

A PROPÓSITO DE ALEJANDRA PIZARNIK. CREACIÓN, LOCURA Y RETORNO

CONCEPCIÓN PÉREZ ROJAS
Universidad de Sevilla

RESUMEN

A menudo se ha señalado, desde la psiquiatría y las filologías, la relación que existe entre locura y creación. En este artículo, se observará cómo la escritura sería para la argentina Alejandra Pizarnik el resorte de salida a esa locura, a la fragmentación, a lo trágico existencial, que se activaría desde la nostalgia del origen.

PALABRAS CLAVE

Creación, escritura, palabra, locura, origen, retorno, infancia, pasado.

ABSTRACT

It has been often stated, from psychiatry and philologies, the relation between madness and creation. In this article, it will be observed how writing would be for the argentinian Alejandra Pizarnik, the lever of that exit to madness, to fragmentation, to the tragic-existential, activated from the nostalgia of the origin.

KEY WORDS

Creation, writing, word, madness, origin, return, infancy, past.

RÉSUMÉ

On a signalé souvent, depuis la psychiatrie et les philologies, le rapport qui existe entre folie et création. Dans cet article, l'on observera comment l'écriture serait pour l'argentine Alejandra Pizarnik le ressort de sortie à cette folie, à la fragmentation, au tragique existentiel, qui sera activé depuis la nostalgie de l'origine.

MOTS-CLÉS

Création, écriture, parole, folie, origine, retour, enfance, passé.

Treinta y seis años tenía la poeta argentina Alejandra Pizarnik cuando decidió poner fin a su vida, en 1972, con la ingesta de una sobredo-

sis de seconal. Otros treinta han bastado para otorgar reconocimiento internacional a su obra, que pasa hoy por ser una de las más leídas y controvertidas de los últimos tiempos.

No cabe duda de que una vida que había convertido en literatura y que culmina con su encierro en un hospital psiquiátrico y el acto definitivo de la autoinmolación difícilmente resiste la fragilidad de las lindes que, por lo común, se tiende a interponer entre el sujeto y su obra. Y, siguiendo la proclama de la propia autora, es lo cierto que la teoría literaria pronto asimiló a Pizarnik al ya nutrido grupo de artistas psicóticos en quienes cualquier clase de manifestación creativa llega a presumirse mero anecdótico de una vida que es texto, de un texto que se escribe y se proscribe sobre el cuerpo. La argentina reconoce en su diario, con fecha de 15 de abril de 1961:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: Es literatura.

Ciertamente, la biografía de Alejandra es breve y, consecuentemente, intensa. En su ciudad natal, Buenos Aires, estudia filosofía, letras y pintura; con apenas diecinueve años, publica su primer libro de poemas, *La tierra más ajena*. Ya en 1960, marcha a París, donde durante cuatro años compaginará el trabajo de traducción con la crítica literaria y la poesía, y se codeará con creadores de la talla de Julio Cortázar, Rosa Chacel y Octavio Paz. A su vuelta a Buenos Aires, la fiebre creadora la lleva a completar y publicar varios poemarios y textos en prosa (así, *Los trabajos y las noches*, *Extracción de la piedra de locura*, *El infierno musical* y *La condesa sangrienta*) antes de su suicidio, que decide consumir mientras disfruta de un permiso fuera del centro psiquiátrico en que se encuentra internada.

Con harta frecuencia se ha puesto en evidencia la incapacidad de la escritora para adaptarse a la sociedad en que le toca vivir, a unos ritmos e imperativos que le resultan del todo ajenos. De ahí se colige que su escritura no llegara a ser nunca la del ser que se sienta ante la página y corre a buscar la obra sino, antes bien, la de quien crea porque no sabe ni puede hacer otra cosa, porque no conoce otro modo de acercarse a la vida ni salvación que no sea la del lenguaje. Aun cuando el periplo sólo sirva para constatar que la redención no existe, son el propio camino, el viaje los que, en el tiempo y el espacio que median entre la búsqueda y el hallazgo, sostienen la existencia del individuo y su cordura, le impiden sucumbir. Alejandra Pizarnik escribe para sal-

vase y muere para salvarse; escribe para acceder al conocimiento (del mundo, de sí), y muere para restituirse en él.

La literatura se convierte, en este contexto, en un refugio a buen recaudo del devenir y de la fractura, del abismo que se interpone entre ilusión y realidad. Al modo que en una caverna, en ella se ingresa para protegerse y salvarse, para ocultarse y acceder; el aventurarse no sólo *propicia*, sino que *es* la epifanía –la hierofanía, si cabe– que se renueva, que no se repite ni deja, empero, de ser.

El espacio de la redención, el pasaje al conocimiento y a la comunicabilidad de la experiencia (de la no-experiencia, incluso): tal es el acto de la escritura para Alejandra Pizarnik.

1. GENEALOGÍA DEL MANCAMIENTO

Es un hecho que casi todas las leyendas y tradiciones señalan un momento y un espacio paradisíacos, en el origen de los tiempos: un lugar común a la práctica totalidad de las religiones, y un tema recurrente para las artes y la filosofía. No obstante, si a aquéllas sirvió la fábula bíblica para legitimar y dar vía libre al debate que sobre la moralidad y la culpa había de abrirse, a estas últimas valió para corroborar e ilustrar la necesidad de la re-ligazón, del vínculo que el ser se afana en restablecer con pasado (histórico por mítico) y realidad.

Del paraíso perdido habla la mayoría de los mitos cosmogónicos y relatos de los orígenes, ya provengan éstos del lado del arte, la religión o la ciencia –que no otra cosa fue en sus albores que filosofía–. Sin embargo, se trataría de un referente que, amén de quedar inscrito en el subconsciente colectivo, ha terminado por convertirse en emblema de una disposición psicológica (consciente) para buena parte de los creadores, que de él ha hecho símbolo y tema.

Con frecuencia se ha asimilado el estadio edénico al *omphalos* u ombligo de la tierra. En este sentido, Mircea Eliade afirma que tanto la creación del hombre como la cosmogonía –de la que aquélla es réplica– ocurren “en el centro del mundo”, lugar que en la tradición judeocristiana se hace corresponder, además, con el paraíso primordial (1951, p. 25). Y es claro que éste sólo puede ser definido por su opuesto, esto es, por el orden que queda inaugurado tras su disolución: así es como se instala en la memoria colectiva, después de la caída del hombre, la reminiscencia del edén.

