

CUADERNOS DE
RECIEVENIDO

EDGARDO DOBRY

El laboratorio, el germen, el exceso: Pizarnik entre los
Diarios, la poesía y la “sala de psicopatología”

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/30

*Publicação do Curso de Pós-Graduação
em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*

Editora: ADRIANA KANZEPOLSKY

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

Cuadernos de reciénvenido / publicação do programa de Pós-Graduação em
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana [do]
Departamento de Letras Modernas [da] Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas [da] Universidade de São Paulo. -- n. 19 (2004)- . -- São
Paulo : Humanitas, 2004-

Irregular
Publicado: DLM/FFLCH/USP, n.1 (1996) - n.18 (2002).; última edição
consultada: n. 28 (2012).
ISSN 1413-8255

1. Literatura Espanhola 2. Literatura Hispano-americana 3. Língua espan-
nhola. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas. Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em
Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

21.CDD 860
460

HUMANITAS

Presidente
Francis Henrik Aubert
Vice-Presidente
Ieda Maria Alves

© *Copyright* 2013 by Edgardo Dobry

Todos os direitos desta edição reservados à Humanitas
Impresso no Brasil/*Printed in Brazil*
Outubro de 2013

NOTA EDITORIAL

Em “El laboratorio, el germen, el exceso: Pizarnik entre los *Diarios*, la poesía y la ‘sala de psicopatología’”, conferência ministrada por Edgardo Dobry à Universidade de São Paulo em outubro de 2011, se desdobram três de suas linhas de pesquisa. É assim que o texto coloca em prática seus saberes como poeta, tradutor e ensaísta para ler o diálogo entre os *Diarios* da poeta argentina Alejandra Pizarnik e algumas regiões de sua poesia, principalmente sua relação com a língua nacional, o que Dobry qualifica como “uma luta constante com a língua”, observada insistentemente nesses textos íntimos como um território ao qual não se pode acessar plenamente e que, em consequência, tem vedada a possibilidade de desenvolvimento e a denotação exigida pela prosa.

Aos três saberes de Dobry, mencionados acima, cabe adicionar o de historiador da literatura, haja vista que a aparição em 2001 de uma nova edição de a *Poesía completa* de Pizarnik, na qual pela primeira vez é publicado um poema como “Sala de psicopatología”, serviu ao ensaísta como pivô para propor uma modificação do lugar ocupado por essa poeta dentro da tradição literária argentina. É novamente a posição de Pizarnik diante da língua argentina - essa língua escorregadia em sua sintaxe e em sua dicção porque tem por trás o iídiche parental - e seu modo de operar com ela que o habilita a propor essa mudança. Considerada nos primeiros trinta anos de sua posteridade como uma poeta neorromântica, cuja imagem aparecia detida no espaço da angústia e das fantasias suicidas, a publicação desse poema construído pelo excesso de uma voz atrevida e coloquial, deslocam-na desse lugar bem como do de “discípula” de poetas como Borges ou Octavio Paz - os donos da língua -, para situá-la como “precursora”, *imprescindível*, esclarece Dobry, de certa linha dominante na poesia argentina posterior ao neobarroco, uma linha “plebeia e tentada pelos registros mais coloquiais da língua” e por uma torção antirromântica.

Adriana Kanzepolsky

El laboratorio, el germen, el exceso: Pizarnik entre los *Diarios*, la poesía y la “sala de psicopatología”

Edgardo Dobry

No se trata de leer los *Diarios* de Alejandra Pizarnik como forma de iluminar su obra poética sino, en todo caso, de enfrentarlos, de hacerlos dialogar y escuchar sus concordancias y desacomodamientos. Puesto que Pizarnik es un caso significativo de poeta que se construye en una lucha constante con la lengua, la tradición, la voz, la posición como poeta frente a la poesía y frente a los otros, el conocimiento tardío de los *Diarios* nos permite, nos obliga, a reformular las imágenes canonizadas que de ella se hicieron durante los primeros treinta años de su posteridad. Por otra parte, la misma obra poética de Pizarnik se había cerrado en falso, al silenciarse una parte considerable de su escritura final, en la época de su internación en el Hospital Pirovano de Buenos Aires, pocos meses antes del suicidio. La incorporación de esos poemas, sobre todo del extraordinario “Sala de psicopatología” no sólo enriquece notoriamente el registro poético de Pizarnik sino que obliga, también, a revisar su lugar en la genealogía de la poesía argentina de las últimas generaciones.

