (pp.68-69)

Como ya mencioné en el capítulo anterior, existe en la poesía de Pizarnik un temor acérrimo a que el lenguaje no sea capaz de nombrar de forma precisa los asuntos del mundo y, por su parte, la voz poética de este poemario, al ver que el lenguaje poético no está siendo suficiente, decide volcarse hacia un silencio que no llega y cuya mera mención genera “circos” y “tambores”.

Siguiendo con el motivo del silencio, Piña y Venti también se refieren a este tema en su biografía a partir, esta vez, de *Extracción de la piedra de locura*:

“En efecto, en estas tres primeras partes de *Extracción de la piedra de locura*, el lenguaje se revela como y una conjuración de fuerzas enemigas y letales que se *ceban* del yo, personificadas en <<las damas solitarias>>, <<vestidas de rojo>> que adquieren carnadura ominosa sobre todo en los poemas <<Fragmentos para dominar el silencio>> y <<Sortilegios>>. En ellos aparecen imágenes oníricas y torturadas, y emerge una dimensión <<vampírica>> del lenguaje –que asesina no solo a la cosa, sino a la subjetividad–, y su carácter de madre terrible ilumina el drama del sujeto encargado a él como única e inoperante defensa contra el silencio. Porque si el silencio mata (...) el silencio también es el ámbito de la muerte.

(...) Es decir que estamos en un nivel del drama interior que no tiene salida ni redención, porque la muerte está en todo y por doquier –lenguaje y silencio– y se ha encarnado definitivamente en el sujeto. (pp. 310-311)

El poema “Caminos de espejo”, del mismo poemario, es un ejemplo de cómo en Pizarnik, silencio y poesía –vista ésta como el opuesto del silencio– se encuentran en estrecha relación pues, como queda de manifiesto en el siguiente fragmento, es el anhelo del silencio lo que motiva el habla, las palabras y la escritura:

“(...) XI

Al negro sol del silencio las palabras se doraban

XII

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.

XIII

Aun si digo *sol y luna y estrella* me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto.

Por eso hablo (...)” (pp.242-243)

Silencios, poesía, muerte y lenguaje poético son sólo algunos de los motivos presentes en estos poemarios, ambos claves a la hora de acercarse a la obra completa de la autora. Como ya quedó de manifiesto en todos los poemas ya citados, la poética pizarnikiana es mucho más rica y compleja de lo que se puede rescatar con un mero rastreo de las marcas de la biografía que pudieran estar presentes en ellos.

Una lectura biográfica, como ya sostuve a lo largo de esta investigación, deja fuera la forma y el estilo que caracteriza la poética pizarnikiana. Un estilo que, sin duda, no puede ser reducido a una categorización arbitraria como la que hacen estos autores, pues se trata de una poética de apertura, de enfrentamiento con el vacío, de manifestaciones diferentes de la subjetividad y la identidad del yo, pero, sobre todo, se trata de una poética que pone siempre en el centro del poema la conciencia y el anhelo de la precisión de las palabras, tal como se menciona en este texto de la sección de “Inéditos” de su poesía completa:

“no, la verdad no es la música

yo, triste espera de una palabra

que nombre lo que busco
¿y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos” (p.431)

Múltiples pueden ser las entradas a la obra poética de esta autora, así como también los motivos que la atraviesan, sin embargo, la invitación que extiendo a partir de esta investigación y reflexión en torno al mito pizarnikiano y a su poética, es a acercarse a la obra dejando fuera el sesgo de la biografía para poder recuperar el valor de las palabras, cuya presencia y confrontación con el silencio son la esencia de toda esta escritura pues, y aquí vuelvo a palabras de Pizarnik, frente al caos y la amenaza “hay que salvar, no a la flor, sino a las palabras.”¹⁴ (p.353).

¹⁴ Perteneciente al texto “Cuadro”: “Ruidos de alguien subiendo la escalera. La de los tormentos, la que regresa de la naturaleza, sube una escalera de la que baja un reguero de sangre. Negros pájaros quema la flor de la distancia en los cabellos de la solitaria. Hay que salvar, no a la flor, sino a las palabras.”

Conclusiones

Hace casi 10 años fue la primera vez que leí a Alejandra Pizarnik, en uno de los talleres de poesía a los que asistí. En ese momento nadie me mencionó nada –ni busqué yo tampoco, pues no me pareció necesario– acerca de la vida de la poeta. Sin embargo, a medida que me adentré en los estudios al respecto, el suicidio, la depresión, el lesbianismo e incluso la relación de la autora con su familia, eran aspectos que salían a la luz a la hora de enfrentarse a su escritura.

Con la publicación de *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, surgió en mí la idea acerca de la posibilidad de que la crítica a Pizarnik estuviera atravesada de manera transversal por la biografía de la poeta y, fue en esa inquietud, que comenzó este proyecto de investigación. Como señalé en varios apartados a lo largo del texto, debido a la extensión propia de una tesina de licenciatura, me fue imposible revisar toda la crítica que se ha escrito al respecto desde el año 2000, y seleccioné, para la creación del corpus de este estudio, algunos textos que me parecieron representativos del tema, pues gran parte de ellos eran citados en estudios de carácter menor.

En todo este corpus existe una intención declarada de atenerse a elementos meramente textuales e incluso existe en ellos una crítica a la idealización de la vida de Pizarnik para leer su poesía. Sin embargo, el aspecto biográfico aparece, de manera tangencial, en algunos casos, o de manera más profunda, en otros, confirmando mi hipótesis acerca de la incidencia de la biografía para la lectura de la obra poética de Pizarnik.