Tal es la peripecia de Adán en el Génesis cuando, una vez modelado del barro, se le da una compañera y se confiere a ambos la guarda y custodia del paraíso. Muy especialmente, la divinidad pone bajo su vigilancia el árbol de la ciencia y el de la vida, prohibiéndoles, además, que tomen sus frutos: pues ni inmortalidad ni conocimiento son atributos que el dios esté dispuesto a compartir. La alternativa del hombre no puede ser otra que la rebelión contra su fundador, la sedición, aun cuando ésta haya de valerle la caída.

En este sentido, la presunta ingenuidad de Adán, la rebeldía de Lucifer, la osadía de Ícaro, la tenacidad de Prometeo, el alarde demiúrgico que impulsa al sujeto a buscar la verdad o a crear son equivalentes, en la medida en que bien pueden considerarse sintomáticos de la autonomía que alcanza la obra con respecto al creador.

Por su parte, la condena de la divinidad imprime en el hombre la desazón por el mancamiento y la pérdida, el sentimiento del *desvínculo* y la fragmentación. El dios despoja al individuo del estado original de bienaventuranza para exigir de él la expiación, la reparación de la culpa; para hacerle pagar, en fin, la existencia al precio de la vida.

Tras la caída, el espacio y el tiempo del origen quedarán proyectados en la memoria colectiva como reminiscencia de un paraíso perdido tan necesario como imposible de reparar. Juan Eduardo Cirlot lo hará corresponder, físicamente, con el centro místico; espiritualmente, con un estado “en el que no caben interrogaciones ni distinguos” (1958, p. 360).

En efecto, la abundante literatura religiosa y mítica existente permite constatar el modo como el edén no es sino la expresión casi parabólica de cierta clase de doctrinario que ha de transmitirse al pueblo; el trazo figurativo de un lugar que en el común universal abstrae el subconsciente colectivo.

La ruptura, que se produce en el principio de los tiempos y afecta al ser humano como especie, se repite en cada nacimiento, cada vez que se taja el *omphalos*, la unidad que, durante la gestación, convoca al feto y a la madre. Así, del mismo modo que la creación del hombre fuera considerada réplica de la cosmogonía, el alumbramiento de cada individuo reproduciría el origen y la ruptura que está en el inicio de todo tiempo. El niño –lo mismo que el primero de los hombres– abandona, al ser dado a luz, un estado ideal, edénico, de imposible retorno: tal es el paraíso primordial a la memoria y al subconsciente colectivos; y tal es, al sujeto, el vientre de la madre.

Muy agudamente, Patxi Lanceros (1993, pp. 49 y ss.) llamará la atención acerca del carácter “*fundamental y constitutivo*” del desgarró: tras

la caída, se instaura una relación “agónica y polémica” entre naturaleza, hombre y dioses. La fisura permanece en la forma de una herida que impele a buscar la sutura, la cicatriz, sin descanso. La reparación sólo puede ser simbólica; mas alberga, no obstante, la capacidad de convocar y reunir, una y otra vez, renovadamente, a los fragmentos.

Pizarnik no sólo transita el camino del desgarrar y de la búsqueda que es común a la mayoría de los artistas; y ni siquiera el de la desazón, que orillan los locos. La poeta argentina mira al través del tiempo (mítico, histórico, biográfico) para detenerse en el origen y tematizar la unidad y la rotura. Las referencias, de un lado, a un espacio y un tiempo primordiales (ésos que hubieron de contener el paraíso, antes de la caída) y, de otro, al nacimiento, a la infancia, son constantes a lo largo y ancho de su obra; incluso, muchos de los símbolos que a tal efecto emplea terminan por convertirse en *leit-motiv* de paso obligado y continuo.

El pasado no es sólo un trazo positivo en la línea de tiempo, sino un punto de referencia y de contraste, el espacio del retorno, imprescindible para entender, explicar y aun justificar todo otro momento (futuro, presente o pasado) que hubo de suceder. Niñez y memoria aparecen, a menudo, como aliadas, como voces de esa otra dimensión que representa el tránsito a la orilla opuesta, al *otro lado* del espejo. Es ése el lugar que media entre la locura y la palabra; que las hace posibles y las impulsa a dialogar en el origen, en la ilusión del retorno.

*Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una abogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz*¹.

Alejandra Pizarnik apuesta el jardín en una suerte de principio, como proyecto épico de una vida que remontará en tragedia para probarle que el lugar de la salvación no sólo es irrecuperable, sino inexistente: la reparación es imposible donde la unidad nunca fue. Se ponen en evidencia, pues, el carácter ilusorio de la totalidad, a pesar de los fragmentos; la futilidad de la búsqueda, sin merma del desarraigo; la gratuidad, en fin, de cualquier forma de re-construcción.

Su historia es “larga y triste como la cabellera de Ofelia”², mas no por ello olvida la “imagen de un corazón que encierra la imagen de un jardín por el que voy llorando”³.

¹ De “Camino del espejo”, *Extracción de la piedra de locura*, PC, p. 244.

² En *Textos de sombra*, PC, p. 401.

³ PC, p. 402.

*Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín*⁴.

Al modo de una reminiscencia, la figuración del jardín persiste, se queda para alentar la búsqueda y desautorizar el hallazgo. Todo paraíso está perdido, y no habrá modo de restablecer el vínculo, a pesar del juego de espejos que, una y otra vez, asalta en reverberaciones de lo que fue. Sombra –personaje en el que la autora ensaya su desdoblamiento– visita una y otra vez el jardín para terminar comprobando que “no era el que buscaba, el que quería” sino algo similar a “hablar o escribir”. Pizarnik reconoce la infructuosidad –ya atávica– de la tarea, al admitir, por boca de Sombra: “No hago otra cosa que buscar y no encontrar”⁵.

El paraíso se convierte, así, en un estado de bienaventuranza, en un espacio de salvación, constructo, antes que de la memoria, del subconsciente colectivo; no se puede volver a él, ni la ruptura se ha de reparar. La caída, por su parte, será recreada, revivida indefinidamente por el sujeto, sin ánimo de resolución.

No hay conclusión, no hay final, pero la búsqueda es tan ineludible como ha de serlo el mantener, por causa o por caso, los pies sobre el camino.

2. CREACIÓN Y VUELTA AL ORIGEN

La creación artística se erige, en este contexto, en una vía para el retorno, en la medida en que se atribuye al origen la salvaguarda de las respuestas. Allí se ha de volver, pues, para arrancarlas o para disolverlas, para rendirse o para desterrarlas.

Alejandra Pizarnik es explícita al respecto, y no en vano insiste en recordar cómo la escritura opera en ella al modo de un conjuro. Su oficio será exorcizar –para alejarlos o para metabolizarlos– los fantasmas que proyecta el pasado.

