

Alejandra Pizarnik (o la poesía según Cesar Aira) / *Alejandra Pizarnik (or the poetry according to Cesar Aira)*

Nancy Fernández

(pág 185 - pág 192)

Aira indica paradoja de un proceso ligado al azar o al movimiento aleatorio del inconsciente, señalando que el resultado es la instancia previa, el efecto inevitable donde las palabras del registro cumplen la función (diríamos, sintomática) de la imagen. En este sentido, los surrealistas sostienen un presente absoluto que contrasta con el sistema de enunciación cuya finalidad es la constitución de una imagen de autor, una subjetividad alerta frente a la posibilidad infinita. En esta perspectiva, la escritura de Alejandra hace uso deliberado de esas fórmulas gastadas en el estereotipo porque si las incorpora en su textualidad es para continuar escribiendo

Palabras clave: Escritura-surrealismo-subjetividad-autor

Aira indicates a paradox of a process linked to chance or to the random movement of the unconscious, pointing out that the result is the previous instance, the inevitable effect where the words of the register fulfill the function (we would say, symptomatic) of the image. In this sense, the surrealists maintain an absolute present that contrasts with the enunciation system whose purpose is the constitution of an author's image, a subjectivity alert to the infinite possibility. In this perspective, Alejandra's writing makes deliberate use of those formulas worn in the stereotype because if she incorporates them into her textuality it is to continue writing.

Key words: Writing-surrealism-subject-author

Nancy Fernández es docente e investigadora en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en la cátedra de Literatura y Cultura Argentinas. Es Investigadora Independiente en CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) donde también se desempeña como evaluadora. Magister en Letras Hispánicas (Unmdp) y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, dirigida por Nicolás Rosa. Autora de *Narraciones viajeras* (Biblios:2000); *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Beatriz Viterbo:2008); *Poéticas impropias. Producciones argentinas actuales* (Unmdp:2014); *Vanguardia y Tradición en la narrativa de César Aira* (IILI: 2016); *Alfonsina Storni. Antología poética* (EUDEM:2018). Coautora con Ignacio Iriarte de

Fumarolas de Jade de *Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Estanislao Balder/Unmdp, 2002); con Juan Duchesne Winter de Arturo Carrera. *Antología de la obra y la crítica* (ILLI: 2010); con Edgardo H. Berg de *Intervenciones* (Unmdp/La bola editora, 2016) y de *Homenaje a Rodolfo Walsh: Cicatrices sobre un mapa* (Unmdp:2018). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas.

Este artículo se recibió el 15/10/2019. Se referencio el 1/11/2019

Cesar Aira es narrador. Traduce y dibuja. Y también escribe ensayos. Lo curioso es que en cada una de sus prácticas podemos advertir las señales que nos orientan hacia los núcleos de su propia escritura, aquellos que, como en el libro sobre Alejandra Pizarnik, privilegian la construcción del tiempo y del sujeto, ambos ligados en una lógica de sentido que los vuelve dos aspectos de una mismo planteo. De este modo, en el texto que en rigor supone la transcripción de cuatro conferencias que el autor brindó en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en Buenos Aires durante mayo de 1996, suponen el exhaustivo examen no solo de aquello que constituye la obra de Flora Pizarnik (ese fue en realidad su verdadero nombre y quizá la marca primera de su voluntad creadora: el seudónimo que habla de una lejanía continua e indeleble) sino también de lo que, hasta ese momento, había hecho la crítica literaria con la vida y la obra de la poeta. El libro de Aira no es extenso y sin embargo alcanza la dimensión suficiente para condensar la singularidad, no solo del objeto de su lectura sino la de su propia posición ética y estética frente a un concepto de arte que agoniza en la estela de la modernidad.

