

PIZARNIK EN EL “ÂGE DES POÈTES”: DE BADIOU A ŽIŽEK

MARIUS CHRISTIAN BOMHOLT
Universidad Complutense de Madrid

Title: Pizarnik in the “l’âge des poètes”: from Badiou to Žižek

Abstract: This article establishes a relation of proximity between Alejandra Pizarnik’s poetry and the category-period of *l’âge des poètes* as developed by Alain Badiou. This approximation, conceived as a complementation of the category of the “poètes maudits” that so frequently gravitates around Pizarnik’s work, is then corroborated and justified through two Žižekian readings of her poetry: an analysis of the parallaxic tensions that can be found in a number of poems from the collection *Árbol de Diana*, and a more broadly formulated examination that, based on Žižek’s concept of ontological incompleteness, illustrates the fundamental role silence plays in Pizarnik’s ontology.

Key words: Alejandra Pizarnik. Slavoj Žižek. Alain Badiou. Poetry. Contemporary philosophy.

1. PIZARNIK Y LOS POETAS MALDITOS.

Alejandra Pizarnik se ha revelado como autora de alta polivalencia y plasticidad a través de un esfuerzo crítico cada vez mayor en años recientes, a medida que se ha conocido el renacido interés y extensa difusión de su obra.¹ Tal conclusión generalizada se basa en tres pilares principales: primero, la estructura complejamente estratificada de su subjetividad poética;² aspecto este parcialmente vinculado, aunque no idéntico, con el segundo,

¹Circunstancia que atestiguan las numerosas ediciones recientes de su poesía, prosa, correspondencia y diarios (véase por ejemplo las ediciones de su *Poesía Completa*, Barcelona: Lumen, 2005; *Prosa completa*, Barcelona: Lumen, 2002; *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003; *Nueva correspondencia Pizarnik* [ed. Cristina Piña], Buenos Aires: Alfaguara, 2014), su inclusión en antologías y otros tipos de publicación conjunta, así como las traducciones de su obra a varios idiomas; cf. C. Piña (2012), pp. 11-13.

²Las dos líneas principales en la comprensión de la subjetividad poética de Pizarnik han emergido, como lo apunta Jaime Rodríguez Matos (2011, pp. 571-573), a partir de dos modos de lectura opuestos: por un lado, la más abierta fusión del sujeto poético con la persona Alejandra Pizarnik, por otra parte la concepción del sujeto como descentrado y estructurado alrededor de su propio vacío central. Es también Rodríguez Matos quien introduce, basándose en observaciones hechas por César Aira y Juan Duchesne, una tercera vía como propuesta de la eclosión de una nueva posición subjetiva que divide la obra desde el interior e incorpora las primeras dos (2011, pp. 586-587).

que comprende la compleja intrincación de capas de matizadas voces poéticas.³ El tercer aspecto es el de la ingente cantidad de referencias y alusiones, de diálogos, recepciones y relaciones de influencia que entabla su obra con la de otros escritores y poetas. Un conjunto tal de referencias se deja dividir nítidamente en dos partes: por un lado, todo aquello que, en la tradición genettiana, se podría denominar como transtextualidad, es decir, “tout ce qui le [el texto] met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”;⁴ y por otro, las influencias más indirectas, las huellas que ha dejado en la materialidad de la propia obra de Pizarnik su ávida lectura de una poblada red de referentes, cuyos modelos poéticos han contribuido significativamente a la formación del suyo.

En relación al primero de estos dos tipos, el de las referencias transtextuales, la crítica ha encontrado en la poesía de Pizarnik una abrumadora variedad de “palabras ajenas”,⁵ como las denomina Cristina Piña: incorporaciones de palabras, frases y versos de la mano de otro autores, en ocasiones con indicación de la autoría, es decir, de forma manifiesta —como por ejemplo en el caso Caroline von Günderrode o Georg Trakl—,⁶ otras veces, de forma “secreta”, sin tales indicaciones. Por otra parte, algo similar puede observarse en su prosa, que encuentra un punto de culminación en cuanto a aspectos de transtextualidad en el texto *La condesa sangrienta*, una glo-

³Susana Chávez Silverman relata la progresión gradual en el estudio de la voz de Pizarnik, describiendo cómo se ha refutado una concepción rígida de dos voces opuestas a favor de una pluralidad más matizada de varias voces. Sólo en los últimos años se ha superado la “misconception of two radically discrete voices: the sombre, hieratic, disciplined, asexual lyric voice (for years the overdeterminedly ‘Pizarnikian’ voice par excellence) versus the transgressive, humoristic, mainly hypersexualized prose voice. Only quite recently, years after Pizarnik’s death, are scholars and other readers able to receive — and restore — a more accurate sense of the nuance and complexity which had been there in Pizarnik’s poetry all along” (2007, p. 13).

⁴G. Genette (1982), p. 7.

⁵C. Piña (2012), p. 194.

⁶A. Pizarnik (2005), pp. 71 y 148, respectivamente. A von Günderrode la cita Pizarnik con la versión francesa de su apellido, Gunderode.

sa/copia/reescritura del texto *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, dotada de aspectos marcadamente ensayísticos, con sus capítulos encabezados por citas de índole y procedencia variadas, desde Octavio Paz hasta el Cancionero de Uppsala.⁷

Inseparablemente relacionada con la investigación de las referencias textuales concretas y con un interés mayor para la finalidad de nuestro artículo, la búsqueda de las influencias de carácter más globalmente estructural, es decir, el detectar las huellas de ciertos modelos poéticos sobre la producción de Pizarnik, también ha sido un ejercicio crítico asiduamente practicado. En esta línea, se ha destacado sobre todo la importancia fundamental en la creación de Pizarnik de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Trakl, de su favorito Lautréamont o de Antonin Artaud,⁸ entre muchas otras referencias literarias. Asimismo se ha ahondado con fruto en los lazos entre la poesía de la argentina y los surrealistas franceses,⁹ e incluso llegando a atisbarse ciertos ecos nietzscheanos.¹⁰ De esta manera, quedaba emplazada Pizarnik en un contexto estilístico-histórico, en una red de interrelaciones poéticas que conducía demasiado genéricamente a emparentarla, cuando no a pretender incluirla de pleno derecho, en el heterogéneo grupo de los "poetas malditos".

⁷Cf. A. Pizarnik (2009); véase además A.M. Rodríguez Francia (2003, pp. 261-282) para un análisis detallado entre los muchos disponibles de la *Condesa sangrienta*. María Negroni, por su parte, añade que el procedimiento de apropiación, en el caso de la *Condesa* del texto de Penrose, se repite bajo signo distinto, pero con similitudes discernibles, en su texto *Los poseídos entre lilas*, que es, en palabras de Negroni, "una reescritura casi calcada de *Final de partida* de Samuel Beckett" (2003, p. 14).

⁸Descubrir y verificar las influencias de otros poetas y escritores sobre la obra de Pizarnik ha sido, dada la gran riqueza de sus referencias, un ejercicio crítico muy practicado. Para el caso de los poetas que hemos mencionado arriba, véase por ejemplo C. Depetris (2008), pp. 69 y ss.; P. Gallo (2003), p. 80; y C. Piña (2012), pp. 65-73, 187-211, *passim*.

⁹Cf. particularmente F. Lasarte (1983).

¹⁰Cf. E. Galiazo (2006).

Tal consideración, no infrecuente por cierto,¹¹ se ha hecho mayoritariamente con la finalidad muy legítima de situar a Pizarnik dentro de un conjunto de referencias, en una constelación de líneas de tradición más allá de la enumeración de referencias concretas, atomizadas, a un único personaje poético en particular. Así, como bajo el marbete de poetas malditos se ha designado variablemente a los referentes del simbolismo francés ya mencionados Rimbaud y Mallarmé,¹² pero también a autores como Georg Trakl o Antonin Artaud,¹³ ha debido idearse un enlace más global entre todos que los abarque. Realizar ese nexo en el caso de Pizarnik sólo a base de la categoría de los “malditos” precipita, sin embargo, una inocultable insuficiencia, y por lo mismo se podría beneficiar de una complementación —un enriquecimiento si se quiere— como la que propondremos nosotros aquí remitiéndonos a la categoría-periodo del *âge des poètes* desarrollada por Alain Badiou.