*(...) Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saberlo. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada*⁶.

⁴ PC, p. 403.

⁵ *Ibidem*.

⁶ De *Extracción de la piedra de locura*, PC, p. 248.

El origen conserva para Pizarnik todo los atributos que la filosofía simbolista y la historia de las religiones le han venido otorgando como lugar sagrado, como núcleo y paraíso primordial.

De todos es sabido hasta qué punto es el magnetismo del centro el que inspira la mayoría de los ritos iniciáticos de las sociedades primitivas y buena parte de las actuales. En él se sostienen los cultos mágico-religiosos y, por extensión, el arte; y no en vano la actividad creativa estuvo vinculada, desde sus comienzos, a la práctica de la religión. El hombre pintaba, en el interior de cavernas y grutas de difícilísimo acceso, episodios, escenas de caza que sirvieran de reclamo a los dioses, con el fin de lograr su repetición; se pretendería, de este modo, un efecto análogo al atribuido a la magia simpatética, que, en virtud de la denominada “ley de semejanza” (Frazer, 1890, pp. 33 y ss.), tendería a aceptar que lo semejante produce lo semejante: así, para que se desencadenara un fenómeno, debería bastar con imitarlo.

El individuo ejerce, de esta guisa, sus dotes demiúrgicas, en una actuación que lo mismo puede ser subconsciente que ritual. Incluso, bien podría aventurarse que, mientras la práctica es consciente, la necesidad pasa inadvertida, no es objeto de análisis ni de observación; por el contrario, es en el momento en que el sujeto aprende a *pensar* la magia, las religiones y la ciencia –aun si incipiente ésta– cuando la urgencia creadora queda, si no en un segundo plano, sí en un nivel subconsciente, desde el que se canalizará de modo diverso, pasando por la memoria colectiva. El hombre que participa de una ceremonia votiva sabe bien qué requiere de los dioses, y establece los términos de un trueque que, empero, no cabe objetivar; cuando al *mythos* sobreviene el *logos*, la conciencia, que se sugiere concluyente, no sólo no ahoga la búsqueda, sino que la polariza, en tanto seguirá siendo el único procedimiento para hallar explicación.

Eliade, retomando el mito del eterno retorno, habla de la re-actualización de la creación arquetípica, de todo acto original. En este contexto, se tomaría por válida y significativa la primera manifestación de una cosa, y no “sus sucesivas *epifanías*” (1963, p. 41). Si bien sucede que esa expresión primaria sólo existiría en el pasado inverificable del tiempo de los comienzos, del mito.

En la medida en que es inaccesible y hasta ilusorio, el origen no puede en ningún caso ser depositario de respuestas y ni siquiera una meta cierta. El hombre emprende su peripecia alentado por la eventualidad de que el hallazgo exista, pero al cabo descubrirá que es en el propio periplo, en el camino, donde queda inscrita la única posible

resolución. El viaje es el pretexto para imbuirle de la urgencia de la iniciación, del aprendizaje; mientras que todo rito iniciático parte de la disposición al retorno –sea a cualquier clase de pasado, a la memoria colectiva o personal–.

Al modo del héroe trágico, el individuo se adentra en el tiempo para re-conocerlo y comprenderlo, para vivir su anagnórisis y re-actualización.

Ese pasado está para Pizarnik lleno de símbolos, de referencias casi universales, en íntima conexión con los propuestos por Eliade. A él se remite la argentina cuando, en una entrevista con Martha Isabel Moia, publicada en 1972 en *El deseo de la palabra* y recientemente recogida en su *Prosa completa*, explica, a propósito de sus alusiones al jardín:

Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: –“Sólo vine a ver el jardín”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero⁷.

Sin duda, vale la pena ahondar en el simbolismo del jardín y del bosque, lo mismo que del color verde –presente en la práctica totalidad de sus composiciones–. Por ahora, baste observar cómo Pizarnik emprende el retorno al origen desde frentes bien diversos, aun si simultáneos: en primer lugar, desde fuera del texto, con la mera voluntad poética –que la propia autora sabe y admite guiada por el anhelo de la reparación–; en segundo lugar, en el discurso, mediante los temas, símbolos y recursos de estilo.

De este modo, y por exigencia metodológica, habría que dividir el análisis sobre el retorno en, al menos, tres momentos, correspondientes éstos a las distintas manifestaciones de la peripecia poética de Pizarnik, a saber: en primer lugar, en el seno del discurso, la tematización (reiterada y consciente) del pasado; en segundo, y dentro también del espacio de texto, la ingeniería formal (recursos de estilo) que sirve para avalar su mensaje; en tercer y último término, y ya desde el afuera de la obra, la observación de la propia actividad creadora como mecanismo de compensación, de reparación del pasado y restauración de la unidad.

⁷ PRC, p. 311.

2.1. *El pasado del yo y el pasado del mundo*

En cierto modo, la distinción –y, a pesar de todo, la relación– entre el origen biográfico y el cósmico (ya se hable de un tiempo mítico o del real) queda establecida por Eliade cuando admite que son dos las vías para el retorno –a saber, el psicoanálisis y los métodos arcaicos y orientales–, aun cuando ambas difieran en sus procedimientos tanto como en los fines (p. 94).

Naturaleza y ser, macrocosmos y microcosmos o, tomando prestada la terminología de la física cuántica, multiverso y universo, son los dos ejes de tránsito y regreso para Pizarnik; a lo largo de su obra, se refiere y dirige a ellos, en un confeso afán por recuperar el pasado y restituir su identidad. Toda la memoria personal revierte, al cabo, en una expresión singular del cosmos, en una suerte de *universo* que, junto con otras memorias personales o universos, constituyen el *multiverso*; se trata, en fin, de la fusión de todos los mundos (posibles e imposibles) que amalgama la re-unión de los (posibles e imposibles) hombres. Realidad y fantasía, los espacios de la existencia y de la ficción (en cierta medida, *esencia*) se tornan, en este sentido, materia susceptible de conformar el orden acabado y completo (ilusorio, se verá) del universo que cada sujeto encarna; ese universo precede y sucede al multiverso que, no obstante, conserva las claves que permiten *explicar* al individuo.

Pero el pasado histórico parece quedar relegado para la argentina a un segundo plano, frente al mítico y el personal. Entre estos últimos se establece, además, una suerte de retroalimentación que permite que ambos se doten, recíprocamente, de sentido: en virtud del tiempo del mito, cobra significación el del ser; del mismo modo que es en función de la particular biografía del individuo como se proyecta y transfiere una carga semántica sobre el *illud tempus*, su consecuencia y su devenir.

