

Alejandra Pizarnik y el Deseo de Trascender Las Fronteras del Lenguaje

Alejandra Pizarnik and the Desire to Transcend Language Boundaries

Cynthia Valente*

*Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis - SC, 88040-900,
 e-mail: cyv74@hotmail.com¹

RESUMEN: Trascender las fronteras del lenguaje fue una de las grandes obsesiones de la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972). Con una breve carrera literaria interrumpida por el suicidio, Pizarnik dejó una obra que revela una relación vital con su escritura. Buscando al máximo la unión entre poesía y vida al dedicarse totalmente a la tarea literaria, registró el deseo de escribir el poema con el propio cuerpo, convirtiéndose en su absoluto verbal. De este intento tenemos como resultado una escritura que revela una variedad de artificios para burlar los límites del lenguaje. La propuesta de este trabajo es discutir uno de estos artificios, la creación del doble, una reiterada estrategia utilizada por Alejandra. Para este fin, fue fundamental analizar importantes obras que la influenciaron, tal como: *El teatro y su doble* de Antonin Artaud que presenta la idea de que tanto en el teatro como en la poesía es necesario destruir el lenguaje para alcanzar la vida, extendiendo así las fronteras de la realidad. Para desnudar la necesidad de Pizarnik de unirse al poema, fue necesario un acercamiento a la obra de Octavio Paz, otra revelada influencia. Octavio Paz revela la imposibilidad de la tarea surrealista de unir hombres y poesía ya que para él abolir tal distancia sería hacer desaparecer el lenguaje. Consciente de tal imposibilidad, Alejandra, comulgando con el surrealismo, forja simulacros de nuevas realidades donde no existen fronteras. Teniendo como cable conductor las ideas de Artaud y Octavio Paz, nuestro trabajo busca analizar ese intento, teniendo como foco la creación del doble.

PALABRAS CLAVE: Alejandra Pizarnik; fronteras del lenguaje; poética del cuerpo; doble; poesía.

ABSTRACT: Argentinian writer Alejandra Pizarnik (1936-1972) was greatly obsessed with transcending the boundaries of language in her work. Despite her short career, interrupted by suicide, Pizarnik's output reveals a vital relation with the task of writing. She sought to the uttermost the union between poetry and life by dedicating herself entirely to the literary task, and registered her desire to write poetry with her own body, thus transforming herself in pure verbal matter. The poetry resulting from such desire reveals a variety of strategies to escape the boundaries of language. The present paper intends to discuss one recurring strategy, namely, the creation of a double. Given our intention, it seemed fundamental to approach one of her most important sources, Antonin Artaud's

¹ Profa. Associada Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, Bolsista PNPd Capes.

The Theater and its Double, which presents the idea that both in drama and in poetry it is necessary to destroy language so as to reach life, thus extending the boundaries of reality. It was also necessary to approach the work of Octavio Paz, another major influence, in order to unveil Pizarnik's need to become one with poetry. Paz reveals the impossibility of the surrealist task of uniting men and poetry, as abolishing the distance between the two would cause language to disappear. Aware of such an impossibility but siding with Surrealism, Pizarnik constructs the appearance of new realities where such boundaries do not exist. Thus, guided by the ideas of Artaud and Paz, we intend to analyze Pizarnik's desire, especially regarding her creation of a double.

KEYWORDS: Alejandra Pizarnik; language boundaries; poetics of the body; double; poetry.

La escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) escribe con la autonomía de quien puede transitar entre una variedad de subtemas que giran alrededor del amor, la muerte y la infancia. Al contrario de muchas mujeres de su generación, forja un espacio para dedicarse a la poesía y así romper con las convenciones sociales de su época que imponían a la mujer un papel destinado a la casa y al hogar. Obstinada en su proyecto de escritura, se traslada a París, tierra anhelada para afirmarse cada vez más como una mujer decidida a provocar las fronteras del lenguaje, mezclando poesía y vida y viviendo por este ideal.

En junio de 1960 Alejandra logra realizar su sueño de vivir en París, hecho que le permite una liberación de su ambiente y de su patria. El viaje y la posibilidad de trazar su camino literario en el mismo lugar de sus inspiradores representó para ella mucho más que una posibilidad literaria, la llegada a París fue también la oportunidad de vivir lejos del ahogo que significaba la casa paterna, el gusto por una vida sin horarios, sin reglas, sin convenciones. Allí pudo vivir bajo una sola orden, la de su poesía. La dedicación a la poesía y el reconocimiento de su obra por escritores como Octavio Paz (1914-1988) y Julio Cortázar (1914-1984) la consagrarán definitivamente como una de las más expresivas voces poéticas de Argentina.