En cierto modo, esa lectura contra la corriente de los hábitos instalados (institucionalizados), contra el sentido común que rige el modo de leer de la crítica académica (el consenso que dicta y prescribe un modelo de aplicación externa a la signatura del trazo y a la peculiaridad del nombre propio), supone la deconstrucción, tanto como perspectiva de análisis como del gesto que deliberadamente busca un lugar de enunciación intempestivo, en franca ruptura con los usos y costumbres ligados a la cómoda asociación (lineal, causal) entre biografía y textualidad. Aira enfoca su mirada sobre aquel movimiento que le permite tomar la distancia necesaria de la reducción de la poesía y la vida de Pizarnik al desgaste abusivo de la metáfora kitsch, el recurso frecuente a una fragilidad impostada que cae de manera inevitable en la devaluación estética de una vida dedicada a la creación. Por ello Aira ejecuta la selección de algunas de esas cristalizaciones efectistas para promover el proceso de construcción que hizo del efecto, el verdadero acontecimiento de inicio. Es entonces cuando las mencionadas metáforas ahuecadas en la pantomima sentimental recuperan su vigor en la inscripción de la imagen, sintetizando la condición programática de la subjetividad.

Aira toma así, las remanidas sinestesias como “pequeña náufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de si misma” y otras recurrencias semejantes, para asumir el uso como acto de lectura y enunciación dinámico y productivo, en la línea de la imagen-tiempo que desnaturaliza mostrando aquello en que consiste el procedimiento de una forma condensada en la brevedad del instante: la noche/alba de la grafía insomne, la oscuridad plena que advierte la presencia cercana (constitutiva) de la muerte. Leído de este modo, si la muerte es el punto de inicio y la condición de un programa, Alejandra Pizarnik evita la decantación causal admitida en un propósito supuestamente ontológico y trascendente, tal como lo lee Cristina Piña en la biografía de Pizarnik correspondiente a su autoría. En este sentido, más que la materialidad de un trabajo engarzado con el cuerpo y las palabras (y con el cuerpo de las palabras), modalidad que implica una experiencia vanguardista en filiación surrealista, la postura de Piña opta por la consecuencia de una sensibilidad hipostasiada en la cultura de un romanticismo tardío. Desde otro ángulo, la lectura airana sintoniza, en cambio, la fruición deliberada por la cosmología surrealista y en la obstinada consciencia de la afinidad electiva de Pizarnik, advirtiendo la cifra breve en la precisión de su diseño gráfico o literal.

Aira se propone mostrar que el sujeto (del enunciado, de la enunciación), en la poesía de Pizarnik se constituye en su dislocación, o, en otros términos, en un desplazamiento inherente, funcional del procedimiento formal, del artificio artístico. Y allí donde la poeta sigue las huellas de maestros tales como Breton, Lautreamont sobre todo pero también Artaud, Roussel, Carroll y hasta Antonio Porchia, hace un anclaje fugaz por un destino decretado en la instancia inaugural de su escritura. Allí donde los surrealistas de la vanguardia histórica hicieron de su programa, el acto supremo de la paradoja que invierte los lugares del proceso y resultado, Alejandra anula el tiempo (en tanto larga duración) y con él, oblitera el transcurso de una orfebrería dedicada a la escultura de la gema, la joya de la palabra perfecta. Porque si los surrealistas anticipaban el resultado y prorrogaban el proceso, suponiendo la deriva inconsciente que proscribía la intervención crítica, ella se obstinaba en las palabras que condensaban de modo intensivo, su propia experiencia del lugar de la poesía en su vida. Así, en la vigilia noctámbula que persiste en la elaboración cuidadosa, ella anula la perspectiva de un programa cuyos ancestros legaban al sueño y al inconsciente, la consecuencia adecuada al registro automático. Hay que decirlo, Aira indica la flexión paradójica de un proceso que se quiere librado al azar o al movimiento aleatorio del inconsciente, señalando que el resultado es la instancia previa, el efecto inevitable donde las palabras del registro cumplen la función (diríamos, sintomática) de la imagen. En este sentido, los surrealistas sostienen un presente absoluto que, negándose a la recomposición convencional, contrasta con el sistema de enunciación cuya finalidad es la constitución de una imagen de autor, una subjetividad alerta frente a la posibilidad infinita, sin caución de calidad en función de testimonio psíquico.