El rastreo del *origo mundi* sirve a Alejandra Pizarnik, en fin, para dar luz al pasado propio, a ese tiempo de la (su) infancia, que urge verificar. Tal es la correspondencia que opera entre ambos que la autora llega a insertar, en el espacio del mito, el de la niñez.

Entonces:

adiós sujeto y objeto,

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

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

*fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades de consumo,
y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes,
calendarios y demás objetos hostiles,
lejos de las ciudades en las que se compra y se vende (oh, en ese jardín
para la niña que fui, la pálida alucinada en los suburbios malsanos por
los que erraba del brazo de las sombras: niña, mi querida niña que no
has tenido madre (ni padre, es obvio)*⁸.

Al simbolismo del centro y de la caída se remite nuevamente en el relato “El hombre del antifaz azul”⁹, donde Pizarnik hace una recreación del texto de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, si bien estructurada bajo epígrafes (tales como *La caída*, *El centro del mundo* o *Cuando nada pasa*) que ponen en relación inmediata el discurso con el mito. Así, un personaje A. (la inicial, que hace de apelativo, deja abierta la posible identificación lo mismo con Alicia que con Alejandra), siguiendo a un hombrecillo de antifaz azul (trasunto del Conejo Blanco de la narración de Carroll), cae por una madriguera; mientras desciende, encuentra una caja negra de vidrio que, al descubrir vacía, duda si tirar por temor de matar a alguien pero acaba tirando igual (a diferencia de Alicia, quien, temerosa, decide depositar el tarro de mermelada nuevamente en un estante). La caída hace recordar al personaje de Pizarnik los siguientes versos:

*...caen
los hombres resignados
ciegamente, de hora
en hora, como agua
de una peña arrojada
a otra peña, a través de los años,
en lo incierto, hacia abajo*¹⁰.

El personaje, en definitiva, *alter ego* de Alejandra, sabe que se trata de llegar al centro del mundo y, como más arriba se dijo, de ver el jardín. En su exposición, la autora va todavía más allá:

*A. estaba segura de que su estado de pequeñez actual valía la pena.
Sabía que los caminos que llevan al centro son variadamente arduos:
rodeos, vueltas, peregrinaciones, extravíos de laberintos. Por eso el centro
(que en este cuento es un bosque en miniatura) configura un espacio*

⁸ De “Sala de psicopatología”, *Textos de Sombra*, PC, p. 414.

⁹ PRC, pp. 45-51.

¹⁰ PRC, p. 46.

*cuálitativamente distinto del espacio profano. En cuanto al tiempo... Pero aquí dejó de pensar porque se dio cuenta de que había olvidado la llave. (...)*¹¹.

Se acepta, pues, la peripecia como viaje iniciático, como el tránsito por el eje de lo sagrado, al otro lado del espacio y el tiempo de lo profano. El bosque es, al igual que el jardín, el ámbito de la sacralidad y del principio, el lugar natural del mito. Y no obstante todo ello, Alejandra adosa una carga de ironía –casi de parodia– a la legendaria alegoría del origen, tematizado a través del paraíso y la caída. Si Alicia terminaba cayendo sobre un montón de hojas secas, el personaje de Pizarnik aterriza sobre un colchón. Para ella, el bosque es “un pequeño lugar perfecto aunque vedado”, y aun “peligroso”, siendo así que el peligro consistiría “en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas”¹². Y a pesar de la gravedad de la búsqueda, de la urgencia vital de retornar al bosque, al centro, al jardín, toda expectativa queda finiquitada –incluso, *jovialmente* finiquitada– cuando la niña (o la mujer) advierte que ha olvidado la llave. Cual para el héroe trágico, el enjundioso periplo queda resuelto en virtud de la trivilidad, de la circunstancia nimia concluyente. La hazaña continúa, bien es cierto, y finalmente A., lo mismo que Alicia, deberá enfrentarse a una serie de pruebas, si persiste en la busca del jardín; pero la dramaticidad inicial del texto, unida a una suerte de escepticismo o humorismo reparador, lo alejan diametralmente del trance de *lo trágico*.

El simbolismo del origen y del centro, del paraíso y de la caída, del bosque y del jardín está presente en toda la obra de Pizarnik –tanto en su producción poética como en su prosa–. La poeta sabe que la procedencia del desgarró está en la herencia del ser y que ella misma participa de la herida en la medida en que ésta es ineludible, connatural. Así, a propósito de la obra de Girri, Pizarnik opone el tiempo “que es sinónimo de muerte” a ese otro, “original”; y reconoce cómo los mejores poetas contemporáneos –sean éstos lúcidos o inspirados– comparten la “nostalgia de la unidad y de la abolición del tiempo”¹³. Más adelante, en unas líneas sobre el modernismo, suscribirá el apunte de Octavio

¹¹ PRC, p. 48.

¹² PRC, pp. 47-48.

¹³ PRC, p. 219.

Paz acerca de la “estética nihilista” del movimiento, a pesar de lo cual sus más representativos autores no dejarían de advertir “la vacuidad de su búsqueda (de su carencia de raíces, que significa carencia de un pasado y, por lo tanto, de un futuro), ya que *esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen*”; además, en palabras de Paz, el adagio rubeniano (“ama tu ritmo y ritma tus acciones”) vendría a poner de manifiesto la función del ritmo como vía de acceso “no a la salvación sino a la reconciliación entre el hombre y el cosmos”¹⁴.

Sea, pues, en su letra directa o en su reseña de otros, Pizarnik vuelve constantemente sobre el tema del origen, de la reminiscencia, de la herida y su actualidad. La transposición del arquetipo se traduce, sin embargo, en la constatación de (la existencia de) *su* origen, *su* memoria, *su* herida. El centro, el lugar primordial, sería, para ella, la infancia, espacio éste de la lucidez, del bosque, del jardín.

2.2. *El rastreo en la memoria*

En la entrevista con Martha Isabel Moia, más arriba mencionada, la poeta llega a reconocer que su bosque sugiere “la infancia, el cuerpo, la noche” y que, dado que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, no quiere hablar del jardín, sino verlo: “Claro que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible”¹⁵.

La infancia aparece como un espacio salvífico, *el* espacio, por antonomasia, de las respuestas.