La estancia de Alejandra en París que empieza en 1960 le permite iniciar una profunda amistad con Octavio Paz (1914-1998) que allí trabajaba como miembro del cuerpo diplomático de México desde 1945. Paz probablemente fue el responsable de que ella lograra su único empleo estable en la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, de la UNESCO, ya que fue quién le presentó al entonces director de la revista Germán Arciniegas. Además de este puesto de redactora en la

revista, pertenece al comité de colaboradores extranjeros de *Les Lettres Nouvelles*, y conoce a escritores de la importancia de Yves Bonnefoy, André Pieyre de Mandiargues y Henri Michaux. Su pasión por París durará hasta su muerte.

La vasta obra de Paz (poesía y ensayo) sigue siendo una inagotable fuente de reflexión para los jóvenes poetas que como Alejandra buscaban ese más allá de la palabra, la otredad y el movimiento de los signos en rotación. En su libro *El Arco y la lira* (1956) habla de la fusión entre el ser y el lenguaje diciendo que el hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Para él, el hombre es la metáfora de sí mismo y “La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas” (PAZ, 1999, p.63), para Alejandra que entregó su vida a la tarea poética, el símbolo máximo de la poesía será el cuerpo, la propia vida. Esta influencia de Octavio Paz y de la poética de *El Arco y la lira* se revela en una entrevista con Marta Isabel Moya:

M.I.M. – Por último, te pregunto si alguna vez te formulaste la pregunta que se plantea Octavio Paz en el prólogo de *El arco y la lira*: *¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?*

A.P. – Respondo desde uno de mis últimos poemas: *Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.* (PIZARNIK, 1972, p.315)

Alejandra conoce los poderes mágicos de la poesía ya declarados por Paz, “el poema vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia” (PAZ, 1999, p.56). Según Paz el poema ofrece un puente hacia otra orilla, llevando a otro mundo de significados indecibles. Si la revelación poética implica una búsqueda interior como cree Paz, en Alejandra esta búsqueda tiene que ser con su propia vida, convirtiéndola en la esencia principal de su poesía, buscando fundir cuerpo y lenguaje, buscando convertirse en poesía para ser ese “otro”² y llegar a la otra orilla.

² Sobre la poética del cuerpo y su relación con “lo otro” Carolina Depetris presenta un interesante análisis a partir del erotismo: “Dentro de una poética del cuerpo, la relación erótica entre los cuerpos indica que la dirección hacia lo Otro demanda la pérdida del ser de la poeta en el ser del poema; de ahí que, a partir de 1968, Pizarnik afirme que sus poemas se escriben solos. El impulso extático que regula esta poética del cuerpo es, asimismo, índice de que la dirección del impulso erótico es, básicamente, única: es la poeta la que se pierde eróticamente en el poema, es ella quien se «descorpora» en el poema” (DEPETRIS, 2004, p.152)

La poética de búsqueda de la muerte presente en Pizarnik tiene también una fuerte relación con la poética de Paz, quien habla en *El arco y la lira* del salto mortal. Este salto mortal es también la otra orilla, “implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer” (PAZ, 1999, p.162). En *El arco y la lira* Paz recupera el concepto que Kierkegaard llama el “salto”, ahora “salto mortal a la española”, distinguiendo el mundo objetivo del morir y del vivir: lo que llama “esta orilla”. El desprendimiento del mundo objetivo es la “otra orilla”, un estado ni de muerte ni de vida, el acceso a lo sagrado,

En suma, el «salto mortal», la experiencia de la «otra orilla», implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Más la «otra orilla» está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. (PAZ, 1999, p.162)

Este movimiento que implica la existencia de una duplicidad en nosotros nos hace comprender el salto del sujeto lírico en el poema, su metamorfosis para dar lugar “al otro” que nace. De esta forma, en la poesía de Alejandra tenemos a un yo lírico que afirma su mirada desde lo femenino y que a la vez es esencialmente transmutable, cambiante efímero ya que está limitado a un tiempo en que una sexualidad ambigua como la de Alejandra Pizarnik no podría afirmarse de una manera tan precisa. En este contexto en su poesía se configuran variados artificios de desintegración de este yo y de provocación a los límites de lenguaje entre los cuales, merece nuestra atención la creación del doble.