En esta perspectiva, la escritura de Alejandra hace uso deliberado de esas fórmulas gastadas en el estereotipo porque si las incorpora en su textualidad es para continuar escribiendo y extremar el absurdo de un yo que realiza dos metas simultáneas: subjetivar la máquina de la escritura manteniéndola en movimiento y a su vez, poner en foco el andamiaje de un sistema pronominal que tiene al yo (en singular) como sujeto y como objeto, como matriz generador de un lenguaje y como cuestión a observar, como entidad material auspiciante, en definitiva, de la forma perfecta.

Acaso el punto de inicio que define la poesía de Alejandra Pizarnik resida en la exasperación de esa subjetividad que los surrealistas disolvían. Porque si en ella se admite el tópico que lo vuelve imagen instrumental y reificada (al modo de maniqués o marionetas), aún quedaría por revisar el lugar del prestidigitador que lo conserva con la dosis de racionalidad (por responder a un programa estético), permitiéndole el hallazgo de una nueva genealogía que será matriz de su poética: la miniatura. Un yo que escribe viéndose mirar/se, en el punto extremo de una dislocación que comienza (y concluye) alineando una serie de motivos ligados a la paradójica noción de brevedad.

Paradójica porque en ella hay una captura sensitiva del infinito próximo de la noche eterna, la muerte que acecha desde el instante en que la poeta descubre su propia obra ya realizada, un *ready made* en los textos de sus maestros. En esa noche que coincide por insomnio con el alba, el miedo traba alianza con la inmovilidad del cuerpo frágil que se vuelve pequeña moradora, dama curiosa o muñeca automática. La escritura de Alejandra

Pizarnik hace converger los vértices temporales, pasado y presente, proceso y resultado potenciando la clave críptica, cierto hermetismo firmado con letra póstuma. Es entonces cuando su poesía liquida la posibilidad de abrir la acción continua del presente y por ello impacta desde la inscripción negativa que se propone resuelta mediante fórmulas pulidas como piedras. Y decir piedra equivale a poner énfasis sobre el carácter inmóvil, rígido del cadáver pero también de la genealogía de motivos ligados a la juguetería mágica y por ende, a la miniatura. La pequeñez donde anida el misterio de sombra, la noche implacable de una economía basada en la negatividad del lenguaje.

Si la brevedad está, en parte, sindicada en la elocución literalmente negativa, hay que insistir también en que la resistencia a la idea de comunicación (un lenguaje transparente en conexión con las cosas), se emplaza en la pregunta, en la interrogación que suspende momentáneamente la variación entre interrogante y respuesta, cristalizando finalmente en una suerte de retórica donde el signo de interrogación es el registro casi irónico de una palabra que se conoce de antemano: el saber anticipado sobre el cerco que media entre la palabra y la nada misma. Dicho de otro modo, la literalidad de Pizarnik no refiere únicamente al claustro voluntario sino también a la desconfianza genuina por la relación entre palabra y cosa; dilema contiguo, simultáneo a la verdad tomada de la poesía, del acto creador soberano que pone a prueba la eficacia de la supremacía estética. La morada de Alejandra es el lenguaje reducido al rescoldo de la palabra en penumbras.

Aira pasa en limpio el sentido del trabajo poético de Pizarnik, lo cual consiste en la operación vanguardista que supone una conciencia alerta que custodia la adopción y puesta en marcha de mecanismos idóneos en la construcción del mito personal del autor. Desde la rúbrica hasta la primera persona del singular, la imagen de autor hace visible cierta obsolescencia por la imposibilidad de acción, o de pulsión narrativa. Como si el presente continuo coincidiera con un pasado eternamente atemporal, o el vestigio de un tiempo estetizado como ficción de origen.