Veamos primero, sin embargo, en un breve repaso histórico a la noción de poetas malditos su génesis en el ámbito de la literatura francesa. Fue Alfred de Vigny, en su novela *Stello ou Les Diables Bleus (Blue Devils)* del año 1832, quien estableció por primera vez el vínculo entre el poeta y la condición de “maldito”, cuando constataba que los poetas son “la race toujours maudite par les puissances de la terre”.¹⁴ Esta concepción del poeta se popularizó posteriormente con la publicación de *Les Poètes Maudits* de Verlaine en 1882, una especie de homenaje a sus contemporáneos que glosaba la obra de Corbière, Rimbaud y Mallarmé en la primera edición, y donde incluía en las siguientes a Desbordes-Valmore, Villiers de L’Isle-Adam y a sí mismo bajo el pseudónimo anagramático de Pauvre Lelian.¹⁵ Los integrantes de aquel

¹¹ Véase por ejemplo C. Depetris (2008), p. 63; E. Galiazo (2009), p. 139; P. Gallo (2011), pp. 80-83; F. Mackintosh y K. Posso (2007), p. 1; C. Piña (2012), pp. 16-19 y 130-135.

¹² Cf. por ejemplo C. Piña (2012), pp. 16-17.

¹³ Cf. P. Gallo (2003), p. 80.

¹⁴ A. de Vigny (1832), p. 77.

¹⁵ Cf. P. Verlaine (1888).

grupo siguen constituyendo a día de hoy la nómina de “poetas malditos”, por excelencia y en sentido estricto.

A partir de ese momento, y a raíz de la popularidad de la obra de Verlaine, la diseminación del término de “malditos” ha aumentado, diversificándose y llegando a reunir en su definición rasgos y condiciones delimitadoras del perfil de poeta “maldito”, vinculados con las vicisitudes de su biografía, que hayan podido determinar una situación de rechazo generalizado por parte de la sociedad y el público contemporáneos. Aspectos esos que vemos agrupados en una de las pocas definiciones del “poeta maldito” establecida en un glosario de terminología poética, en este caso la obra de Edward Hirsch, *A Poet’s Glossary*:

Poète maudit. French: ‘accursed poet’. A French term for the poet as outsider, lost, unrecognized, ill-fated, rejected by bourgeois society, damned. Poets who are criminally inclined or socially off-kilter, prone to alcohol or drugs, crazy or suicidal, are often labeled *poètes maudits*.¹⁶

Para el caso concreto de Pizarnik, la aproximación de su obra a la categoría de “poeta maldito” tiene una doble consecuencia: por un lado, entendida sobre una base puramente “formal”, esto es, en proximidad (estilística, continuidad histórica, etc.) de algunas de las figuras de destacada importancia para su obra, sin tener en cuenta ningún rasgo positivo en particular de la definición de los poetas malditos, uno se limita a ilustrar así exclusivamente una relación de “parecido de familia” acotadamente formal, lo cual revela relativamente poco sobre las convergencias y similitudes intuitivas entre su poesía y la de sus referentes. Por otro lado, si se tiene presente una definición más concreta y ajustada, en los términos demarcados antes por el glosario de Hirsch, se corre el riesgo de incurrir en la vieja “falacia biográfica” o, para decirlo en palabras de Evelyn Galiazo, “arriesgar hipó-

¹⁶E. Hirsch (2014), p. 465.

tesis biográficas”;¹⁷ esto es, exagerar en cierto modo una lectura que busca “the unification of the poetic persona and the poet’s tragic life”.¹⁸

Consideramos, por tanto, que el emplazamiento de Pizarnik en un determinado contexto artístico —como se ha solido hacer a través del recurso a la categoría de los “malditos”— puede beneficiarse necesariamente con el complemento de una segunda vía de enfoque adicional. El indicio tal vez decisivo de cómo establecer una conexión entre la categoría de los malditos y el contexto que nosotros proponemos, pudiera ofrecerlo Carolina Depetris con su establecimiento de que “[p]ara los poetas malditos [...] la misión del poeta es ver más allá de lo evidente en busca de una esencialidad ontológica primaria y poder expresar poéticamente esta trascendencia con un lenguaje igualmente esencial”.¹⁹ Esa búsqueda de lo esencial de Depetris²⁰ vendría a coincidir con el valor central en torno al que Alain Badiou ha concebido su categoría-periodo del *âge des poètes*, con sus respectivas especificaciones y matizaciones.

A raíz de lo anterior proponemos nosotros con este artículo un acercamiento a la obra poética de Pizarnik dentro de la categoría-periodo de Badiou, entendiéndola como eco del momento estelar de la poesía, y, al mismo tiempo, comprendiendo tal filiación como complemento a la categoría de “malditos” que pudiera gravitar en torno a Alejandra Pizarnik. Intentaremos demostrar así la eficacia crítica de nuestra asociación de cruces meta-

¹⁷E. Galiazo (2006), p. 136.

¹⁸J. Rodríguez Matos (2011), p. 571.

¹⁹C. Depetris (2008), p. 63.

²⁰Estando de acuerdo con Depetris nos gustaría añadir, sin embargo, que la búsqueda (y el encontrar) de la esencia en la poesía también se realiza, y con frecuencia, en la obra de poetas que bajo ningún concepto se pueden considerar malditos, por ancha que sea la definición. Basten, para justificar lo anterior, estas palabras introductorias de Heidegger en su conferencia sobre Hölderlin: “¿Por qué, al proponernos mostrar la esencia de la Poesía, hemos elegido la obra de Hölderlin? ¿Por qué no a Homero o a Sófocles, por qué no a Virgilio o a Dante, por qué no a Shakespeare o a Goethe? Que en las obras de estos poetas se realiza, en su realidad de verdad, la esencia de la Poesía [...]” (1989, p. 19).

poéticos, mediante un análisis detallado, que incluye y comprende a su vez una lectura de signo žižekiano de una muestra selecta de la obra de Pizarnik, empleando para lo cual los conceptos de “paralaje” e “incompletitud ontológica”, consagrados en la más rigurosa actualidad por el famoso crítico esloveno.

2. BADIOU Y SU “ÂGE DES POÈTES”: PIZARNIK COMO ECO DEL MOMENTO ESTELAR DE LA POESÍA.

La búsqueda de la esencialidad poética que reclamaba Carolina Depetris para el conjunto de los poetas malditos,²¹ en la concepción de Alain Badiou asume la forma de una prominencia del pensamiento en la poesía, una manera de hacer visible “the knot tying the poem to philosophy”.²² Durante el momento que Badiou denomina como *âge des poètes*, ese vínculo se hace especialmente reconocible, por razones que detallaremos a continuación. Badiou propuso por primera vez la categoría-periodo del *âge des poètes* en su *Manifeste pour la philosophie* en 1989,²³ retomándola y ensanchándola en su volumen publicado en inglés *The Age of the Poets* en 2014.²⁴ En concreto, se refiere a un momento de culminación poética durante el cual la poesía asume ciertas funciones de la filosofía, ya que ésta se encuentra suturada o bien con la condición científica, o con la condición política:

Dans la période qui s'ouvre, en gros, juste après Hegel, période où la philosophie est le plus souvent suturée soit à la condition scientifique, soit à la condition politique, la poésie a pris sur elle certaines des fonctions de la philosophie.²⁵

Durante ese tiempo, y en razón de esas suturas, la filosofía como disciplina ha estado, para Badiou, en cierto modo “instrumentalizada” o

²¹ Valoración esta realizada muy atinadamente por Depetris, pero de ningún modo rasgo universal de la categoría de los “poetas malditos”.

²² A. Badiou (2014), p. 4.

²³ A. Badiou (1989).

²⁴ A. Badiou (2014).

²⁵ A. Badiou (1989), p. 49.