1. El viernes 3 de enero de 1964 Pizarnik escribe en su diario:

La prosa, la prosa. La prosa me obsede, el día me deprime. Urgencia por escribir en prosa, no en una prosa extraordinaria sino en la simple, buena y robusta prosa, *inaccesible para mí* de una manera tan total que la sacralizo. (Pizarnik 2003: 353, subrayado mío).

Y el 2 de mayo del mismo año:

¿Por qué escribo? (...) yo, que nada sé de las palabras. Mi utópico afán es llegar a escribir en una prosa simple, chata, común, sin imágenes poéticas. O sea, tengo nostalgias del pensamiento más o menos lógico de los demás (Pizarnik 2003: 365).

Estos pasajes pasarían por la expresión de un malhumor ocasional si no fuera porque condensan una inquietud que recorre todo el diario de Pizarnik. ¿Por qué una poeta habría de estar obsesionada con la prosa? ¿Por qué alguien tan consciente de su destino de artista aspira a ese grado cero del estilo que llama “simple, buena y robusta prosa”? La clave, o una de las claves posibles, está en la referencia a eso que Pizarnik llama lo “inaccesible para mí”. Lo inaccesible es, en Pizarnik, la lengua misma; es decir: la seguridad acerca de la posesión de la lengua o la certidumbre de una posición de insuficiencia respecto al dominio del idioma. “Es como la imposibilidad de encontrar una lapicera exactamente apta al movimiento de mi mano”, anota el 6 de marzo del mismo año, 1964 (Pizarnik 2003: 359). La ajenidad, la extrañeza con respecto a la lengua: es lo que subyace a la angustia de Pizarnik y a la vez, precisamente, el germen de su fuerza. Por entonces está escribiendo lo que será la última sección del que es quizás su mejor libro, *Extracción de la piedra de locura*, publicado en 1968: “¿Qué significa traducirse en palabras (...) ¿para quién escribes? Ruinas de un templo olvidado. Si celebrar fuera posible” (Pizarnik 2000: 253).

El mundo deformado por la pesadilla, que el surrealismo hereda de Lautréamont, se reelabora en Pizarnik como angustia de la extrañeza respecto de su propia lengua: he aquí una poeta que declara como aspiración “la desaparición de mis faltas gramaticales”. “No puedo versificar en un lenguaje extraño y execrado”, anota el 6 de noviembre de 1967 (2003: 434). Pero ese “lenguaje extraño” no era un idioma extranjero, era el único en el que escribió, el de la literatura que obsesivamente estudiaba – el diario registra minuciosamente esos desvelos – y a la que aspiraba a pertenecer. En Pizarnik, la lengua aparece como algo *siniestro*: es al mismo tiempo su instrumento, aquello en lo que y con lo que trabaja cada día, aquello que estudia con el fin de llegar a dominarlo; y al mismo tiempo eso que se le resiste, que no puede poseer, que le veda la entrada. Los testimonios de esta posición son numerosos en su diario; por ejemplo, el 7 de septiembre de 1962 (durante su estancia en París):

Noche de insomnio. Pensé con tristeza en el lenguaje. ¿Para qué escribo? Respondí con esta escena imaginaria: vivo en el Tibet, sola, en una choza. Nunca hablo con nadie pues ignoro el idioma de mis vecinos (Pizarnik 2003: 268).

O el 2 de mayo de 1964: “Algo me separa rotundamente del lenguaje, de las palabras.” El 31 de julio del mismo año: “Dificultad con los verbos y con la estructura de la frase cuando hablo de hechos concretos. Por ejemplo no sabía cómo decir que de niña paseaba por las calles (...). Leí el *Lugones* de

Borges.” (Pizarnik 2003: 376). Esta contigüidad es significativa pues, como señala Nora Catelli, para Pizarnik, Borges “cuando escribe se sitúa frente a lo escrito en una suerte de acto de perfecta conciencia lingüística” (Catelli: 2002). Borges está dentro – y en el centro – de lo que ella está afuera. Pizarnik no lee a Borges, lo estudia; por ejemplo: “Borges: ‘precisa’ (en vez de necesita) 1927” (2003: 428). E inmediatamente anota: “Nunca sabré qué significa pradera, seto florido, canteros, prado, etc.”. Es como la célebre parábola de Kafka, a quien sin duda Pizarnik tenía presente en sus fantasías del tibetano aislado en su choza: cada palabra es una puerta para entrar en la fortaleza; una puerta que sólo a ella estaba destinada, con un guardián que no la dejará pasar. Por eso quizás leemos en “Promesas de la música” (*Extracción...* 2001: 233): “Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido”. La alegría de entrar en la lengua, de estar por una vez dentro de ella y no en su árida periferia.