Uno de los artificios frecuentemente utilizados por la poeta Alejandra Pizarnik para burlar los límites del lenguaje consiste en forjar un doble poético que permite su transmutación y disolución, originando en este salto a otro yo lírico que nace esencialmente efémero. Podemos acercarnos al ideal del doble en la obra de Alejandra Pizarnik con la lectura de una declarada influencia suya, la obra de Antonin Artaud *El teatro y su doble*, comentada por Alejandra Pizarnik en su artículo “El verbo encarnado”, título que es también una clara referencia a “El verbo desencarnado” subcapítulo de *El arco y la lira* de Octavio Paz.

En este libro Artaud expone que la invención del hombre ha corrompido lo divino y lo ha desposeído de la vida. Para Artaud este hombre impotente que desposee la vida, está desposeído también de la poesía, no logra descubrir poesía en las cosas y ve

surgir poesía por el lado malo de las cosas, como en los crímenes. El hombre necesita despertar una fuerza dormida y para ello, tanto en el teatro como en la poesía, necesita destruir el lenguaje para alcanzar la vida, rechazando las limitaciones habituales y extendiendo infinitamente las fronteras de la realidad.

Artaud en su capítulo “El teatro y la peste” ejemplifica sobre la condición de un enfermo de peste aspectos esenciales del teatro:

[...] así como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andanadas de una fuerza espiritual que se agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad. Una vez lanzado al furor de su tarea, el actor necesita infinitamente más coraje para resistirse a cometer un crimen que el asesino para completar su acto; y es aquí, en su misma gratuidad, donde la acción de un sentimiento en el teatro aparece como infinitamente más válida que la de un sentimiento realizado. [...](ARTAUD, 2006, p. 28)

El estado poético alcanzado en el teatro es entonces superior al que se puede obtener viviendo. Artaud compara el teatro con la peste por su capacidad de delirio contagioso, donde se inicia lo imposible, donde se libera el inconsciente reprimido, donde los símbolos dormidos en la realidad estallan en imágenes, triunfan las fuerzas oscuras, se manifiesta la crueldad latente, desencadenan posibilidades. “El teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos.”(2006, p. 34) Artaud va más allá y compara esta fuerza del teatro con la libertad del sexo, diciendo que ambas son fuerzas verdaderas y oscuras, es el caso del Eros hoy identificado con lo sucio e impuro, separado de su esencia y que con el teatro recupera su fuerza.

Pero es en el segundo capítulo del libro de Artaud, titulado “La puesta en escena y la metafísica” donde podemos vislumbrar el acercamiento de las ideas de Artaud a la poética de Pizarnik. En este capítulo Artaud analiza el cuadro *Las hijas de Lot* del pintor Lucas Van den Leiden que en la visión de Artaud es tan intenso que afecta al espíritu en la primera mirada. La imagen incestuosa y su entorno están cargados de una sexualidad profunda y poética, Artaud llama a las ideas del cuadro de metafísicas puesto que tienen grandeza poética y eficacia material y «su profundidad espiritual no puede separarse de la armonía formal exterior del cuadro». En la conjunción de varias ideas deslumbrantes presentadas en la lectura del cuadro de Leiden Artaud define que esta pintura es lo que debía ser el teatro occidental que relegó todo lo teatral, que para él es lo que no se puede

expresar con palabras y que se ha reducido al diálogo. Para Artaud la escena es el lenguaje verdadero. En esta definición del lenguaje concreto llegamos a Pizarnik y también a la idea del doble poético:

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. (p.42)

El lenguaje concreto que debería ocupar la escena es el que satisface a los sentidos, supera a la palabra y la trasciende y por lo tanto, rompe sus fronteras. Artaud usa el término “poesía de los sentidos” para designar un lugar que no está limitado por la palabra que se orienta primero al espíritu. Así como para Artaud lo verdaderamente teatral es lo que escapa del lenguaje hablado, lo verdaderamente poético para Alejandra es lo que está fuera del lenguaje, lo que acentúa su deseo de hacer el poema con su propio cuerpo. Fuera del dominio de las palabras, es decir de la poesía del lenguaje, Artaud vislumbra una poesía del espacio, «capaz de crear imágenes materiales, equivalente a las imágenes verbales».