“colonizada” por la ciencia exacta (a través del positivismo y la doctrina del progreso), por la política (a través de la filosofía política revolucionaria), o por una combinación de ambas, que habría cubierto, mayoritariamente, el marxismo.²⁶ Tal “instrumentalización” dio lugar a que recayeran en la poesía ciertos asuntos más vinculados a la filosofía “pura”, no ligada a otras condiciones. Un traslado que se efectuó en varios dominios:

Il y a eu un temps, entre Hölderlin et Paul Celan, où le sens tremblé de ce qu'était ce temps même, le mode d'accès le plus ouvert à la question de l'être, l'espace de compossibilité le moins pris dans de brutales sutures, la formulation la plus avertie de l'expérience de l'homme moderne, ont été décelés et détenus par le poème.²⁷

Es, pues, en el periodo entre Hölderlin y Celan —con los demás referentes concretos recogidos por Badiou de Mallarmé, Rimbaud, Trakl y Mandelstam²⁸—, cuando la poesía fue capaz de aproximar con mayor precisión relativa la sensación de desorientación constitutiva del momento:

Mais le réel de cette époque était bien plutôt l'inconsistance et la désorientation. La poésie, du moins la poésie 'métaphysique', la poésie la plus concentrée, la plus intellectuellement tendue, la plus obscure aussi, a, seule, désigné et articulé cette essentielle désorientation.²⁹

Inconsistencia y desorientación para Badiou, pues, como los dos factores que principalmente configuraban lo Real de aquel momento. Dos sensaciones o impulsos que, sin embargo, fueron atendidos de forma muy limitada por las corrientes filosóficas del momento, ocupadas primero con el positivismo y su ideal teleológico del progreso, y después en los grandes proyectos de emancipación política, sin ser capaces de dar cuenta exhaustiva de lo Real contemporáneo, esto es, de captar adecuadamente lo esencial de

²⁶Cf. A. Badiou (2014), pp. 3-6.

²⁷A. Badiou (1989), p. 50.

²⁸Cf. *ibid.*, p. 52.

²⁹*Ibid.*, p. 51.

su inscripción historiada. Razón por la que, sugiere Badiou, han entrado en la poesía ciertas cuestiones provenientes del dominio del pensamiento y de la filosofía, produciéndose así el traslado que acabamos de detallar.

Quizá parezca un tanto curioso aproximar a Pizarnik a esa categoría-periodo descrita por Badiou, nuestra asociación se basa, sin embargo, en primer lugar en que la producción de Pizarnik coincide con el punto final del periodo estipulado por Badiou (téngase en cuenta que Celan y Pizarnik son casi coetáneos). Así, en un eje temporal quedaría refrendada la relación de proximidad, si bien nosotros, lejos de proponer a Pizarnik como miembro integral del grupo de poetas que establece Badiou, preferimos pensar como en un eco cercano, un reflejo de aquello que el propio Badiou describe como la prominencia del pensamiento en la poesía. Lo proponemos así por dos razones: primero, el arraigo de Pizarnik en una esfera marcadamente moderna, que se revela a través de su lectura y diálogo con la obra de poetas modernistas; tres de los cuales —Mallarmé, Rimbaud y Trakl— grandes referentes expresamente mencionados por Badiou.³⁰ Por otra parte —y éste es el aspecto que examinaremos aquí en detalle a continuación— la poesía de Pizarnik tiene el reflejo de inconsistencia y desorientación que Badiou ha fijado como rasgos constitutivos para el *âge des poètes*, con su condición peculiar de adherencia en terreno filosófico, como se comprueba, por ejemplo, en el desarrollo de una ontología peculiar gravitada alrededor del silencio.³¹ La lente pronunciadamente žižekiana a la que acogemos el método de nuestro análisis en este artículo nos consiente iluminar de preferencia algunos de esos momentos de preocupación de Pizarnik por cuestiones ontológicas fundamentales.

³⁰Ibid., p. 52.

³¹La relación entre Pizarnik y el silencio ha sido examinada desde una gran variedad de perspectivas. Véase por ejemplo A. M. Rodríguez Francia (2003), pp. 312-322 o C. Depetris (2004), pp. 63-68. Nosotros aquí emprenderemos un análisis centrado en el concepto de incompletitud ontológica de Žižek, para descubrir el silencio como hecho primigenio de la ontología-universo de Pizarnik.

3. CONTIENDA DE PERSPECTIVAS: ESTRUCTURAS PARALÁCTICAS EN “ÁRBOL DE DIANA”

Para empezar, un par de conceptos desarrollados por Slavoj Žižek (pensador, por lo demás, muy afín a las ideas de Badiou con el que ha colaborado en algunas ocasiones), el del *paralaje* y el de la *incompletitud ontológica* que resultan especialmente útiles para abordar las creaciones de Pizarnik desde un punto de vista más interesado en cuestiones de alcance universal, con el fin de descubrir sus avatares del “mode d'accès le plus ouvert à la question de l'être”.³² Con estas dos herramientas nos podemos acercar, además, a dos dominios bien diferenciados: en el inventario conceptual de Žižek, el paralaje sirve como instrumento de carácter epistemológico, mientras que la incompletitud ontológica, como delata inequívocamente su propio nombre, se orienta a asuntos vinculados con la ontología.

Comenzaremos con el paralaje, que el propio Žižek ha aplicado, si bien muy someramente, sobre algunos versos de Pizarnik y que a partir de allí brinda una serie de posibilidades de conexión y ensanche nada triviales. El paralaje —término que en el ámbito de la óptica designa el fenómeno de que el mismo objeto, visto desde dos coordenadas distintas, parece realizar un desplazamiento— fue introducido en la filosofía contemporánea por el pensador y crítico literario japonés Kōjin Karatani, su obra *Transcritique*, con la siguiente definición: “to see things neither from [one’s] own viewpoint, nor from the viewpoint of others, but to face the reality that is exposed through difference (parallax)”.³³ Adaptándolo a su propio sistema de pensamiento, Žižek amplía la visión de paralaje, significando que se trata de una “constantly shifting perspective between two points between which no synthesis or mediation is possible”.³⁴ Se trata, como se ve, en pri-

³²A. Badiou (1989), p. 50.

³³K. Karatani (2003), p. 3; cf. adicionalmente Žižek (2005), pp. 201-204.

³⁴S. Žižek (2006), p. 4.

mer lugar de un modo epistemológico determinado que, confrontado con una contradicción o aporía indisolubles, no se desgasta en infinitos intentos (condenados al fracaso) de mediación dialéctico-sintética, sino que aprecia y celebra la diferencia como lo que es: diferencia pura.

Eliminada la posibilidad de síntesis, la mirada se dirige al campo diferencial que se abre entre los dos polos perspectivas de una situación antinómica. Con miras al análisis del arte, eso quiere decir, según Žižek, que una tensión paraláctica se plasma con frecuencia en las diferencias mínimas, diferencias puras que se encuentran en cualquier plano o estrato de una obra: son los pequeños contrastes y trances, los modos de representación que entran en conflicto o diminutos deslices y torsiones de perspectiva que indican una tensión interior. En todo caso, el hueco paraláctico se abre entre dos polos concebidos como estrictamente antinómicos de los que consta que no se pueden conciliar.³⁵

Aquí situamos nosotros, precisamente, el enlace más ostensible con la poesía de Pizarnik, alegando en primer lugar una afirmación sobre su poesía de la mano del propio Žižek, cuando afirmaba que “Pizarnik is arguably the poet of subtraction, of minimal difference”,³⁶ esto es, una poeta paraláctica por excelencia. A partir de aquí hemos de emprender nosotros, sin embargo, un camino en una dirección distinta a la de Žižek: mientras que él procede a examinar el hueco paraláctico que separa el silencio y una voz fragmentada,³⁷ nosotros dirigiremos nuestra mirada hacia otra dimensión del paralaje, otra brecha diferencial que se abre en un número de poesías provenientes del poemario *Árbol de Diana*, antítesis entre dos voces opuestas, dos perspectivas o enfoques que representan posiciones irreconciliables.