La poesía de Pizarnik no encuentra su intensidad a pesar de esa posición extraña sino precisamente en ella, en ese acechar la puerta a un territorio vedado o transitorio, que sólo puede ofrecer el sueño o el recuerdo de la alegría de haber entrado. Un poeta, se supone, es aquel que ha superado el estadio de la prosa denotativa, descriptiva, para alcanzar el grado máximo de expresividad de la lengua. Pizarnik, en cambio, se establece en la insuficiencia, en la posesión episódica y fragmentaria: el poema es una concentración, un germen cuyo desarrollo queda ahogado por la imposibilidad de alcanzar esa prosa “simple, buena y robusta” a que dice aspirar. Por otra parte, *Extracción de la piedra de locura* (1968) es el primer libro en que Pizarnik practica el poema en prosa, en breves fragmentos; por ejemplo: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras ni guarecen, yo hablo” (“Fragmentos para dominar el silencio II”, 2001: 223). Este es el método Pizarnik: hablar en una intemperie que es un espacio de exclusión pero también de pertenencia, y en el que hay que moverse con suma atención para no caer en la trampa o quedar expuesto al peligro.

Cuando se está a la intemperie los movimientos deben ser económicos y precisos; por ejemplo, en “Figuras y silencios”, de la primera sección de *Extracción...*, fechada en 1964:

Manos crispadas me confinan al exilio.
Ayúdame a no pedir ayuda.
Me quieren anochecer, me van a morir.
Ayúdame a no pedir ayuda. (2001: 222)

En estos versos, “sin imágenes poéticas” (como había escrito en su diario en febrero de ese mismo año), pasan un montón de cosas poéticas.

Pequeñas sediciones de la legalidad gramatical: convertir “anochecer” en verbo transitivo, decir “me van a morir” en lugar de “a matar”. ¿Por qué “a morir”? Quizás porque no se trata exactamente de un asesinato sino de algo más sutil y por eso mismo más perverso, algo de lo que participa la voluntad de la víctima. Y después está la repetición, el recurso poético por excelencia. En un poema de sólo cuatro líneas hay dos versos idénticos; que, además, despliegan un esquema especular: “Ayúdame a no pedir ayuda”. Un pedido de ayuda desesperado, y repetido; repetición y reflexión, como si el poema estuviera dividido en dos, no por una línea de tierra como los planos, sino por una línea de agua; otro guiño al mito de Narciso, que recorre este libro por entero, igual que los ríos, los barcos, el “agua natal”. Dos páginas más adelante leemos: “He tenido muchos amores – dije – pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” (“Un sueño donde el silencio es de oro”, 2001: 227)

Veamos ahora los fragmentos XV y XVI de “Caminos del espejo” (de 1962, la tercera sección de *Extracción de la piedra de locura*, fechada en 1962):

XV. Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.

XVI. Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quien me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma (2001: 243).

Los poemas de Pizarnik buscan una concisión que, en lo formal, la aleja del surrealismo; es decir, el imaginario, el substrato son surrealistas, pero la construcción del poema ya no lo es. Esto se debe en buena medida a la brevedad, a la concentración de sus textos; como señala César Aira, en Pizarnik “faltó siempre el impulso narrativo que caracterizó a otros surrealistas argentinos, como Olga Orozco o Enrique Molina” (Aira 1998: 19) más cercanos a la tesitura de la escritura automática. La originalidad de Pizarnik no deriva de artificios complejos sino por el contrario de la sencillez extrema de sus operaciones retóricas, como ésta – “yo fui en busca de quien soy” – en la que se ataca el fundamento de la unidad psicológica y sintáctica, haciendo que “yo” sea distinto de “quien soy”. Resuena en este pasaje el famoso “je est un autre” de uno de los grandes precursores del surrealismo, Rimbaud, a quien Pizarnik admiraba. Pero Rimbaud disloca la gramática, contrastando el pronombre en primera persona con un verbo en tercera, dándole a ese *yo* un tratamiento de objeto, de cosa distinta de sí mismo. Mientras que Pizarnik restaura la legalidad gramatical para poner en duda su correspondencia con ese sujeto que, para ser quien es, debe ir en busca de sí mismo.