Porque si Alejandra juega a preservarse, ocultarse aunque mostrándose fragmentariamente entre máscaras, lo hace desde la estrategia lúdica que esquivo la forma de la ficción cronológica; lo que ella compone es su figura en rictus mortuorio, en trance que observa atenta el lugar de su mirada y el objeto que le devuelve su propio rostro. Ese es el punto donde Aira se concentra en la demostración de un procedimiento que invierte las coordenadas temporales, potenciadas en el uso productivo, dinámico que altera el punto de partida tutelar (el supuesto de la disolución del yo) por la coincidencia del sujeto de enunciación y del sujeto de enunciado. Allí se activa el íncipit que propusieron los Formalistas Rusos, podríamos decir, el principio formulado en términos de extrañeza, de shock efectivo para reinstaurar en el lector una percepción transformadora.

La extrañeza, la distancia si se quiere, que logra Pizarnik, es el efecto del procedimiento centrado en la construcción del yo, y ello a su vez, es la secuela inmediata de una ceremonia que comienza donde termina: en el culto de la brevedad. Es la página que cancela libre flujo por la búsqueda del valor y calidad, cuyo hallazgo restituye el sentido de la forma breve, la combinatoria que se quiere limitada, porque se ajusta a la visión epifánica en la

irrupción de lo finito, prometiendo la inclemencia de su destino. Sin duda, la muerte real de la poeta, causada por la ingesta de una sobredosis de somníferos, provoca que haya participado en la acumulación de referencias que cristalizaron en una suerte de leyenda prestigiosa; pero es cierto que la muerte y la ausencia, junto al miedo, a la parálisis ominosa que acecha la tentación del movimiento, anticipa, afirma y refrenda la articulación entre vida y obra.

Inflexión que Aira ampara de la reducción mecanicista. Y ello se da precisamente porque la obra compone la vida, como el lenguaje atraviesa al sujeto, y no al revés. Alejandra Pizarnik, como si entrara y saliera del panteón donde descansan los vestigios de sus maestros, rescatando del museo lo que resta como piezas enmohecidas o desvencijadas, asumiendo los mecanismos (“el reloj de un pariente difunto”) para restituir con intencionalidad dirigida y estetizada, el revés de la teoría artística de procedencia. De algún modo, Alejandra exhumaría los remanentes que los surrealistas habían proyectado como una suerte de movilidad perpetua sin prever ni pensar en la reabsorción inmediata que supone la grafía de un proceso.

“El proceso mismo ya es el resultado” dirá Aira sobre la escuela que se consideraba muerta cuando Pizarnik comienza a escribir hacia la década del cincuenta. Tampoco es casual que, como señalaba anteriormente, el rasgo quieto en el motivo del juguete, la estatua, muñeca miniaturizado sea parte de una forma vaciada del contenido sentimental que evocaría una autobiografía donde prima el anhelo emotivo por la infancia perdida. Porque si Pizarnik vacía de contenido el programa surrealista (poniendo el yo crítico “al mando de la escritura automática”) lo vuelve inmediatamente un método sin la ilusión ideológica mediadora entre pasado y presente; ella no refiere vínculos ni episodios ni acciones. Entonces, esa suerte de sinceramiento, al decir de Aira, que simplifica la posición de la autora, es el producto de un oficio que le permite guardar precisamente aquello que sus maestros se proponían disolver: el resultado de la palabra tallada a mano.