³⁵Cf. *ibid.*, pp. 153-155.

³⁶*Ibid.*, p. 154.

³⁷Véase S. Žižek (2004), s.p. y (2006), pp. 153-155. Nótese en ambos textos además el puntual, aunque decisivo, error de traducción —Žižek confunde “enterado” con “enterrado”; cf. Pizarnik (2005), p. 120—, lo que sustrae luego no poco de poder persuasivo a sus análisis en detalle.

En los tres poemas descubrimos cómo Pizarnik se enfrenta a tres nociones muy concretas: la de la *temporalidad*, la de la *perspectiva* y la del *sujeto*, traduciéndolas en sus breves poemas a un cierto modo de “miniatura”.

En el primero, numerado como *g* en el poemario de Pizarnik, nos encontramos con los siguientes dos versos:

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.
No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.³⁸

En este poema, enfocado sobre cuestiones de temporalidad y decidibilidad, se reconoce una doble estructura paraláctica, un hueco paraláctico activo en dos planos diferenciados: el semántico en el primer verso, y el lógico-sintáctico en el segundo. En primer momento, el poema entabla una relación entre los conceptos de “luz” y “memoria”, como resumido en la breve fórmula de “memoria iluminada”, para después contrastarla con la asociación de la “sombra” con el presente duradero constituido así en futuro (“lo que espero”). Memoria y, diríase, un “futuro subjetivo”, ligado a las expectativas del *yo* lírico (Pizarnik dice “lo que espero”, no “lo que vendrá”), fungen aquí —al igual que luz y sombra— como los polos antinómicos entre los que se abre una brecha paraláctica constitutiva precisamente en el presente: ese momento inefable y siempre mediado a través de una subjetividad, entre aquello que se recuerda como pasado y aquello que se anticipa como acontecimientos del futuro. Ambas perspectivas, aunque se mueven sobre el mismo eje temporal, son en sí irreconciliables, ya que se impulsan en direcciones opuestas, eliminando toda posibilidad de síntesis. Al mismo tiempo, la asociación de la luz con la memoria/el pasado, y de modo inverso, del futuro/de lo anticipado con la sombra, suprime cualquier atisbo

³⁸A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “g”, p. 110. Como consultamos los poemas en una edición completa de la poesía de Pizarnik, indicaremos, aparte del número de página, para mayor facilidad del lector el nombre del poemario (en cursiva) y del poema (entre comillas) en las referencias a pie de página.

de una teleología orientada hacia ideas como un futuro reluciente o conceptos similares; quedándonos en vez de eso una sensación de incertidumbre y desasosiego enfatizada por el movimiento errante ("vaga") de la sombra.

El motivo de la incertidumbre aparece decisivo también en el verso siguiente, donde se emplaza el segundo hueco paraláctico; incluso aquí en su estado más puro de mínima diferencia señalada únicamente por la partícula de negación introducida en la segunda frase, el "no". En esta constelación, que por su estructura evoca una cierta proximidad a la contrastación de dos proposiciones en un ejercicio lógico —ejercicio que aquí resultaría en una contradicción plena—, la tensión paraláctica se aleja del plano de significación y se realiza en un nivel sintáctico, presentando las dos mitades del verso como dos presuposiciones antinómicas, irreduciblemente opuestas. Entre ellas se abre un espacio, casi podría decirse una especie de trampa o jaula, que nos atrapa en un estado de incertidumbre entre una afirmación y su inmediata negación, introduciendo con ello a una sensación de desorientación y aporía; siendo la única vía de comprensión que se brinda la de apreciar la diferencia pura sin alcanzar conclusiones conjugadas o mediadoras.³⁹

Como paso último, también los dos versos del brevísimo poema en sí se dejan concebir como dos mitades paralácticas. Pero aunque la resultante forma tripartita pudiera evocar cierta impresión de progreso dialéctico, se constata pronto que no es así: las dos mitades del poema actúan más bien como elementos que crean un último paralaje entre significación y disposición, sentido y forma. En otras palabras, el primero de los versos Pizarnik crea una sensación de incertidumbre en un plano semántico, según lo hemos detallado, en el segundo la diferencia es puramente formal. Ambos en

³⁹Este verso en concreto podría servir hasta como el resumen condensado de una sensación de tensión generalizada que la propia Pizarnik considera constitutiva para la labor del poeta. En su artículo "Premio internacional de poesía: *Salamandra*" (1989) emplea una fórmula sorprendentemente parecida: alega que el poeta moderno se encuentra siempre emplazado en la tensión de "no poder decir, no no poder decir" (p. 197), estructura idéntica a la que encontrábamos antes en el poema de *Árbol de Diana*.

conjunto presentan un acercamiento, tal como lo hemos constatado anteriormente, a la noción de temporalidad: la primera mitad, una variación sobre el momento del presente como inefable situado entre memoria y anticipación, la segunda logra simbolizar, a través del ejercicio formal, una angustia creada por la indecidibilidad del futuro.

Aparte de este primer ejemplo, en *Árbol de Diana* se encuentran varias otras muestras que ejemplifican la preocupación de Pizarnik por la noción y problema de la temporalidad, siempre desplegadas alrededor de estructuras con diferencias mínimas. La contraposición entre pasado y presente diseñada en los dos versos finales de *II*, cuando Pizarnik dice “yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada”,⁴⁰ se desarrolla principalmente a través de la tensión paraláctica entre subjetividad y otredad —“yo” y “la que fui”— entre una consciencia subjetiva identificada como “yo”, y su instancia pasada, ahora irremediabilmente exteriorizada, otra. De nuevo nos hallamos, pues, ante dos polos antinómicos: la brecha entre el “yo” consciente y presente y su versión anterior, coagulada y desprovista de su propia voz en el poema, parece infranqueable. En vez de crear un ambiente de ansiedad por la situación de impermeabilidad, estos versos evocan, a nuestro parecer, cierta nostalgia por la irrecuperabilidad del pasado; el momento en el que las dos instancias del yo, la presente/consciente y la pasada/exteriorizada, se sientan “en el umbral de mi mirada” se puede concebir, en ese sentido, como uno de estos imposibles momentos de contacto efímero electrizado entre los dos planos paralácticos, un “*impossible short circuit* of levels which, for structural reasons, can never meet”.⁴¹

Diferencias mínimas que apuntan hacia un pronunciado interés de Pizarnik en temáticas relativas a la noción de temporalidad. Las encontra-

⁴⁰A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “II”, p. 113.

⁴¹S. Žižek (2006), p. 3, que aparece casi idéntico en S. Žižek (2005), p. xix, como “*impossible short-circuit* of levels which, for structural reasons, cannot ever meet”.

mos en otros momentos de *Árbol de Diana*, por ejemplo en los primeros cuatro versos del poema número 6:

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones.⁴²

De manera similar al primer poema examinado con respecto a la temporalidad, se establece aquí una relación tensa entre pasado y futuro —de nuevo con tintes pronunciadamente subjetivos—, circunscribiendo entre sus dos polos el momento presente: a través de la diferencia mínima en el plano sintáctico-formal,⁴³ articulada mediante una estructura redoblada que divide los cuatro versos en dos mitades desiguales, donde se contraponen “memoria” y “visiones”, pasado experimentado y futuro ominoso. Con ello, al igual que en el poema 8, la memoria se caracteriza por su connotación decididamente positiva (“paraíso”), como lugar en el que el sujeto lírico es capaz incluso de deponer su vestimenta y mostrarse desnudo, mientras que el futuro de las “visiones” resulta ser más inquietante: su destino “feroz” es incierto, desconocido.

⁴²A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “6”, p. 108.