No quiero afirmar con lo anterior que la lectura biográfica es la única existente en torno a la poética pizarnikiana, pues, existen también diversas tesis, artículos, libros y estudios cuyo enfoque está puesto, por sólo dar un ejemplo, en el carácter intertextual de la poética pizarnikiana, junto con lecturas fundamentadas en el psicoanálisis, la deconstrucción y un sinnúmero de otras entradas. La decisión de detenerme en la lectura biográfica está motivada, sin embargo, por la presencia inevitable de elementos biográficos en cualquier otro enfoque de interpretación.

La idea de pretender que la poesía, y aquí extendiendo esta premisa a otros autores, es un espacio en el que el yo biográfico canaliza sus preocupaciones y anhelos, opaca el trabajo estético y poético de la obra literaria en cuestión. Esto tiene como consecuencia, y ahora sí hablo del caso específico de Pizarnik, que su propia trascendencia pase a ser como una más de la lista de artistas, músicos y poetas que han terminado con su vida y no por el real cambio que supuso su obra poética para la poesía argentina, hispanoamericana y, en general en lengua española.

Esta idea, por otra parte, supone un estancamiento desde el punto de vista teórico, pues, en la actualidad existen nuevas corrientes de análisis que han decidido cambiar el foco del autor a, por ejemplo, la relación que el lector real construye con el texto, como lo ha hecho, por sólo nombrar un caso, la estética de la recepción.

Pienso, a partir de lo anterior, en una posible extensión de esta investigación que tenga en cuenta la relación que existe entre la poesía, los diarios y el resto de la obra de Pizarnik con aquellos lectores que están fuera de los círculos críticos y académicos que se han encargado, hasta hoy, del estudio de la autora. Pues, si nos alejamos de este ámbito y prestamos atención a otros fenómenos de lectura, como lo son, por ejemplo, las redes sociales y sus cuentas de lectores no académicos (más conocidas como *booktubers*, *bookstagramers*, o *booktokers*¹⁵), es muy probable que encontremos, en gran parte de ellas, alguna mención a Pizarnik, a su poética, pero, sobre todo, a su figura biográfica.

El mito pizarnik podría trascender no sólo por su biografía sino, también, por la exploración y el análisis de la poética de la autora desde diferentes perspectivas que rescaten su riqueza textual; de ahí la importancia y la necesidad de difundir, desde estudios académicos y ejercicios que no lo sean, los poemas y el gran trabajo escritural de Pizarnik.

“Me atengo al poema. El poema me lleva a los confines, lejos de las casas de los vivos. ¿Y por dónde andaré cuando me vaya y no vuelva?” (p.360), dice uno de los poemas. No importa, bajo mi punto de vista, a dónde vaya la voz poética una vez lejos del mundo, ni si existió la intención de la autora por plasmar en su poética sus deseos suicidas. Hagamos como Pizarnik y atengámonos al poema.

¹⁵ Estos tres neologismos surgen de la combinación de la palabra *book* (libro) con el nombre de las tres principales plataformas de difusión de este tipo de contenido: Youtube, Instagram y Tiktok. Este fenómeno corresponde a la difusión en internet de reseñas, recomendaciones y desafíos de lecturas en el mundo digital.

Bibliografía

a) Textos de Pizarnik

Bordelois, Ivonne y Piña, Cristina (2014) *Nueva correspondencia Pizarnik* Buenos Aires: Alfaguara.

Pizarnik, Alejandra *Poesía completa (1955-1972)* Edición a cargo de Ana Becciu (2016) Barcelona: Editorial Lumen.

(2018) *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas* Madrid: Visor Libros.

b) Bibliografía crítica sobre la autora

b.1) Libros

Aira, César (2001) *Alejandra Pizarnik (1936-1972)* Ediciones Omega, S.A, Barcelona.

Müsell, Ana (2022) *Maldita Alejandra. Una metamorfosis con Alejandra Pizarnik* Barcelona: Editorial Lumen, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

Piña, Cristina y Venti, Patricia (2022) *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito* Editorial Lumen, Barcelona.

Piña, Cristina (2012) *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* Editorial Corregidor

Venti, Pizarnik (2008) *La escritura invisible El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* Barcelona: Anthropos

b.2) Tesis doctorales y de magíster

Basso, Cristián (2006) *Construcción identitaria del sujeto poético en Árbol de Diana y El infierno musical de Alejandra Pizarnik*. Repositorio Universidad de Chile.

Calafell Sala, Núria (2010) *La convulsión orgiástica del orden: sujeto, cuerpo y escritura en Alejandra Pizarnik y Armonía Sommers*. Tesis de doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona.

Depetris, Carolina (2004) *Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. México: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

b.3) Artículos

Hurtado, Alejandra (2015). "La obra (in)completa de Alejandra Pizarnik: un acercamiento a su obra inédita a partir de *Otoño o los de arriba*." *Lexis*, 39(1), 199-217 <https://doi.org/10.18800/lexis.201501.007>

Martínez Comorera, Aleix. (2021) *La poesía como enfermedad en El Infierno Musical de Alejandra Pizarnik*. Revista Letral, n.º 26, pp.49-74. ISSN 1989-3302.

c) Bibliografía general

Agamben, Giorgio (2005) “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. pp 81-94

Barthes, Roland (1994). “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje: Más allá de las palabras y la escritura*. Traducción: C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 1994.pp. 65-71.

Barthes, Roland (2023) *El placer del texto y Lección inaugural* 2º ed. 3º reimpr. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Culler, Jonathan (1997) *Breve introducción a la teoría literaria*. 4ª reimpr. Barcelona: Editorial Planeta, 2020.

Eichenbaum, Boris “La teoría del <<método formal>>” en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan, Julián *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid: Ediciones Akal, 2005

Foucault, Michael (2010) *¿Qué es un autor?*. Trad. Silvio Mattoni Córdoba: Ediciones literales.