Por otra parte, Pizarnik conocía seguramente los poemas fragmentarios y minuciosos de Emily Dickinson (“I’m Nobody! Who are you?/ Are you-Nobody-Too?”, fragmento 288), donde se juega frecuentemente con la significativa vaciedad del pronombre: “yo” es nadie porque es todos, cualquiera que diga “yo” es “yo”; “yo” es a la vez más preciso y más vacío que un nombre; es el principal fundamento de la enunciación y el más gastado pues, literalmente, está en boca de todos.

La búsqueda de un carácter fijado del “yo” tiene, en los *Diarios*, dos vías: la lengua – la voz, la escritura – y el cuerpo (el deseo).

2. Una veta importante de la más perdurable literatura europea del siglo XX surge de un deliberado extrañamiento respecto de la lengua: “La lengua establecida, he ahí el enemigo – escribe George Steiner al definir su idea de la ‘poesía de la plabra faltante’ –. Para el poeta, la establecida es una lengua atestada de mentiras; el uso cotidiano la ha vuelto rancia. Las antiguas metáforas consagradas están inertes” [Steiner 2005: 206]. Hugo Ball, compañero de Tristram Tzara en el *Dada* de Zurich, recitaba sus “poemas fonéticos” en una lengua inexistente “como si fuese un canto litúrgico – según su propio testimonio – en el que uno renuncia a la lengua que el periodismo ha contaminado y vuelto imposible. Se repliega uno a lo más profundo de la alquimia verbal” (Ball 2005: 127). Un fragmento del poema “Elefantenkarawane” dice:

jolifanto bambla o falli bambla
großiga m’pfa habla harem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta görem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
– umf
kusa gauma
ba-umf

Ya en 1910, el futurista italiano Aldo Palazzeschi había publicado “Lasciatemi divertire”, donde escribe: “Tri tri tri,/ fru fru fru,/ ihu ihu ihu,/ uhi uhi uhi!/ Il poeta si diverte,/ pazzamente,/ smisuratamente!”. Joyce – un antiinglés que escribía en inglés y que se aleja de Irlanda para iniciar un proceso de descomposición del discurso narrativo que va a dar en *Ulysses*

y en ese *non plus ultra* que es *Finegan's Wake*; de ese complejo experimento dijo Samuel Beckett: "aquí forma es contenido, contenido es forma; no trata de cosa alguna, es la cosa misma" (Joyce 1993: 279). El propio Beckett crea, en su obra, el extrañamiento y la distancia al pasar del inglés al francés para después, a su vez, traducirse al inglés. Henry Michaux llega a sus grafismos pictóricos atravesando el límite de la lengua gastada, como si la poesía ya no pudiera escribirse sino en un idioma inventado, no semántico sino plástico. La célebre *Ursonate*, registrada por Kurt Schwitters en Frankfurt, en 1932, es una performance fonética, en la que los sonidos se han desprendido de sus funciones semánticas para resonar en una patética y cómica insignificancia, evidente derivación de los experimentos de Ball. Años más tarde Paul Celan rompe y vuelve a armar las palabras, entre lo más complejo y lo elemental, retorciéndolas para poner en ellas lo imposible, lo indecible.

Para cierta figura de poeta americano (de la que Pizarnik forma parte), el proceso es inverso aunque llega, si no al mismo resultado, a formas expresivas igualmente originales. Es decir, en el caso americano no es el poeta quien decide alejarse de la lengua para buscar el margen, el balbuceo o el alarido, el extrañamiento que lo descargue del peso de una tradición opresiva y momentáneamente inoperante; es la lengua misma la que se le resiste. Lo ingénito es la ajenidad y la escritura es el peregrinaje en búsqueda de la posesión, que es la identidad anhelada: "Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento", dice Pizarnik en el pasaje citado. Su poema, su obra entera es ese peregrinaje, esa aproximación inconclusa y por eso mismo siempre tensa. "Peregrinaje", igual que "experiencia" y que "peligro" remite al radical latino *periri*: poner a prueba, intentar. El filósofo Roger Munier (1972) – traductor al francés de Heidegger y, también, de un poeta menor aunque cercano, en algunos aspectos, a Pizarnik, Roberto Juarroz – explica que la raíz indoeuropea PER se vincula a la idea de *paso a través* y, secundariamente, la de *prueba*. Phille Lacue-Labarthe apunta: "La idea de la experiencia como paso a través es muy próxima, etimológica y semánticamente, a la de riesgo. La *experiencia* es en principio, y sin duda esencialmente, una puesta en peligro" (2006: 28). En Pizarnik el peregrinaje de sí misma equivale a la experiencia.