⁴³La contraposición que encontramos en el poema 15 también opera según esa misma estrategia en el plano formal: “Extraño desacostumbrarme / de la hora en que nací. / Extraño no ejercer más / oficio de recién llegada” (2005, *Árbol de Diana*, “15”, p. 117). De nuevo, dos mitades construidas de manera cuasi-idéntica, iniciadas por la forma verbal de “extraño” más un infinitivo negado (una vez mediante el prefijo *des-*, la otra con la partícula *no*), seguido por las respectivas complementaciones en los versos anexos. Sintácticamente, la diferencia es mínima; en el plano semántico, por otra parte, se percibe un sentimiento quizá relacionable en cierta medida con la nostalgia que se evoca en el poema 11, aunque de forma invertida: allí, el *yo* se reúne con una instancia suya anterior, intentando de alguna manera (re)crear un punto de encuentro entre pasado y presente; aquí, sin embargo, el *yo* lamenta, desde un punto de vista basado en el presente, no poder desligarse del pasado o de su edad, percibiendo esta incapacidad como lastre que impide una actitud innovadora o “fresca” (“oficio de recién llegada”).

La preocupación de Pizarnik por la segunda de las tres nociones en nuestro análisis paraláctico, la de la perspectiva, se plasma también en un cierto número de creaciones de *Árbol de Diana*. En el primer ejemplo que hemos escogido para ilustrar esta segunda noción, el número 37 del poemario, nos encontramos ante los siguientes dos versos:

más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia.⁴⁴

La relación paraláctica se emplaza aquí en el segundo verso, entre dos elementos que en su conjunto forman una oposición un tanto curiosa: el espejo y la transparencia. Su alineación en el verso —conjugados los dos elementos mediante la preposición de “para”— liga el espejo a la transparencia, en cierto modo lo destina a ella. Aunque formalmente correcto, en el plano semántico del verso se despliega así una diferencia absoluta, infranqueable: el espejo —motivo, por lo demás, nada infrecuente en la obra de Pizarnik—⁴⁵ como utensilio es capaz de generar el reflejo de cualquier objeto que se le presenta; enfrentado, no obstante, a la transparencia misma, como concepto opuesto al del reflejo, se invalida, pierde su funcionalidad. Es así cómo se abre la brecha paraláctica, caracterizada aquí por la idea de una incongruencia fundamental. En vez de una relación especular simétrica entre un objeto y su reflejo, el espejo proyecta su (no-)imagen, atravesando la transparencia, hacia el espacio vacío, incapaz de captarla. La transparencia, por otra parte, desprovista de cualquier tipo de sustancia o cuerpo, levita ante la superficie reflectante del espejo, etérea y fantasmagórica. Domina en este raro juego de perspectiva, transparencia y (no-)reflejo, como en un gran número de otras poesías de *Árbol de Diana*, un ambiente desasosegante

⁴⁴A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “37”, p. 139.

⁴⁵Véase en concreto en este estudio el segundo ejemplo escogido para iluminar la noción del sujeto, donde también se hace mención expresa de un espejo y su capacidad de reflexión/geminación.

de inquietud y angustia: el espejo destinado a la transparencia se encuentra “más allá de cualquier zona prohibida”; la transparencia misma, por otro lado, es “nuestra triste transparencia”, la transparencia de una subjetividad en plural que, a su vez, permanece indeterminada y misteriosa.

En nuestro segundo ejemplo sobre la visión pizarnikiana de la perspectiva, el número 18 de *Árbol de Diana*, la duplicidad paraláctica cobra una importancia igualmente destacada, aunque bajo signos distintos del poema anterior, subrayando otro matiz interesante sobre la noción de la perspectiva:

cuando vea los ojos
que tengo en los míos tatuados.⁴⁶

Aquí es el entrecruzamiento de miradas, articulado a través de duplicación de los ojos, que configura una compleja suerte de juego de perspectivas, al formar una tensión paraláctica muy próxima al origen del paralaje en el ámbito de la óptica. Aunque ambas miradas/perspectivas tienen el mismo punto de origen —un par de ojos está tatuado justo encima de otro— no son idénticas: una de ellas nace de los ojos “naturales” inherentes del yo lírico, la otra proviene de una otredad no especificada que ha impuesto su par de ojos en forma de tatuaje —es decir, con cierta violencia de percance para la integridad corporal del sujeto lírico— sobre el otro par de ojos. Cualquier intento de enfocar con la mirada un objeto, pues, resulta en una perspectiva duplicada en dos; dos modos de percepción, sí, muy próximos, pero no iguales, sobrepuestos en un campo diferencial muy reducido, una diferencia mínima.

En relación a este hueco paraláctico quizá se puede atisbar incluso un reducido reflejo de otro de los importantes enfoques bajo el que se ha analizado extensamente la obra de Pizarnik: el fenómeno de la “desestruc-

⁴⁶A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “19”, p. 121.

turación de la subjetividad”,⁴⁷ la inestabilidad, fractura o desaparición del sujeto poético, a la que, en estos dos breves versos, asistimos de forma comprimida. La no-identidad (engendrada por la engañosa duplicidad de los dos pares) de los ojos puede actuar como indicio de una inconsistencia situada en el centro de *yo* lírico mismo, una cierta fractura que se produce en su mirada, y que conlleva la separación de los ojos en dos; por añadido, el hecho de que el segundo par de ojos se encuentre tatuado encima de los primeros podría ser indicio, por otra parte, de una tensión violenta previa que ha generado el cisma.

Una preocupación semejante con las nociones del sujeto y subjetividad la detectamos aún más pronunciada en un tercer ejemplo de tensión paraláctica de Pizarnik:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome.⁴⁸

Aquí la estructura paraláctica se descubre todavía sobre regiones más tenues y delicadas. La encontramos, en cierto modo, bajo forma que podríamos llamar microscópica, comprimida y condensada en las palabras del segundo verso, entre la parte principal frástica del verso y su gerundio final, “llevándome”; logrando desplegar una tensión entre estatismo y movimiento que, acentuada por la posición final del gerundio, en el recitado del poema impulsa un *élan* acústico entre dos planos del sujeto, como un centro fijo e inmóvil que se vacía parcialmente con la partida del barco, y otro móvil que se aleja irrevocablemente de este centro.

⁴⁷C. Piña (2012), p. 187; cf. pp. 187-197, donde traza una línea de la desestructuración/desaparición sucesiva del sujeto poético principalmente desde el romanticismo alemán (y, en menor grado, el inglés), continuada por Baudelaire, Rimbaud (“yo es otro”) y Mallarmé, hacia la obra de Pizarnik. Carolina Depetris, por su parte, dedica un capítulo de su estudio a la “ontología de la poeta”, donde examina la subjetividad de Pizarnik tensada entre los dos polos de lo Mismo y lo Otro (cf. C. Depetris 2004, pp. 27-46).

⁴⁸A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “13”, p. 115.

Se configura de esta manera un juego paraláctico delicado entre estos dos planos del sujeto descrito que tiene una implicación preñada de sugerencia: ¿Estamos acaso ante una descripción metafórica, en miniatura, aunque muy atinada del “sujeto escindido”, como desarrollado por Lacan? “The subject is constituted through his own division, splitting, as to the object in him”,⁴⁹ comenta Žižek al respecto, agregando que “this object is of course *objet petit a*, this point of Real in the very heart of the subject which cannot be symbolized, which is produced as a residue, a remnant, a leftover of every signifying operation”.⁵⁰ Tal objeto es el núcleo que queda atrás aquí después de la salida del barco, el grano residual de lo Real del que se separa el sujeto provocando su descentramiento, y que, a la vez, es constitutivo para el sujeto mismo en su capacidad de fisura resultante. La imposibilidad de simbolizar este residuo de lo Real en el corazón del sujeto la encontramos, por otra parte, detallada en el primer verso, allí donde, en tono aporético, se constata “explicar con palabras de este mundo”, para señalar precisamente la imposibilidad.

En la misma línea descubrimos un planteamiento muy similar, igualmente apuntando hacia la división, el *split* constitutivo en el corazón del sujeto, en el poema 14:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo
alguien en mí dormido
me come y me bebe⁵¹

Aquí el carácter inherentemente dual del paralaje se revela con claridad: “miedo de ser dos”, por más que el verso, en un primer momento, pa-

⁴⁹S. Žižek (2008), p. 204.

⁵⁰Ibid.