En este sentido, Eliade habla de las distintas técnicas que se ponen a disposición del hombre para recuperar el pasado (reintegración instantánea al caos –en un nivel cósmico– o a la creación –en un nivel antropológico–; o bien el retorno progresivo) e insiste en “la importancia de conocer el origen y la historia de una cosa para poderla dominar” (pp. 94-95). En ambos casos sería indispensable el auxilio de la memoria, ya sea para ayudar a restablecer el pasado biográfico o el arquetipo primordial.

Para Pizarnik, la búsqueda y recuperación de ese tiempo es un asunto de naturaleza y transcendencia cósmica y antropológica: implica tanto

¹⁴ PRC, pp. 233-234.

¹⁵ PRC, p. 312.

la creación del mundo como la del hombre. Sin embargo, sólo puede ser acometido y sometido, sólo conjurado, mediante la dominación y la conjura del pasado propio –representado éste, sobre todo, en el nacimiento y en la infancia–. La analogía es clara: el alumbramiento como repetición de la cosmogonía, de la creación; la niñez como paraíso, como estado de bienaventuranza al que sucede una adultez que equivale a la consumación de las potencialidades del hombre (atrevimiento a comer el fruto prohibido) y, al cabo, la caída.

El nacimiento, en sí, es evocado como trauma: no puede no serlo cuando el trance pasa por la ruptura del cordón umbilical y por la separación del *omphalos*, en fin. El hombre (niño) deja de formar parte de la unidad, de la alianza que, si arquetípicamente una vez le uniera con naturaleza y dios, ahora le mantiene ligado a *su* propio origen, a la madre; ésta misma sufre el desmembramiento, en la medida en que el dar a luz significa tanto como una pérdida, el mancamiento de lo que era una parte de sí. En su relato “Una traición mística”, Pizarnik hace alusión a esa figura de la madre “que no quiere dejar irse de sí a su niño que ya está nacido”¹⁶.

En “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, de *Extracción de la piedra de locura*, la poeta va más allá:

(...) *Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia.* (...) ¹⁷.

Al nacimiento sucederá una serie de metamorfosis (de figura fosforescente a niña en papel plateado) y, por último, la necesidad de renacerse, de parirse a sí misma de darse a (la) luz cuando “mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir”. Desde su conciencia de ser inacabado, la poeta llega a preguntarse, en fin, si no estará confundiendo, en el forcejeo, con un presagio de vida lo que es barrunto de muerte, y añade: “La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento”¹⁸.

La infancia es, pues, objeto de una nostalgia indeclinable y, al propio tiempo, de un resentimiento feroz. Fue ése el tiempo donde se gestó

¹⁶ PRC, p. 40.

¹⁷ PC, p. 255.

¹⁸ *Ibidem*.

todo otro tiempo; en la niña, en fin, donde se buriló a la mujer. En el poema “El despertar”, Pizarnik deja entrever su malestar al afirmar que el principio “ha dado a luz el final” y, versos más abajo: “Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana”. Llega a reconocer cómo era la misma “danza salvaje de la alegría” la que destruía el corazón de las flores en sus manos, en esas “negras mañanas de sol” de cuando era una niña, “es decir ayer / es decir hace siglos”¹⁹. Cuando escribe este poema, tiene su autora veinte años, pero ha concebido ya la que será una de las líneas maestras de su obra, a saber, la imposibilidad –y la necesidad, pese a todo– de recuperar la infancia.

A propósito de Michaux, escribe:

*No le es dado al hombre conocer a sus semejantes. Tampoco, el conocimiento del niño que fue: fue un niño pero lo olvidó, ha olvidado por completo la atmósfera interior de su infancia. Se trata, pues, de una pérdida de la memoria del tiempo de la infancia*²⁰.

Pero, si el retorno *a* la infancia es tan necesario como imposible, no así el retorno *de* la infancia, que se prueba inevitable. Pizarnik –como seguramente Michaux– desea el regreso al tiempo del origen, acuciada por la urgencia de respuestas y constreñida, sobre todo, por la tarea irrenunciable de completarse, de acabar el trabajo que quedara inconcluso en el momento de su nacimiento. Y, no obstante, no es ella la que vuelve, sino la infancia la que permanece, la que la atrapa, sin terminar de liberar a la mujer que es (o que no termina de ser). “Sólo escucho mis rumores desesperados, los cantos litúrgicos venidos de la tumba sagrada de mi ilícita infancia”²¹.

El gran hallazgo que se desprende de ese pasado que rehúsa dejarse recuperar, que persiste pero se queda es, precisamente, que no hay tierra sagrada hacia la que ejecutar el retorno, ni salvación. La niñez se ubica, por principio y por derecho, en *ese* espacio que, una vez develado, se descubre profano, inhábil a la redención.

El retorno a la infancia se erige en idealidad, en tanto que modo, acaso, de restitución, de reparación de lo que fue, de lograr completitud en lo que no se terminó; no así la infancia misma, que se advierte llena de fallas –de grietas como de faltas, en fin–.

Mircea Eliade señala cómo el deseo del *homo religiosus* de retroceder periódicamente en pro de reconstituir el orden mítico podría

¹⁹ PC, pp. 93-94.

²⁰ PRC, p. 210.

²¹ PRC, p. 43.

llevar a un psicólogo moderno a ver en su actitud una elusión de la responsabilidad que supone aceptar el devenir histórico y construirse (1957, p. 70). En el caso de la argentina –transponiendo el argumento–, se produce el caso inverso: la necesidad de volver, precisamente, para reparar lo que fue y poder continuar(se). No sirve ya que el pasado persista como calcomanía ni como obsesión: ha de ser el sujeto quien libremente retorne a él, quien decida la vuelta y acometa la tarea ineludible de conjurarlos, si se lo ha de metabolizar.

En “Niña en jardín”, Alejandra Pizarnik rememora su niñez, cómo es “dueña” de sus cuatro años y, no obstante, se encuentra en el claro de “un jardín oscuro” o, lo que es lo mismo, en “un pequeño espacio de luz entre hojas negras”²². Lo más terrible no es, sin embargo, habitar el espacio *inapropiado* ni que ese espacio sea pura ilusión (al cabo, plantea la disyuntiva de que pueda tratarse de un jardín o de un mero decorado de hojarasca bruna), sino la pérdida de la inocencia: ahí queda anudada la esencia de lo trágico, el desgarrar, cuando el ave, al confesar a la niña que ella nunca tendrá “a quién regalar un pájaro”, revela el futuro de la mujer que habrá de ser.

Pizarnik, que se declara “heredera de todo jardín prohibido”, sabe que ni siquiera la dicha de ser *una* disfrutó: pues muchas niñas, como muchas mujeres y fue:

*Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui*²³.