Pizarnik era hija de inmigrantes y su infancia y adolescencia transcurrieron en una escena dividida entre el castellano de la escuela normalista y la lengua de sus padres, el yidish. Sus padres, rusos llegados a Argentina solo dos años antes del nacimiento de Alejandra, hablaban yidish entre ellos, como lo hacía en general la comunidad judía de Avellaneda, en donde vivían. La lengua de escritura de Pizarnik – señala Nora Catelli – no es "una lengua materna sino una lengua nacional, aprendida en la escuela"

(Catelli 2007: 199). Sí: aprendida en la escuela y en horas de estudio solitario, que el diario registra minuciosamente: “Muero de cansancio. He buscado cinco mil palabras en el diccionario”, anota el 11 de febrero de 1959 (2003: 140); “Los años pasan y aún no sabes escribir – el miércoles 26 de septiembre de 1962–. No sólo torpezas gramaticales sino imposibilidad de construir frases plenas” (2003: 273-274). Y aquí aparece la relación con la voz, la convergencia de voz y escritura, que deberemos escuchar atentamente: “Ello se debe – continúa – al mismo desequilibrio (o carencia de ritmo) que no me deja hablar correctamente” (2003: 274). Y al día siguiente:

“Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas lo que me falta sino técnica. Hablo de moverse libremente dentro del lenguaje (2003: 274).

Cuando escribe esto está viviendo en París, y sin embargo no es el francés lo que le preocupa, es el castellano, es su propia lengua”.

3. Pizarnik arrastra esta angustia de la inadecuación, de la impostura, de la extrañeza: ser Alejandra en lugar de Flora (“por eso es que para empezar a escribir en una lengua laica, Flora o Blímele [su nombre en yidish] adoptará el seudónimo de Alejandra”;(Kamenszain 1996): 22); ser una poeta insegura de su dominio de la lengua; ser una mujer joven que habla repetidamente de la muerte; ser una judía que, por momentos, no termina de sentirse argentina; querer irse del país, irse finalmente a París para volver a Buenos Aires cuatro años más tarde preguntándose por qué volvió a un país que considera “execrable” (actitud, por otra parte, irrevocablemente argentina). El 23 de noviembre de 1967 escribe en su diario:

Luego mi cuestión judía, tan nueva (...) Me siento judía, me siento judía desde que regresé a este país que execro (...) (Proust era judío, no es un azar) (...) Padre, padre querido, no quiero morir en este país que – ahora lo sé – odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y basta (sic), nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar. (2003: 431).

La primera entrada del diario de 1966, el 18 de enero, dice simplemente: “Muerte de papá”. Y el 30 de octubre de 1967:

Soy judía. De esto se trata. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía (...) Mi padre y el sufrimiento de mi raza (...) adjudicar a mi ser judío esta imposibilidad absoluta de entrar en la comunidad argentina que integro nominalmente (2003: 434).

No ser argentina, es decir no pertenecer del todo a la comunidad gentil que habla en castellano; ser judía, es decir, no tener una lengua en la que escribir. Estar afuera, en un afuera que no tiene lugar. Hay acercamiento fatigoso, infinito, pero nunca se termina de llegar, de estar. Precisamente de Kafka se trata, en una de las entradas más extensas del diario (25/XI/1967): “Pero a los judíos como K. los amo y son ellos, en suma, mi raza y mi casa. Pero ser judío significa (...) ser poseedor de un secreto. (Cáncer de Freud y ruego de K. de quemar sus obras por temor a divulgar). Me acerco a ese secreto. Lo veo pero no lo leo.” (2003: 433). Estar cerca pero siempre afuera, incluso del secreto. Identificar la famosa orden de Kafka a Max Brod de quemar sus manuscritos con el propio “temor a divulgar”, que le hizo optar casi siempre por formas germinales, por núcleos sin desarrollo. La economía de estilo, en Pizarnik, no es tanto tentación del silencio o “palabra faltante” en el sentido de Steiner sino temor al peregrinaje o experiencia de estar afuera, de estar expuesta al campo de una lengua, a la intemperie en la que siempre corre el peligro de equivocarse, de errar.