Y en esa misma materialidad de tiempo y lenguaje, donde ella logra retener las voces de la infancia, el miedo, la muerte, la nada, la desmitologización hace efectivo la oquedad animando las palabras con voces prestadas por un sujeto (de enunciado, de enunciación) que las manipula como un ventrilocuo, un titiritero que modula formas y sonidos en la combinatoria cerrada de los signos. Llegado este punto podríamos decir que lo que se hace visible en la escritura de Pizarnik es ni más ni menos que el *trazo*, o la instancia de la inscripción que encripta la forma de una materialidad, en este caso, antes que la trascendencia. Quiero decir, el inventario artístico de Pizarnik se condensa en pocas palabras de una prestigiosa tradición metafísica, cuya depuración muestra su secreto: el que consiste en el desvelo de un trabajo.

Ahí es donde comienza y también donde se agota. Y aquí el “sinceramiento” al que Aira alude señala por partida doble el hecho de la revelación (la insistencia en una maquinaria poética que está exhibida por y desde el principio) y el insomnio perpetuo cuyo sentido se define en el trabajo total con la palabra. Extrañamiento producto de la distancia entre el yo y el resto de los términos. Todo lo cual compone la atmósfera mágica donde la ausencia absoluta de la prosaica cotidianeidad determina la condición de su poesía. Pero la poeta es vanguardista porque procura ir en busca de lo Nuevo, paradójico sine que non en

quien parte de lo muerto para seguir escribiendo. “ AP invierte el procedimiento surrealista poniendo a evaluación, el yo crítico, al mando de la escritura de la escritura automática que así se vacía de su contenido programático” dice Aira.

Tomemos, a modo de ejemplo, los poemas 13 y 14 de *Árbol de Diana*. Si los dos versos en que consiste el poema 13 ponen de manifiesto la dislocación del yo (“explicar con palabras de este mundo/que partió de mi un barco llevándome”), el 14 refuerza la concepción ética y estética de un credo simultáneamente material y metafísico, precisamente allí donde impera una mirada física sobre su objeto fetiche: la palabra del poema. Aquí, la orfebrería verbal, deseante, se ejecuta en el ritmo breve de la epifanía cósmica; y el miedo será entonces el motivo que constituya la forma cuando la palabra incompleta (el poema no dicho al que se alude) asoma a un descubrimiento que promete tanto revelar como destruir: ser dos hacia el espejo, aunque los dos puntos vuelvan categóricos, casi apodícticos, una otredad integrada en el sujeto de enunciación, donde “ella” se sabe la misma y la alteridad, desde el tanteo sensitivo que media entre lo sagrado y lo profano. No hay dos sino una diferencia leve entre el yo y el ella, una trémula vacilación donde la fragmentación queda atemperada en las auto figuraciones de una subjetividad extremada. Se trata del procedimiento de la objetivación autor referida en tanto procedimiento estético: una suerte de construcción del yo como materia reificada.

El elenco de los disfraces que asume e incluso el frecuente recurso de las dedicatorias a maestros, amigos y congéneres, no hacen otra cosa que enfatizar una mirada plegada hacia el nombre propio (construido, elegido) y la serie de imágenes donde descansa la concepción central de su poesía. Una y otra, ella y la misma: todo converge al proyecto deliberado y consciente de hacer de la letra, el verdadero acontecimiento artístico como cofre de su mito personal, su experiencia identitaria. La intensidad radicada en la forma breve promete el atisbo de un mundo puente, el umbral contiguo entre el sujeto de enunciación y el cosmos. Un universo donde la relación entre el todo y la parte formula el destello poético, la palabra como fruto de un trabajo alerta, sensible.