Más adelante, habla de la “hermosura de la infancia sombría” y de la “tristeza imperdonable” que, no obstante, rezuman aquellos años transcurridos “entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular”²⁴.

Alejandra Pizarnik recurre, en fin, al simbolismo del jardín para significar el reclamo, su exigencia de lo que debió haber sido. Ése que para Cirlot es “el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada”, donde “tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se guardan tesoros” (1958, p. 267), se presenta a la autora como el escenario de la hecatombe, sombrío, obscuro, oscuro,

²² PRC, p. 36.

²³ De “El deseo de la palabra”, en *El infierno musical*, PC, p. 269.

²⁴ De “Nombres y figuras”, en *El infierno musical*, PC, p. 272.

plagado de ruinas, de estatuas rotas. No parece que llegue a sentir nostalgia del jardín que *fue* sino, antes bien, un deseo desafortado de recomponerlo, de rehacer el que *hubo de ser*. En la infancia no hubo el paraíso, en fin, pero sí los sueños.

El pasado es irrecuperable, mas no abandona; no se deja aferrar, pero se queda: “Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros”²⁵. Pizarnik se mira al espejo y sigue contemplando el rostro de una chiquilla; es incapaz de desprenderse de la imagen de la que fue y, con ella, de su tristeza, su soledad y su pavor. Continúa siendo una niña porque el dejar de serlo la aniquilaría. Es esa obsesión la que guía la compulsión de su escritura; no obstante lo cual, perderla equivale a perderse, extraviar su identidad y rendirse a la enajenación. Al igual que para Léolo (el niño protagonista de la película homónima de Lauzon), es la negación (por la vía del delirio, en el caso de éste; por la de la obsesión-compulsión, en el de ella) la que salva de (o retarda) la enfermedad: aceptarse (miembro de una comunidad de locos, el niño; mujer, Pizarnik) significa admitir la propia derrota, consumir la patología, colocarse en el trampolín de la muerte.

De ello da buena cuenta el texto “Tangible ausencia”, publicado en San Miguel de Tucumán apenas dos años antes de que la argentina decidiera poner fin a su vida:

*Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen. Oscura y triste la infancia se ha ido, y la gracia, y la disipación de los dones. Ahora las maravillas emanan del nuevo centro (desdicha en el corazón de un poema a nadie destinado). Hablo con la voz que está detrás de la voz y con los mágicos sonidos del lenguaje de la endechadora*²⁶.

En él, la infancia (a la postre, “oscura y triste”) se ha ido, ha abandonado, por fin, a la mujer: en cierto modo, la ha liberado. Su voz ahora es nueva, desconocida; y se impone reordenar la escritura y la existencia en torno a un nuevo centro: la soledad, el hallarse frente a sí cuando nadie queda a quien destinar el poema. Restan el espejo (insoponible por veraz, esta vez), la endecha y la *otra* voz –vale decir, acaso, la locura–; como restan el lenguaje, la capacidad de restituir, mediante la creación artística, la de sí –que nunca le fue permitido decidir, reparar ni completar–.

De la necesidad de aferrarse habla cuando escribe: “Nada más intenso que el terror de perder la identidad”. A lo que añade que el

²⁵ De *Extracción de la piedra de locura*, PC, p. 252.

²⁶ PRC, p. 52.

recinto lleno de sus poemas prueba que “la niña abandonada en una casa en ruinas soy yo”²⁷.

Sobre la urgencia del retorno y la imposibilidad, sobre la persistencia de la infancia y su inevitabilidad, construye Pizarnik, sin duda, su obra. Desea el regreso, pero la permanencia de la niñez la atormenta. Tiene veintiocho años cuando, en la que será una de sus obras más controvertidas y comentadas, *Extracción de la piedra de locura*, expone:

*Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque*²⁸.

2.3. Imaginería del retorno

El intento, empero, de establecer una vía de diálogo –de recuperación, si cabe– con el pasado no se queda en la urgencia psicológica, y ni siquiera en el tratamiento temático. Antes bien, existe una arquitectura estilística y formal constitutiva de lo que podría aquí llamarse *imaginería*, que azuza y contiene el retorno.

Alejandra Pizarnik construye un discurso pleno de recursos e imágenes que propician la (con)figuración y de los que aquí haré una breve revisión.

En primer lugar, y en el orden de la sintaxis discursiva, emplea la autora una técnica estrechamente ligada al discurrir infantil o delirante, y que bien podría ser considerada como variante del llamado **flujo de conciencia**. En este sentido, se aprecia cómo, en su obra poética, Pizarnik prescinde a menudo de la puntuación: su creación es un *continuum* que no sólo sitúa al lector frente a un hervidero de materia consciente, semiconsciente y subconsciente, sino ante un mosaico abierto a innúmeras, infinitas interpretaciones. Donde no hay acotación, el texto multiplica su potencial hermenéutico; frente a la unicidad y univocidad de aquéllos en que la puntuación orienta la interpretación, prevalece, en este caso, la capacidad de ésa que Eco llamara *obra abierta*.

En la poesía de la argentina abundan los versos escritos de corrido, sin que entre sus palabras medie señal. Es una práctica que se observa ya en sus primeros poemas (así, en buena parte de los incluidos en *La tierra más ajena*, de 1955) y a la que sigue recurriendo durante

²⁷ PC, p. 361.

²⁸ PC, p. 247.

años. En “Cold in hand blues”, incluido en *El infierno musical* (1971), escribe:

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo²⁹.

En otros casos, introduce levemente la puntuación, si bien como mera apoyatura para el –otra vez– chorreo de imágenes e ideas. Es un recurso repetido a lo largo de su prosa y sus piezas teatrales. A modo de ejemplo, citaré un fragmento de “La siringa de las damas fenicias”, recogido entre los escritos humorísticos en su *Prosa completa*:

–¿Qué hace el mundo?– preguntó Chú sonriendo con finura a la ranura.
De modo que

A LA RANURA:

- a) fina sonrisa
- b) un fichú
- c) oprimirle botón celeste, lo que nos hizo decir, justamente, la palabra que hemos evitado en nuestro periplo; pero no llores, Josefina, hay que perder con belleza
- d) de los ocho brazos iguales a los de Shiva de la rana ranurada salieron:
 - 1) un color rojo oscuro
 - 2) un color claro
 - 3) un azul ultramarino (...) ³⁰.

En otras ocasiones, escribe largos párrafos cuyos períodos oracionales, eventualmente separados por comas, se convierten en una yuxtaposición indiscriminada de ideas: éstas, que no parecen haber resistido la elaboración consciente, hinchén el texto de una fuerza ausente, por lo común, en la exposición conceptual.