4. Después está la cuestión de la voz, una forma particularmente angustiosa de la ajenidad de la lengua puesto que toca a lo real, al cuerpo, al modo en que se reconoce o desconoce al escucharse. La voz como línea fronteriza entre lo pulsional y lo semántico, entre lo que sale del cuerpo y lo que ya es parte del mundo significante: “...el desequilibrio o carencia de ritmo que me impide hablar correctamente” (26 de septiembre de 1962; 2003: 274).

Y al día siguiente:

lo más difícil es escribir en una lengua hermosa y, al mismo tiempo, ser fiel a la propia voz. Quiero decir: cuando Borges escribe él está ‘enfrente’, y casi siempre le sucede lo mismo a Octavio. Pero tal vez no. Tal vez me confundo al creer que todos oyen voces delirantes y obsesivas (Pizarnik 2003: 275).

Los verdaderos escritores pueden mirar a la lengua de frente. Pizarnik, en cambio, tiene que peregrinar, cruzar la lengua a través. Borges hizo mucha literatura oral con su infancia bilingüe, por ejemplo en su famosa afirmación de que leyó su primer *Quijote* en inglés, lo que es en sí mismo un chiste cervantino, ultraliterario. Pero una cosa es un bilingüismo inglés y otra es el yidish como lengua materna. Una cosa es la deriva americana, patricia, de uno de los troncos principales de la literatura europea y otra el dialecto de los inmigrantes echados de Europa por la persecución y la masacre. Cuando todavía no ha cumplido veinte años, en 1955, su acento hace que la confundan con una extranjera: “En un kiosco, mirando libros. El vendedor me habla. Dado mi acento, supone que soy europea [...] ¿Cómo explicarle

que soy argentina? ¿Cómo explicarle mi extraño acento” (2003: 54). Y en 1964 (año en que escribe la que iba a ser la última sección de *Extracción...*):

Ahora recuerdo que ni siquiera mi estilo oral es siempre el mismo: cambio de voz, cambio de léxico, cambio de acento (recuerdo mi periodo mexicano en París, lo que me gustaba acentuar diferentemente las palabras) (2003: 359).

La poeta argentina que se lamentaba de ser tomada por extranjera en su propio país ahora disfruta de hacerse la mexicana en París. Núria Calafell Sala evoca lo que Roland Barthes, en *Le plaisir du texte*, llama “el grano de la voz”, es decir “un mixte érotique de timbre et de langage “. Calafell concluye: “La escritura pizarkiana afronta constantemente la problemática del texto desde una tensión del sujeto con la página en blanco y con los límites del lenguaje” (2008: 18). Ahora bien, ¿no es la voz, para Pizarnik, no el límite sino el afuera? ¿Y no es más bien la frase mal escrita que la página en blanco la que desencadena su angustia (y su escritura de la angustia)?

La voz como frontera o, más bien, como zona de transición entre cuerpo y palabra, entre lo físico y lo simbólico. Allí se ubica también la tartamudez, registrada varias veces en el diario: la tartamudez como una lucha cuerpo a cuerpo con el lenguaje, agotadora. El cuerpo, en Pizarnik, es el deseo atormentado: “Es el deseo, sin duda, es el sexo, es la atracción de la noche, del frenesí, del olvido” (2 de mayo de 1965, 2003: 364); “El error es encerrarse a leer y a escribir en vez de aceptar mi más honda vocación que es erótica” (5 de junio de 1965; 2003: 365). El deseo es, a la vez, algo salvaje, animal: “Soy un animal” (2 de mayo del 64; 2003: 365). Quizás porque estar en la frontera de la lengua es estar en el límite de lo inhumano o bien porque la escritura pertenece a ese ámbito masculino que es, en los *Diarios*, el de los escritores que pueden mirar la lengua de frente: Borges, Octavio Paz. Escribe Hélène Cixous en “La risa de la medusa”:

te castigabas escribiendo, y no ibas hasta el final (...) porque al escribir, irresistiblemente, al igual que nos masturbábamos a escondidas, era para no ir más lejos, sino para atenuar un poco la tensión, justo lo suficiente para que el exceso cesara de importunar. Y luego, en cuanto hemos gozado, nos apresuramos a sentirnos culpables... (2001: 19).

El escritor posee la lengua; la escritora sólo se masturba con ella. En Pizarnik, sin embargo, el sentimiento de culpa no va siempre enfocado en la dirección de esta usurpación y este goce vicario y secreto sino en el de la falta, el no saber, la impostura.