⁵¹A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, “14”, p. 116.

rece indicar la mera duplicación, una división del sujeto lírico en dos partes idénticas o simétricamente complementarias —exentas, por tanto, de tensión paraláctica—. Es a continuación, sin embargo, donde se da a conocer la verdadera naturaleza del doble: se configura un juego entre el sujeto como tal y un “otro”, una otredad que radica en el fondo, en el corazón del sujeto. Dos partes desiguales, por tanto, que sirven como los polos entre los que se desenvuelve la tensión inherente del poema, y donde nos hallamos nuevamente, como en nuestro ejemplo anterior, ante una constelación caracterizada por la división del sujeto, su separación irremediable de un núcleo inalcanzable localizado en su centro.

Lacan, en un pasaje sobre la situación de la Cosa freudiana (*Das Ding*) dentro del “monde subjectif”,⁵² caracterizaba ese elemento más íntimo, según se sabe, como: “quelque chose qui est *entfremdet*, étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi”;⁵³ una fórmula, por lo demás, frecuentemente citada como definición sucinta de la *extimité* lacaniana. En el poema de Pizarnik, esa “extimidad” de la Cosa —“hay algo dentro mí que me es ajeno”; su inaccesibilidad es precisamente una de las causas que provocan la división, el *split* del sujeto— se ve captada en el penúltimo verso, “alguien en mí dormido”. El matiz, en cierto modo feroz o animal, de esa otredad en el centro del sujeto que se nutre de él (“me come y me bebe”) se puede aclarar, por otra parte, a través de la relación de proximidad que Žižek entabla entre el *Ding* freudiano/lacaniano y el concepto del *agalma*, originalmente platónico, aunque igualmente empleado en el psicoanálisis: “The real object [...] is what Plato, in the *Symposium*, called —through the mouth of Alcibiades— *agalma*, the hidden treasure, the essential object in me which cannot be objectivated, dominated”.⁵⁴ Tal imposibilidad de dominación, de domesticación del *agalma* —ese “tesoro escondido” del Otro, éxtimo en el centro

⁵²J. Lacan (1986), p. 87.

⁵³Ibid.

⁵⁴S. Žižek (2008), p. 204.

del sujeto— en el poema de Pizarnik, parece ser la causa del pronunciado desasosiego: el sujeto lírico se ve enfrentado a su propio núcleo real inaccesible, cuya naturaleza incognoscible (“alguien” indeterminado) y ferocidad (“me come”) son fuente de una abismadora angustia. Desde una perspectiva más teórica, sin embargo, nos vemos así, de nuevo, ante una descripción en miniatura del sujeto escindido,⁵⁵ realizada aquí con una sorprendente fidelidad a lo establecido por Lacan.

Las constataciones de nuestros análisis decantadas hasta ahora permiten —y obligan a— matizar comentarios muy diseminados y asumidos como el de Susana Chávez Silverman cuando enumera como rasgos prominentes de la producción poética de Pizarnik los de: “immobility, impotence, lack/absence, [...] and the very fragmentary, elliptical nature of much of the lyric poetry [...] itself”.⁵⁶ Desde nuestras reflexiones actuales sobre el hueco paraláctico podemos añadir que la inmovilidad, a la que Chávez atribuye una impotencia capital, no ha de pensarse necesariamente como fruto o consecuencia de una inercia o anquilosamiento, sino como una suerte de tensa calma generada por el campo de tensión cuasi-eléctrica entre las dos perspectivas adversas, las dos potencias de igual pujanza y en contienda persistente e irreducible, que constituyen los bordes y puntos de anclaje

⁵⁵Otro indicio que apunta hacia una concepción del sujeto como escindido o dividido lo encontramos en el primer poema de *Árbol de Diana* —sin marcadas tensiones paralácticas y por tanto no parte del análisis principal—, donde en los dos primeros versos también se realiza una suerte de fractura o fisión: “He dado el salto de mí al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz” dice Pizarnik (2005, *Árbol de Diana*, “1”, p. 103); evocando la idea de una separación entre cuerpo biológico/físico y subjetividad. Aunque esa división se pudiera enfocar desde una multitud de perspectivas —considerándola por ejemplo una réplica al dualismo cartesiano de cuerpo y alma, haciendo hincapié en su matiz religioso-místico (el dejar atrás el propio cuerpo como acercamiento a lo divino, la “luz”) o, en una línea similar, incluso descubriéndole tintes esotéricos—, en combinación con los otros dos poemas que hemos analizado anteriormente aquí también se atisba una comprensión del sujeto como constitutivamente escindido; escisión, sin embargo, realizable en distintos planos.

⁵⁶S. Chávez Silverman (2007), p. 15.

del campo de fuerza descrito por el paralaje. Así, a través de unas tensiones tales, es cómo Pizarnik se acerca a sus variadísimos complejos simbólicos comprometidos en las tres nociones de temporalidad, perspectiva y sujeto.

4. APUNTES ONTOLÓGICOS SOBRE PIZARNIK: SILENCIO CONTRA EL RUIDO PRIMIGENIO.

“Modernism begins when you look at the world as an unfinished work”⁵⁷ es una de las fórmulas concisas de Žižek con la que alude a su noción de la incompletitud ontológica, que utilizaremos ahora como concepto sobre el que fundamentar la segunda parte de estos análisis en torno a la poesía de Pizarnik. Como incompletitud ontológica se entiende la concepción de la realidad (en pronunciado contraste con lo Real) como gobernada por el *no-todo* lacaniano, esto es, lo que la funda no completamente constituida, y por la misma razón incongruente consigo misma y repleta de perturbaciones, fallas y errores de consistencia.⁵⁸ El fenómeno, según Žižek, es también observable a través de sus huellas en la literatura y las artes plásticas, especialmente durante la etapa de la modernidad, cuando la producción artística empieza mostrar reflejos de esta incompletitud. Para el caso concreto de Pizarnik, se podría introducir al respecto otra observación de Carolina Depetris sobre subjetividad y ontología de su poesía:

No hay, en sentido estricto, una anulación de su ontología íntima. Pero tampoco hay una afirmación, de modo que el yo de la poeta se mueve y muta, pero en este movimiento se sostiene. *Sostener la tensión*, quedar atrapada en la aporía parece ser, entonces, *la condición constitutiva* [cursivas nuestras] de su ser.⁵⁹

Coincidimos con Depetris en su constatación de que ante todo la idea de una tensión, tan potente como encubierta, es el elemento decisivo

⁵⁷S. Žižek (2012b), 00:19.

⁵⁸Cf. S. Žižek (2012a), pp. 264-283 y 739-745; y (2012b).

⁵⁹C. Depetris (2004), p. 47.

en la complicada génesis de la subjetividad poética. Partiendo de esa observación, quizá deberíamos aventurarnos a dar un paso más allá y escrutar la interrelación entre potencias contrarias —a su vez también, recuérdese, el factor central del paralaje—, con los términos de “anulación” y “afirmación”;⁶⁰ no sólo como elemento constitutivo de la subjetividad en la obra de Pizarnik, sino como principio fundamental que rige nuestra concepción de la realidad (y en consecuencia, y dentro de ella, la producción poética de Pizarnik), entendiéndola como un frágil y quebradizo equilibrio inestable entre ruido y silencio, caos y orden, vacío y estructura.⁶¹

El difícil equilibrio entre una realidad no completamente constituida y los huecos y desperfectos en su textura que provocan perturbaciones, tiene un origen claro en la ontología žižekiana: se trata del equilibrio establecido entre la realidad como matriz simbólica y los vestigios de un estado “anterior”, pre-ontológico, “[a] chaotic-psychotic universe of blind drives, their rotary motion, their undifferentiated pulsating”.⁶² Tal movimiento circular encuentra su término en el acto de creación —a través de “the divine word”,⁶³ como comenta Žižek— mediante el cual se transforma en un impulso lineal y la “realidad”, como tal, emerge. Reflejos y restos de este estado pre-ontológico se encuentran en la incompletitud de nuestra realidad: en sus inconsistencias y paradojas, en la brecha constitutiva emplazada en su corazón.⁶⁴

A esa inestable luz, se atisba en la poesía de Pizarnik un intento de remediar la tensión ontológica generada por la fricción entre los efectos de lo Real pre-ontológico subyacente y la realidad como el constructo simbólico que proyectamos por encima de este fundamento; esto es, entre el “horrible

⁶⁰Ambos *ibid.*

⁶¹Cf. S. Žižek (1995), pp. 13-46.