En el nivel semántico, por su parte, es destacable el uso que la argentina hace del **símbolo** y que sugiere, cuando menos, dos lecturas. De un lado, el cuidado y escrupuloso manejo de las herramientas del lenguaje que las construcciones alegóricas y parabólicas requieren permite constatar el magistral empleo que de los símbolos y sus aledaños hace Pizarnik: se ha de ser diestro en el dominio del objeto y del

²⁹ PC, p. 263.

³⁰ PRC, p. 141.

modo (*qué decir y cómo decirlo*) para resultar, además, eficaz. De otro lado, no ha de obviarse la dimensión primaria que caracteriza a este tipo de imágenes ni la forma como enraízan con el arquetipo, con la experiencia o reminiscencia del tiempo primordial: tal es la razón de ser del símbolo, en fin.

En este sentido, recuerda Cirlot, remitiéndose a Jung, que “hay un reino intermedio entre la *res cogitans* y la *res extensa* de Descartes, y ese reino es la representación del mundo en el alma y del alma en el mundo, es decir, el «lugar» de lo simbólico, que «funciona» en las vías preparadas de los arquetipos” (p. 41).

La noche, el bosque, el jardín, los espejos, los colores (llama la atención la repetición constante del verde) son sólo algunos de los símbolos que desfilan por la obra de Pizarnik. A propósito de algunos de los términos en que con mayor frecuencia insiste, Martha Isabel Moia sugiere, en la entrevista ya mencionada, que pueda tratarse, a la vez, de “signos y emblemas”, hecho éste que la poeta no vacila en corroborar, aclarando, además, que esas palabras que en sus escritos se repiten sin piedad y sin tregua son “las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos”³¹.

Los símbolos –e incluso los motivos y alegorías– son, pues, amén de un recurso de indudable eficacia comunicativa, lugares comunes, universales, insertos en la conciencia como en el subconsciente colectivos. Se sitúan en el espacio primordial y, al mismo tiempo, integran el pasado personal: en definitiva, son el lenguaje de la infancia, la locura, la poesía y los sueños.

No en vano se refiere Eliade al modo como, existencialmente, el hombre primitivo “se sitúa siempre en un contexto cósmico”; su experiencia, que no carece de autenticidad ni de profundidad, se expresa, sin embargo, en un lenguaje que, por no ser familiar al moderno, se presenta ante éste como “inauténtica o infantil”³².

Me referiré aquí por último, y aunque mínimamente, a una presencia que se repite en las páginas de la argentina. Es evidente que la primera persona de singular es la voz dominante en la práctica totalidad de su obra, y que hasta la elección de los personajes parece obedecer a una necesidad de desdoblamiento, hasta el punto de que casi todos ellos pasan por ser *alter ego* de la autora. Lo que resulta verdaderamente singular, a propósito del tema que aquí me ocupa, es la figura de la

³¹ PRC, p. 311.

³² PRC, p. 71.

muñeca, que, al lado de la muerte y de la propia narradora, protagoniza buena parte de los relatos de Alejandra Pizarnik.

En el poema “[...] Del silencio”, escribe: “Esta muñeca vestida de azul es mi emisaria en el mundo”³³. Y más adelante, llevando más lejos la identificación –aun por la vía de la negación– con ella, exclama: “No soy como mi muñeca, que sólo se nutre de leche de pájaro”³⁴.

En los relatos, como se decía, la muñeca aparecerá junto a la muerte y la niña, para recrear una infancia nunca consumada. Así, en “Devoción”, se encuentran las tres sentadas a la mesa para tomar el té; muerte y niña hablan “por encima” de la muñeca, pero la belleza de ésta –“indeciblemente hermosa”³⁵– hace que ambas terminen prestándole más atención incluso que al crepúsculo. En el titulado “Tragedia”, la situación se repite: “Yo estaba en el pequeño jardín triangular y tomaba el té con mis muñecas y con la muerte”³⁶. Mientras que “A tiempo y no”, relato que su autora pretendió parte de un libro homenaje a *Alicia*, plasma una serie de diálogos del absurdo entre la niña, la muerte, la reina loca y la muñeca, muy en la línea de los creados por Carroll³⁷.

En “Retrato de voces”, la muñeca se dirige a la niña con una frase que es, en cierta forma, presagio de lo que habrá de suceder: “No soy tan pequeña. Sos vos quien es demasiado grande”³⁸. Y en efecto, en “La muñeca negra”³⁹, por fin, se asiste a la disolución (y consiguiente fusión) de los personajes; la bella muñeca de antaño se ha tornado negra, mientras que la muerte recobra su significación universal: ya no es más contertulia, sino fin de vida, un hecho. La infancia se ha desvanecido.

No puede obviarse, por lo demás, la carga significativa que CirLOT atribuye a la muñeca en cuanto símbolo: ésta, que tendría “más presencia en psicopatología que en las corrientes fundamentales del simbolismo tradicional”, sería interpretada, en otros casos, como “una forma de erotomanía o desviación del instinto maternal: dicho de otro modo, una vuelta o regresión a un estado infantil” (p. 323). Circunstancias ambas que pueden observarse con una cierta claridad en el caso de Pizarnik.

³³ PC, p. 357.

³⁴ PC, p. 358.

³⁵ PRC, p. 31.

³⁶ PRC, p. 35.

³⁷ PRC, pp. 37-39.

³⁸ PRC, p. 72.

³⁹ PRC, p. 73.

Ahora bien, si para el poeta español Leopoldo María Panero existe una identificación confesa con el personaje de Peter Pan, otro tanto sucede a Alejandra Pizarnik con el de Alicia, de Carroll, y, ocasionalmente, con el de Caperucita.

Juan Eduardo Cirlot explica, a propósito del simbolismo del niño, cómo éste es “el hijo del alma, el producto de la *coniunctio* entre el inconsciente y el consciente”, y recuerda que tal era, para Nietzsche, uno de los estados que el espíritu, en sus diversas transformaciones, ha de alcanzar (pp. 331-332). Y en verdad, no habría otro modo de hacer el futuro –y aun de hacerlo *nuevo, distinto*– que llegar a ser como niños. La infancia se presenta, así, como emblema de futuro y, al propio tiempo, como exigencia para el adulto, quien, tal como preconizara el alemán, ha de volverse niño, ha de recuperar la inocencia, para amar la vida y aceptar, en fin, el peso más pesado, a saber: la posibilidad del eterno retorno.