5. El deseo, la culpa, la tortura de escribir y de no escribir. Todo eso está en juego en la relación de Pizarnik con sus psicoanalistas. Al primero, a León Ostrov, está dedicado su segundo libro, *La última inocencia* (1956). Pero sobre todo el complejo vínculo que la une a Enrique Pichon-Rivière tiene un lugar destacado en los Diarios. “El doctor P.R. de algún modo evita mi próximo libro. O sea: me siento culpable de publicar (puesto que él no publica)” (4/V/67; 2003: 426). Otra vez, aquí, la usurpación de un lugar activo, masculino, cuando es el hombre el que no puede actuar. Pizarnik siente que Pichon boicotea su escritura para defenderse de su propia incapacidad de escribir; cosa que, por otra parte, no era en absoluto inexacta: Pichon Riviere pasó años prometiendo un libro con sus reflexiones sobre los *Cantos de Maldoror*, que sólo se publicó póstumamente (Pichon-Rivière 1992). Anota Pizarnik el mismo día de la cita anterior:

Y voy a escribir día y noche. Contra él y contra el mundo y todo lo que me es hostil y espera o exige mi suicidio. ¿Creo en el psicoanálisis? No. Ostrov me hizo bien en el sentido en que no me hizo demasiado mal. El doctor P.R. me ataca por lo último que tengo (2003: 426).

Y también: “No deseo nada. Pero no voy a permitir que no me deje escribir. (Y lo ha de lograr puesto que ya lo logró)” (2003: 427).

Pero la convergencia entre psicoanálisis y poesía se abrocha, en Pizarnik, en la última etapa de su obra, sobre todo en las páginas escritas durante su internación en el hospital psiquiátrico Pirovano, poco antes del suicidio, y que permanecieron censuradas durante muchos años: no aparecieron en la edición de la obra póstuma, *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), y se publicaron por primera vez en la *Poesía completa* (Lumen, 2001), casi treinta años después de su muerte. Entre ellos hay un poema titulado “Sala de psicopatología”, donde el control de Pizarnik sobre el registro léxico y sobre el desarrollo gramatical queda del todo desbordado. Aquí surge otra voz, sin duda más visceral, menos sublimada, en la que casi por primera vez aparece el paisaje concreto, la circunstancia, el contexto:

Después de años en Europa
Quiero decir Paris, Saint-Tropez, Cap
St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,
Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,
Santillana del Mar, Marbella,
Segovia, Ávila, Santiago [...]
aquí estoy entre las inocentes almas de la sala 18
[...]

Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire,

pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha,

[...]

hablo de la concha y hablo de la muerte,

todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo – la mahtma gandhi del lengüeteo, la Einstein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino entre pelos como de rabinos desaseados – ¡oh el goce de la roña!

[...]

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría.

[...]

No pienso, al menos no ejecuto lo que llaman pensar. Asisto al inagotable fluir del murmullo. A veces – casi siempre – estoy húmeda.

[...] y los puteo porque evoco a mi amado viejo, el Dr. Pichon R., tan hijo de puta como nunca lo será ninguno de los mediquitos (tan buenos, hélas!) de esta sala [...]

– oh, viejo hermoso Sigmund Freud – la ciencia psicoanalítica se olvidó la llave en algún lado [...]

(2001: 411-415)

Este poema es el revés de la trama: procacidad, versículos, parodia de los autores prestigiosos, como el *Prufrock* de Eliot (donde “In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo”) o el García Lorca de “Oda a Walt Whitman” (“viejo hermoso Walt Whitman...”). Pizarnik se despreocupa de Borges y de Paz, incluso pareciera escribir para molestarlos, para decir eso que en el ágora de los escritores patricios, de los dueños de la lengua, sería impronunciable. Así llega finalmente al timbre extremo de la poesía del siglo no por el neologismo, el silencio o la torsión de las palabras y la gramática sino por lo contrario: la locuacidad, la elocuencia, el dar voz a la vergüenza, a la rabia, al resentimiento.