⁶²*Ibid.*, p. 13.

⁶³*Ibid.*

⁶⁴Cf. S. Žižek (2005), p. 89 y pp. 323-324.

vortex”⁶⁵ primordial y las estructuras ordenantes de representación y significación. Teniendo en cuenta esa idea sobre el estado pre-ontológico de lo que acabaría siendo el fundamento material de nuestra realidad, el papel que asumen silencio y ruido se hace evidente: “The primordial fact is not Silence (waiting to be broken by the divine Word), but Noise, the confused murmur of the Real in which there is not yet any distinction between figure and its background”.⁶⁶ Pizarnik, en concreto, combate ese murmullo originario con la alabanza, el cultivo y el enaltecimiento del silencio. Veamos cómo lo emplea exactamente para paliar los efectos de lo Real *qua* caos ruidoso pre-ontológico.

El tratamiento de Pizarnik de la oposición dual primigenia “ruido”/“silencio” se observa, a gran escala, en un pronunciado cambio entre su obra temprana (en concreto sus producciones incluidas en el poemario *La tierra más ajena*, publicado en 1955), y el periodo de creación ya más madura, empezando con su *Árbol de Diana* (1962) y con los momentos igualmente refinados en *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). En los poemas de su primera colección, es innegable el aprecio y hasta la fascinación de la joven Pizarnik con el caos, el desorden, el ruido y las asociaciones libres y salvajes, que se relacionaban con el surrealismo en esa parte de su obra.⁶⁷ Perceptible es también una suerte de tinte barroco, que

⁶⁵S. Žižek (2012a), p. 275.

⁶⁶S. Žižek (2006), p. 154. Un planteamiento ligeramente similar que contrasta la poesía como evocación de “apariencias de irrealidad y de ensueño” con la realidad lingüística como dimensión más profana y, sobre todo, ruidosa, se encuentra en las observaciones de Heidegger: “La poesía es despertador de las apariencias de irrealidad y de ensueño, frente a esa realidad apresable y ruidosa en la que creemos estar cual en casa propia” (1989, p. 35).

⁶⁷Cf. F. Lasarte (1983), pp. 867-870. Menciónese aquí ante todo su observación, muy certera a nuestro juicio, de que los modos de poetizar de Pizarnik y de los surrealistas difieren en lo sustancial: “Si los surrealistas (y otros poetas ‘modernos’) cuestionan el lenguaje de la poesía, lo hacen para imponer en su lugar ‘otro’ lenguaje, más válido y renovador. [...] Pizarnik, en cambio, no se permite esa satisfacción, no logra convencerse de que sus palabras puedan otorgar validez a la empresa poética” (p. 867).

proviene de los conjuntos de frases y fragmentos intrincadamente entrelazadas (*Dédalus Joyce, Puerto adelante*), estructuras complejas, repetitivas y por momentos farragosas que refleja la distribución tipográfica (*Reminiscencias, Un boleto objetivo*) o, más ocasionalmente, el uso de elementos vinculables a un imaginario de signo barroco: “Y el florero renace / bajo la sombra de la catacumba”,⁶⁸ que concluye el poema *Dibujo* del primer poemario. Constelación de elementos —florero, (re)nacimiento, sombra, catacumba/muerte— esa que evoca las asociaciones tan típicamente barrocas de transitoriedad y *vanitas*.

A partir de *Árbol de Diana*, sin embargo, la poeta abandona definitivamente sus proclividades a la densidad para convertirse en “THE poet of subtraction”,⁶⁹ poeta de la sustracción y del silencio, dirigiéndose hacia él como hecho originario, creador de la realidad y borrador del murmullo pre-ontológico, al mismo tiempo que lo valorará como un entorno de solemne sobriedad para sus delicadas composiciones de plenitud:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios⁷⁰

En la ontología poética de Pizarnik la concepción “tradicional” de la creación y la construcción del mundo —la palabra rompe el silencio originario, dando el primer impulso para la creación del universo— se encuentra invertida: el hecho primigenio no es silencio, sino un ruido gárrulo y permanente. El primer acto de creación poética en Pizarnik es, pues, emplear el silencio con el fin de crear un espacio vacío en mitad del ruido donde se pueda desplegar el poema, o, con palabras de Žižek:

⁶⁸A. Pizarnik (2005), *La tierra más ajena*, “Dibujo”, p. 25.

⁶⁹S. Žižek (2004), s.p.

⁷⁰A. Pizarnik (2005), *Los trabajos y las noches*, II, “Verde Paraíso”, p. 175.

The first creative act is therefore to *create silence* — it is not that silence is broken, but that silence itself breaks, interrupts, the continuous murmur of the Real, thus opening up a clearing in which words can be spoken.⁷¹

Pizarnik emplea el silencio como utensilio separador, de forma análoga a la palabra divina: es el silencio que permite, con su primera incisión sobre el ruido, la distinción entre ruido y voz, entre rumores primitivos y estructuras de significación. El silencio como comienzo de todo, pues, pero a la vez constituyendo el producto final de la empresa poética lograda, la cúspide de un uso caviloso del lenguaje, la última meta del proceso de significación: “atesoraba palabras muy puras / para crear nuevos silencios”⁷² dice Pizarnik en el poema citado antes; y en otro lugar: “... los nombres / que hilan el silencio de las cosas”.⁷³ El silencio ha de existir, por tanto, en forma redoblada: como hecho primigenio que hace posible el poema⁷⁴ y como último escalón del mismo, cubriendo en esta travesía los distintos momentos de la significación poética.

Los ya aludidos paralelismos del silencio de Pizarnik con esa suerte de impulso creador se tornan gradualmente más evidentes todavía en las poesías posteriores, especialmente en el poemario *El infierno musical*. Véanse, por ejemplo, estos dos versos del poema *Endechas*: “El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego”,⁷⁵ donde el silencio cobra forma concreta de una chispa ígnea creadora, tan potente como el fuego mismo, que se expande y dilata, arrasando el ruido primigenio. Esa virtud del silencio como incendio primigenio que prepara una esfera —“a

⁷¹S. Žižek (2006), p. 154.

⁷²A. Pizarnik (2005), *Los trabajos y las noches*, II, “Verde Paraíso”, p. 175

⁷³A. Pizarnik (2005), *Árbol de Diana*, 28, p. 130.

⁷⁴Remitimos nuevamente a S. Žižek (2006), pp. 153-155 y (2004), s.p.