Así surgen las auto figuraciones deliberadas de la obrera, la profeta autómatas, la marioneta cegada por la luz que aísla y que invisibiliza lo real para aquellos ojos cerrados y videntes ante el sentido del infinito. Insisto, una idea de infinito materializado en el cuerpo nunca ausente de Alejandra. Por ello no hablo de una trascendencia escindida entre cielo y tierra, carne y espíritu; ella sutura el abismo devolviendo a la palabra letra, la posibilidad de un girar en salvación su destino y su final. La escritura, entonces, es punto de partida y de llegada, en el proceso de una incorporación literal: Alejandra Pizarnik digiere al mundo que la devora, la desplaza y la expulsa. Para clausurar esta atmósfera de irradiación transparente (ese es el sentido que da Octavio Paz en su prólogo a *Árbol de Diana*) y de claustrofóbico albergue de sonámbulas, Alejandra Pizarnik activa la clave teatral del lenguaje de las marionetas, exponiendo la vertiginosa experiencia del límite (el de la vida vivida en la página y la nada, el afuera del texto adivinado como una muerte cercana), que la sacerdotisa de la palabra le transfiere a cada una de sus máscaras, vaciadas de esencias ontológicas. “Pájaro petrificado”, “enamorada del viento” y también la viajera que dedica su responso a los niños muertos, son las vías o medios estéticos y elaboradamente elegidos

para que el lenguaje cristalice en ecos lejanos y sin la pertenencia objetiva que las ligaría a un sujeto centrado en una autobiografía convencional. Quiero decir: las metáforas que señalan el nombre de Alejandra habilitan más bien el uso estético de aquellas imágenes que instauran a la poesía como recurso y sentido de una experiencia única y total. Así, Pizarnik constituye el lenguaje poético, como un prestidigitador o un titiritero que no oculta su artificio, desde la lectura premeditada que la atraviesa, en la palabra que se transforma y desplaza con variaciones limitadas aludiendo y construyendo un sistema de representaciones basado en la repetición, en tanto obediencia ciega al sentido del dictado verbal. Muñeca o estatua, su voz encarna la oquedad con la mueca que insinúa siempre al límite.

Por eso la poeta señala cielo y tierra desde la potestad del artificio, allí donde oye sus propios pasos renuentes en la vigilia nocturna. De esta misma manera, *Los trabajos y las noches* reafirman la negatividad que cincelaba la forma, como hallazgo pero también como medio poético. Entonces, esa forma que vislumbra el absoluto del lenguaje como cerco ante la muerte, encuentra que que el revés del mismo no devuelve otra cosa que su valla, como en el poema “Algo” de *La última inocencia*: “noche que te vas/dame la mano/obra de ángel bullente/los días se suicidan/¿por qué?/noche que te vas/buenas noches”. La estructura circular del poema, incluyendo la palabra primera en minúscula, como si se cifrara el continuo de una pregunta sin respuesta, hace coincidir principio y fin desde la imagen de la ausencia y la fugacidad. Pero a su vez, el andamiaje anafórico inscribe su diferencia, la huella huidiza del lenguaje que no muestra la doble faz comunicativa con alguna realidad externa sino con un hermetismo crispado en la revelación del enigma autorreferencial.

La dislocación subjetiva, enclave fundante del proceso de desmitologización (o el otro lado de la construcción del mito personal del escritor) es concomitante a una temporalidad que contempla el desplazamiento pronominal, donde la muchacha que es objeto de la mirada poética (o sujeto de enunciado) es también sujeto de enunciación. Y la condición, formal, sintáctica y conceptual, para dar forma al movimiento de una fragmentación que no abandona la unidad, es la urgencia lapidaria de la visión que anuncia la elevación y la caída, el presente perpetuo, donde el infinito esconde su máscara para que solo ella lo encuentre rompiendo el muro de la poesía. “Salvación”, en su primer libro, *La última inocencia*: “Se fuga la isla/Y la muchacha vuelve a escalar el viento/y a descubrir la muerte del pájaro profeta/Ahora/es el fuego sometido/Ahora/es la carne/la hoja/la piedra/perdidos en la fuente del tormento/como el navegante en el horror de la civilización/que purifica la caída de la noche/Ahora/la muchacha halla máscara del infinito/y rompe el muro de la poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AIRA, C. (1998) *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Viterbo.
 PIÑA, C. (1991) *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
 PIZARNIK, P. (1998) *Obras Completas* (edición al cuidado de Cristina Piña), Buenos Aires: Corredor.