Este poema genera, por su sola presencia en la *Poesía completa* de Pizarnik, un poderoso efecto de “futuro pasado”: ¿no resulta, leído ahora, un antecedente *imprescindible* de la poesía post-neobarroca, plebeya y tentada por los registros más coloquiales de la lengua, dominante en el Río de la Plata desde finales de los ochenta hasta nuestros días? ¿Quién hubiera dicho, antes de 2003, que cuando Martín Gambarotta escribe en *Punctum*, uno de los libros emblemáticos de la poesía argentina de la última década del siglo:

pibes que boludean
en la puerta de los videos,
un par de hombres
– no saben qué hacer con sus manos –
mirando para cualquier parte
sin decirse nada [...]
(Gambarotta 1996: 77)

está más cerca de la Pizarnik de “Sala de psicopatología” que, quizás, de ningún otro poeta argentino? Y lo mismo valdría para el blasfematorio Alejandro Rubio: “Me recontractago en la rechota democracia/ y en consejos, concejales, reformas, estatutos/ en los ediles y en las edilas, en codicilos y códigos [...]” (Rubio 1999: 9). La Pizarnik *oficial*, neorromántica, recluida obsesivamente en la angustia y la tentación del suicidio se vuelve, en esta obra *clandestina* finalmente aflorada – como en una pesadilla de la genealogía poética ya fijada, donde lo reprimido retorna – un antecedente necesario de todo lo antirromántico y externo que registran los poetas de las últimas generaciones.

Bibliografía

- Aira, César: *Alejanra Pizarnik* (1998); Rosario (Arg), Beatriz Viterbo.
- Ball, Hugo: *La huida del tiempo (un diario)*(1927); trad. de R. Bravo de la Varga; arcelona: Acantilado.
- Beckett, Samuel: “Dante... Bruno. Vico... Joyce” (1993); publicado como epílogo a James Joyce: *Finnegans Wake*; Barcelona, Lumen (versión de Víctor Pozanco).
- Calafell Sala, Nùria (2008): *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los diarios de A.P.*; Córdoba (Arg.): Babel.
- Catelli, Nora (2002): “Invitados al palacio de citas”, en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 14/09/2002.
- Catelli, Nora (2007): *En la era de la intimidad*; Rosario, Beatriz Viterbo.
- Cixous, Helene (2001): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*; trad. de Ana María Moix, Barcelona: Anthropos.
- Gambarotta, Martín (1996): *Punctum*; Buenos Aires, Tierra Firme.
- Kamenszain, Tamara (1996): *La edad de la poesía*; Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2006): *La poesía como experiencia* [1997], Madrid, Arena Libros.
- Munier, Roger (1972): respuesta a una encuesta de Bernard Noël sobre el concepto de experiencia; en *Mise en page*, n°1, Paris, Pauvret (citado en Lacoue-Labarthe 2006: 28).

- Pichon Riviere, Enrique (1992): *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, compilación de Marcelo Pichon Riviere; Buenos Aires, Argonauta.
- Pizarnik, Alejandra (2001): *Poesía completa*; Barcelona: Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (2003): *Diarios*; edic. a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- Rubio, Alejandro (1999): *Metal pesado*, Buenos Aires, Siesta.
- Steiner, George: *Después de Babel* (2005); Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Post scriptum

En diversos momentos de su desarrollo, este trabajo fue leído ante el grupo LI.RI.CO, que dirige Julio Premat en la Universidad Paris 8/Saint Denis; en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas de la Universidades de São Paulo, por invitación de Adriana Kanzevolsky; en el foro Cuestiones Críticas del Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, por invitación de Sandra Contreras y Martín Prieto; y, finalmente, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Austral de Chile (Valdivia) gracias a una invitación de Yanko González Cangas. A esas instituciones y sobre todo a los profesores mencionados – y a los alumnos que escucharon y discutieron mis palabras – agradezco profundamente el intercambio que ha permitido ajustar y enriquecer el presente ensayo.

Edgardo Dobry

LIVRARIA HUMANITAS/DISCURSO
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315
Cidade Universitária
05508-010 – São Paulo – SP – Brasil
Tel: (11) 3091-3728 / Telefax: (11) 3091-3796
e-mail: livrariahumanitas@usp.br

HUMANITAS – DISTRIBUIÇÃO
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: 3091-2920
e-mail: editorahumanitas@usp.br
<http://www.editorahumanitas.com.br>

Ficha Técnica

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/30
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922
<i>Coordenação editorial</i>	Maria Helena G. Rodrigues – MTb 28.840
<i>Diagramação</i>	Selma Consoli – MTb 28.839
<i>Revisão</i>	Adriana Kanzepolsky
<i>Mancha</i>	13 x 20 cm
<i>Formato</i>	16 x 22 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180 g/m ²
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica da FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	18
<i>Tiragem</i>	600 exemplares