⁷⁵A. Pizarnik (2005), *El infierno musical*, III, “Endechas”, pp. 288-289. Parecida, aunque de incidencia singular, es la asociación del silencio con la luz, como la establece Pizarnik en un poema relativamente temprano, sin título y no publicado en una colección. Allí alega sobriamente que “el silencio es luz”. A Pizarnik (2005), *Poemas no recogidos en libros*, p. 301.

clearing”⁷⁶— para el poema también se encuentra vinculada con la labor en cierto modo prometeica de la poeta: “yo trabajo el silencio / lo hago llama”.⁷⁷ En su capacidad de ausencia de sonido y significado, por otra parte, el silencio de Pizarnik es un vacío positivo, polivalente y cargado de plasticidad primigenia, “un silencio pleno de formas y visiones”⁷⁸ que reúne en sí toda la multiplicidad de significaciones posteriores, que, a través del proceso de “hilar” del poeta y tras infinitas modificaciones y permutaciones revierten a su punto originario, el silencio siempre. Enfocado de otra manera, este movimiento circular —de silencio a silencio— podría delatar una incapacidad fundamental, un obstáculo central al que se arriesga denodadamente Pizarnik: el límite de encontrar un discurso poético verdaderamente renovado y renovador a través de las palabras. Uno de sus críticos, Francisco Lasarte, articulaba la dificultad en los siguientes términos:

la formulación de un ‘nuevo discurso’ vindica a la poesía y a la obra de los renovadores. Pizarnik, en cambio, no se permite esa satisfacción, no logra convencerse de que sus palabras puedan otorgar validez a la empresa poética. [...] La vindicación en ‘otro’ discurso la elude hasta el fin, pese a que el cuestionamiento del lenguaje produce lo mejor de su obra. Y entonces el silencio se convierte en la única y seductora alternativa para Alejandra Pizarnik, sola e inerme frente al ardid ceremonioso de las palabras.⁷⁹

Considerando penetrante y válido el juicio de Lasarte, si seguimos, no obstante, la sugerencia de Žižek, llegamos a comprender el silencio no solamente como el punto final del proceso poético sino, al tiempo, como su comienzo: el obstáculo de no encontrar un discurso renovado se convierte en oportunidad, el silencio no es ya solamente alternativa para Pizarnik, sino su vía principal. La ponderación positiva del silencio —no sólo su reconocimiento como alternativa, sino su aprecio en plenitud— pasa a cobrar en

⁷⁶S. Žižek (2006), p. 154; nótese aquí nuevamente una cierta proximidad del lenguaje de Žižek a la terminología de Heidegger (*Lichtung*).

⁷⁷A. Pizarnik (2005), *Poemas no recogidos en libros*, “Aproximaciones”, p. 315.

⁷⁸A. Pizarnik (2005), *El infierno musical*, III, “L’obscurité des Eaux”, p. 285.

⁷⁹F. Lasarte (1983), p. 867.

Pizarnik función de motor principal de su universo, una especie de *eros*. El silencio no sólo rompe el murmullo primigenio pre-ontológico y constituye la más alta cima de la empresa poética, también es principal pujanza en el universo de Pizarnik, en la medida en que se convierte en expresión secreta, neutralizada, del amor:⁸⁰

Todo hace el amor con el silencio.

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

De pronto el templo es un circo y la luz un tambor .⁸¹

En esta lectura el silencio se convierte en el impulso primordial, el bien más alto en el universo de Pizarnik: funge como el punto de anclaje de su ontología, tanto en su función discriminadora entre ruido y sentido, como en su capacidad de aquel elemento a través del cual se sostiene la principal fuerza de su mundo.

5. CONCLUSIÓN.

Volvamos ahora en esta conclusión a la vinculación que propusimos al comienzo de nuestro estudio como complementación de la frecuentemente invocada categoría de los poetas malditos: la de establecer una relación de proximidad entre la poesía de Alejandra Pizarnik y la categoría-periodo del *âge des poètes* desarrollada por Alain Badiou. Hemos constatado ya en el primer momento que desde un punto de vista puramente formal sería posible encuadrar la obra poética de Pizarnik en ella, comprendiéndola, de todas formas, no como parte integral, pero sí como eco. Sus lecturas y el diálogo que entabla con tres de los integrantes principales de la categoría

⁸⁰En otro momento, en unos de sus poemas no recogidos en libros titulado *En esta noche, en este mundo*, Pizarnik asevera, además, que son precisamente las palabras las que no son capaces de engendrar amor, dejando pues es silencio como única posibilidad restante: “No / las palabras / no hacen el amor”. A. Pizarnik (2005) *Poemas no recogidos en libros*, “En esta noche, en este mundo”, p. 398.

⁸¹A. Pizarnik (2005), *El infierno musical*, II, “Signos”, p. 276.

—Rimbaud, Mallarmé y Trakl— y las consecuencias que ese diálogo conlleva para su poesía, así como su actividad poética situada temporalmente justo en el margen del periodo acotado por Badiou, no obstan para nuestra proposición. Más importante ha sido, sin embargo, demostrar también que la poesía de Alejandra Pizarnik cumple con los rasgos centrales que caracterizan la poesía del *âge des poètes*: ser reflejo de la inconsistencia y la desorientación ontológicas, con sus confines en las orlas extremas del pensamiento “puro”.

OBRAS CITADAS

- BADIOU, Alain (1989), *Manifeste pour la philosophie*. París: Seuil.
- BADIOU, Alain (2014), *The Age of the Poets*. London: Verso.
- CHÁVEZ SILVERMAN, Susana (2007), “Gender, Sexuality and Silence(s) in the Writing of Alejandra Pizarnik”, en Fiona J. Mackintosh, Karl Posso (eds.) *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge, Tamesis, pp. 13-35.
- DEPETRIS, Carolina (2004), *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma.
- DEPETRIS, Carolina (2008), “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la «crueldad» poética”, en *Iberoamericana* 8, 31 (2008), pp. 61-78.
- GALIAZO, Evelyn (2009), “Todo lo sólido se desvanece en el aire. Ecos nietzscheanos en la obra de Alejandra Pizarnik”, en *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 6-7, pp. 135-158.
- GALLO, Paola (2003), *El decir de lo indecible: los rodeos del deseo en la obra de Alejandra Pizarnik*, Montevideo: Estuario.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthropos.
- HIRSCH, Edward (2014), *A Poet's Glossary*, Boston, Mass.: Houghton Mifflin Harcourt.
- KARATANI, Kōjin (2003), *Transcritique. On Kant and Marx*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- LACAN, Jacques (1986), *Le séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse* [texto establecido por Jacques-Alain Miller], París: Seuil.
- LASARTE, Francisco (1983), “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana* 49, 125 (1983), pp. 867-877.
- MACKINTOSH, FIONA J., KARL POSSO (2007), “Introduction”, en Fiona J. Mackintosh, Karl Posso (eds.), *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge: Tamesis, pp. 1-12.
- NEGRONI, María (2003), *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario (Ar.): Beatriz Viterbo.
- PIÑA, Cristina (2012), *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor.
- PIZARNIK, Alejandra (1989), “Premio internacional de poesía: *Salamandra*”, en Pere Gimferrer (ed.), *Octavio Paz*, Madrid: Taurus, pp. 195-200.
- PIZARNIK, Alejandra (2005), *Poesía Completa*, Buenos Aires: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2009), *La condesa sangrienta*, Aranjuez: Biblioteca digital de Aranjuez (col. Libros del zorro rojo) [primera edición 1971].
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María (2003), *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Buenos Aires: Corregidor.

- RODRÍGUEZ MATOS, Jaime, "Alejandra Pizarnik in the Psychiatric Ward: Where Everything is Possible But the Poem", en *Bulletin of Hispanic Studies* 88, 5 (2011), pp. 571-588.
- VERLAINE, Paul (1888), *Les Poètes Maudits* [2ª ed.], París: Vanier [facsimile electrónico de Gallica Bibliothèque Numérique].
- DE VIGNY, Alfred (1832), *Stello ou Les Diables Bleus (Blue Devils)*, París: C. Gosselin [facsimile electrónico de Gallica Bibliothèque Numérique].
- ŽIŽEK, Slavoj (1995), *The Indivisible Remainder. On Schelling and Related Matters*, London: Verso.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004), "Burned by the Thing", en *European Journal of Psychoanalysis* 18, 1 (2004), disponible online: journal-psychoanalysis.eu/burned-by-the-thing/ (últ. acc. 28 de julio de 2016).
- ŽIŽEK, Slavoj (2005), *Interrogating the Real*, London: Bloomsbury.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006), *The Parallax View*, Camden, Mass.: MIT University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso [primera edición 1989].
- ŽIŽEK, Slavoj (2012), *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London: Verso (a).
- ŽIŽEK, Slavoj (2012), "Slavoj Žižek. Ontological Incompleteness In Painting, Literature and Quantum Theory. 2012", grabación de conferencia impartida en la *European Graduate School*, disponible online: [youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA](https://www.youtube.com/watch?v=ddctYDCTIIA) (últ. acc. 24 de julio de 2016), 2012 (b).

recibido: febrero de 2017

aceptado: septiembre de 2017