3. A MODO DE EPÍLOGO. LOCURA, ESCRITURA Y REPARACIÓN

Todos los mecanismos que Alejandra Pizarnik pone en marcha en su acometida de la búsqueda, así como el artificio formal en que la desenvuelve, quedan inscritos en una *peregrinatio* que los abarca y contiene: se trata, más allá de la superficie del discurso y de la mera voluntad de la autora, de la peripecia que concierne al artista y, por extensión, al hombre.

Como se advertía al inicio, la creación, lo mismo que magia y religiones, delirio y ciencia, tiene como motor fundamental la urgencia de la reparación del tiempo y el espacio del origen, la vuelta al estado paradisiáco, la re-instalación en el cronotopo primordial. Por su parte, Pizarnik no sólo acometerá la búsqueda desde la conciencia plena, sino que a ella consagrará –ha quedado visto– la mayor parte de su producción.

La locura no es, en este sentido, un tema menor. Como mecanismo reparador de la vivencia de lo trágico existencial, no tiene parangón: así lo reconoce el psiquiatra cordobés Carlos Castilla del Pino cuando titula su ensayo sobre la enfermedad mental *El delirio, un error necesario*. De tal modo que la propia enajenación sería un intento –aun si desesperado, aun si en el límite de la cordura y de lo humano– de edificación y, en ella, de reparación.

Mírcela Eliade asegura que toda construcción o fabricación tiene como modelo ejemplar la cosmogonía, de tal manera que es la creación del

mundo el “arquetipo de todo gesto humano creador cualquiera que sea su plano de referencia” (p. 38). En este sentido, la creación se convierte en *re-ligión*, en tanto que alarde restaurador, re-ligador de la fisura original.

El rumano sostiene que el hombre arreligioso sería auxiliado por su inconsciente, y explica cómo éste “ofrece soluciones a las dificultades de su propia existencia, y en este sentido desempeña el papel de la religión, pues, antes de hacer a la existencia creadora de valores, la religión le asegura la integridad” (p. 155).

La escritura de Pizarnik (lo mismo, acaso, que su locura) se convierte en una suerte de conjuro, tal como ella misma reconocerá repetidamente. Cuando Martha Isabel Moia le pregunta, en la entrevista citada, acerca de ese *conjurar y exorcizar* –que consideraría su oficio, como se vio–, aquélla no vacila en responder:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos⁴⁰.

El exorcismo, que opera en la raíz del acto creador, va estrechamente ligado al poder reparador del lenguaje; aun cuando su carácter ilusorio resulte innegable. La palabra es, en sí, condena y, a su vez, la condena del silencio; en este sentido, se trata de superar la dialéctica, de rescindir en contrato entre lo escrito y su ausencia. Y la argentina sabe de la culpa que la aqueja y la concierne: “Culpa por haberme ilusionado con el presunto poder del lenguaje”⁴¹.

De esta guisa, Pizarnik ilustra fielmente la existencia de una herida atávica contra la que al hombre sólo cabe tratar de restituir(se) el que tiene por estado original. Son reales la hendidura, la memoria o reminiscencia de lo trágico, la búsqueda y sus (in)consecuencias; pero, al cabo, es ilusorio el hallazgo –tanto su materialidad como la creencia en él–. Ante la fractura, no queda más alternativa que reconocer la ineficacia del lenguaje, depositario de la patraña épica que se devala carente de todo atributo salvador.

La obra de Pizarnik está plagada de referencias a la palabra y al silencio, a la locura y a la creación. Por razones obvias de impertinencia y espacio, no ahondaré en ello: baste con dejar constancia, con trazar el apunte aquí.

⁴⁰ PRC, p. 312.

⁴¹ PRC, p. 61.

La creación artística, lo mismo que la cósmica y antropológica, requiere de un demiurgo ejecutante, un ser que, desde el afuera de la obra, sea capaz de introducirse, de tomar y ser parte, hasta ser muerto por ella, incluso. La leyenda bíblica narra cómo, en primer lugar, dios prohíbe al hombre tomar los frutos del árbol de la vida y el de la ciencia del bien y del mal, temeroso acaso de que conocimiento e inmortalidad lo hagan igual a los dioses; posteriormente, niega a sus seres el mutuo entendimiento y decide confundir sus lenguas en la torre de Babel (“Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan”, esgrime en Gén. 11,6). No contento con su creación, ensaya una y sucesivas reparaciones (vale decir *reconstrucciones*): destruye ciudades, envía diluvio y plagas, en un intento por preservar tan sólo aquello que, a su juicio, merece permanecer. Hasta que, establecido su pacto con los hombres, la divinidad se aleja, se separa, los hace responsables de su destino y del porvenir: al sujeto concierne, en lo sucesivo, toda (re)creación (de sí, del mundo y aun de dios).

Idéntica empresa será la que ocupe al artista en su hacer y desbaratar y rehacer el texto, en su desangrarse; hasta que, vencido por su peso, sólo le quede apartarlo, renunciarlo, entregarlo a quienes han de reconstruirlo y sostenerlo y existirlo, en fin (a saber, sus receptores). Pues, inmortal éste, sólo la muerte resta al demiurgo creador.

Pizarnik lo sabe, y decide sellar el periplo con su inexistencia. Renuncia al tiempo y a la obra, vencida por el pasado, por el futuro y por el presente, por todas las que ha sido y por las que no se atreve ya a ser: vencida por su creación.

Quedan el humorismo, el texto y, en su cuerpo, la vida. Que reciben su significación en la gravedad, la inexistencia y la extinción.

La muerte bostezó. La muñeca abrió los ojos.

–¿Qué vida!– dijo la muñeca, que aún no sabía hablar sin faltas de ortografía⁴².

BIBLIOGRAFÍA

- CARROLL, L. (1998), *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Edimat.
CASTILLA DEL PINO, C. (1997), *El delirio, un error necesario*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.
CIRLOT, J. E. (1958), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

⁴² En relato “A tiempo y no”, PRC, p. 39.

- ECO, U. (1962), *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ELIADE, M. (1951), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza/Emecé, 2000, trad. Ricardo Anaya.
- , (1957), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, trad. Luis Gil Fernández.
- , (1963), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1994, trad. Luis Gil.
- FRAZER, J. G. (1890), *La rama dorada*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano.
- LANCEROS, P. (1997), *La berida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos.
- PIZARNIK, A., *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2003 [PC].
- , *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002 [PRC].
- LAUZON, J.-C. (dir.) (1992), *Léolo* (película), Canadá/Francia.