Superar el límite de la palabra es buscar superar la condición de hombre. Artaud dice que sus preocupaciones «huelen a hombre» y que el teatro contemporáneo es «tan humano como antipoético», para Artaud la verdadera poesía es metafísica:

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de encantamiento. (2006, pp.51-52)

La poesía hecha con el cuerpo pretendida por Pizarnik es la poesía sin palabras, la poesía vital, física y meta-física donde afloran los elementos vitales más verdaderos, lo verdaderamente teatral que hay en el teatro occidental y que según Artaud no es valorado, que aflora de los símbolos, sonidos, evoca imágenes, las ideas del espíritu, en fin todo lo que existe fuera del texto y que evoca intensa poesía.

Por este camino Artaud nos lleva al doble en su capítulo “El teatro y la crueldad” donde nos presenta el concepto del doble. Dentro de este capítulo Artaud quiere recuperar una idea para él perdida del teatro: “El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor; en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad.”(p.96)

El autor nos lleva a la idea del espectáculo total donde el teatro recobre de la vida lo que es suyo, es allí donde Artaud nos presenta el doble: “En este espectáculo de una tentación, donde la vida puede perderlo todo, y el espíritu ganarlo todo, ha de recobrar el teatro su significación verdadera.” (p. 98) A partir de esta idea el doble de la vida que es el teatro puede ser más verdadero que la propia vida y sacarle su lugar. En este nuevo lugar la esencia es lo que predomina, este lugar donde “el espíritu puede ganarlo todo” que es el lugar verdadero para Artaud es también “el lugar del amor” para Alejandra del cual hablamos anteriormente. La crueldad propiamente dicha para Artaud es el camino más fácil y posible para que entre la metafísica en el espíritu.

Carolina Depretis también ha trabajado la influencia de Artaud en la obra de Pizarnik, puntuando la relación con Octavio Paz. En el Capítulo VII de su libro *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* Depretis señala, basándose en las anotaciones hechas por Alejandra en sus diarios, que las ideas de Antonin Artaud han tenido una incidencia crucial en la obra de Pizarnik y que influyeron en su práctica de escritura a partir de 1968, año de la lectura de *El teatro y su doble*. Depretis señala que es en *El infierno musical* (cuya escritura empieza también en 1968) donde «el cuerpo se define como la vía posible para una vivencia del hecho poético en consonancia con la noción de «metafísica en actividad» de Artaud». Basándose en anotaciones de los diarios de la autora dice:

Artaud y Pizarnik están íntimamente vinculados porque comparten el problema esencial de la condición trágica del hecho poético: cómo anular la separación que existe entre teatro y vida en Artaud, entre poesía y realidad en Pizarnik. Además, uno y otra apoyan sus especulaciones sobre los modos de trascender los dualismos a través del lenguaje y, más concretamente, de la palabra. (DEPETRIS, 2004, p.150)

Depetris puntualiza que es en la eficacia meta-física presentada por Artaud y recuperada por Pizarnik donde está la clave para hacer esta unión entre teatro y vida, vida y poesía, relacionando la clásica fórmula pizarnikiana de intentar “hacer el poema

con mi cuerpo” a esta metafísica en actividad de Artaud desarrollada en *El teatro y su doble*, en el capítulo “El teatro de la crueldad”:

Se trata de someter la poesía a la “crueldad”, que no supone su destrucción sino su sustracción de las formas regulares, gramaticales, de ser. Una poética del cuerpo vuelve sobre el costado primario, físico, material de las palabras que ha sido borrado por la fuerza del logos; elude la significación en búsqueda del gesto arcaico olvidado para llegar a su condición esencial, que es metafísica [...](ARTAUD, 2006, p. 148)

En su estudio Depetris lee la propuesta de “poética del cuerpo” de Pizarnik como un sometimiento de la poesía a esta crueldad artauniana en que «se vuelve sobre el costado primario, físico, material de las palabras que ha sido borrado por la fuerza del logos» buscando la condición esencial, sustrayendo de la poesía su carga logocéntrica para lograr llegar a esta metafísica en actividad, restituyendo a la palabra su condición física, apartando la poesía del logos y arrimándola a la alteridad “gestar una poética del cuerpo, encaminar el lenguaje a la fuerza orgánica, primaria, violenta del cuerpo”. Todos estos aspectos señalados por Depetris se evidenciarán en textos como *Los poseídos entre lilas* o *Hilda la polígrafa* donde por el sustrato sexual Pizarnik intentará asimilar el lenguaje a la fuerza vital del cuerpo:

Entonces, como Artaud en su propuesta teatral, Pizarnik rompe en su nueva búsqueda poética con la contención intelectual del lenguaje, asimila gramática y cuerpo, «corporiza» el poema para llevar la palabra a una instancia anterior a toda identidad, a toda discreción y articulación. (DEPETRIS, 2004, p. 148)

Pizarnik en su artículo “El verbo encarnado” publicado por primera vez en el número 294 de la revista *Sur*, en 1965, discurre sobre la personalidad y la obra de Artaud junto a Baudelaire, Rimbaud y Nerval, señalando como punto en común el “haber anulado -o querido anular- la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida”(PIZARNIK, 2002, p.269) Alejandra también señala en la obra de Artaud una “prodigiosa sed de liberar y de que se vuelva cuerpo vivo aquello que permanece prisionero en las palabras”(p.271).

Alejandra intenta demarcar su relación con el mundo, deseando ofrecer su cuerpo como esencia de su poesía. De esta manera, pretende una fuerza vital poética que no está limitada por el lenguaje y que por ello es primitiva y pura. Paul Zumthor en su

Performance, percepção e leitura nos acerca a una idea del cuerpo como representación de estar en el mundo:

[...] El discurso que alguien me hace sobre el mundo (cualquiera que sea el aspecto del mundo que él me habla) constituye para mí un cuerpo a cuerpo con el mundo. El mundo me toca, yo soy tocado por él: acción dupla, reversible, igualmente válida en los dos sentidos. Esa idea eclipsada durante un cierto tiempo, renace hoy, en una especie de vuelta de lo rechazado, y, sin duda, unido al conjunto de fenómenos contemporáneos que se envuelven bajo el término dudoso de posmodernidad. (ZUMTHOR, 2000, p.77)³

Ahora bien, la necesidad de hacer poesía con el cuerpo fue un deseo de Alejandra pero un deseo que ha sido limitado al reino del ojalá, puesto que ella conocía el límite del lenguaje, imposibilidad que era conocida también por Artaud. Alejandra califica la obra de Artaud como indefinible y señala que “la única llave para abrir una referencia a ella son los efectos que produce”. Hasta ahí podemos comprender porqué Artaud ha influenciado tanto en la obra de esta escritora que ha perseguido el lenguaje. En esta cita del artículo se puede comprender el intento de Artaud y la búsqueda final de Alejandra de hacer el poema con el cuerpo sólo llevado a cabo con el suicidio:

Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo. ¿En dónde, ahora, su viejo lamento de separado de las palabras? Así como Van Gogh restituye a la naturaleza su olvidado prestigio y su máxima dignidad a las cosas hechas por el hombre, gracias a esos soles giratorios, esos zapatos viejos, esa silla, esos cuervos...así, con idéntica pureza e idéntica intensidad, el verbo de Artaud, es decir Artaud, rescata, encarnándola «la abominable miseria humana».(PIZARNIK, 2002, p.273)

Esta encarnación de la poesía en el hombre, que lo convierte en lenguaje permitiendo por ende un lenguaje vivo, es lo que Artaud definió en *El teatro y su doble* como metafísica en actividad y Alejandra ha deseado con su “hacer el poema con mi cuerpo”. El hombre en su “miseria humana” aspira a ser un doble de Dios y encuentra su esencia verdadera en lo divino, cuando rompe con la frontera del lenguaje. No superado el límite irremediable del lenguaje y en la imposibilidad de fundirse con este lenguaje vivo, Pizarnik forja un doble dentro del poema que por fantástico simula la libertad que el lenguaje le había confiscado. Se trata de una libertad que tampoco se quiere concretar, puesto que su poema nace en esta tensión de la no realización y se alimenta de la angustia existencial que es vivir en este deseo permanente.

³ La traducción es mía.

El intento de revelación poética está en “El verbo desencarnado” de Octavio Paz al que se refiere implícitamente Alejandra en su título al artículo sobre Artaud: “El verbo encarnado”. En este capítulo que pertenece a *El arco y la lira*, Octavio Paz recupera históricamente la relación entre el poeta y la sociedad, recordando las principales dificultades del poeta a lo largo del desarrollo de la sociedad y cómo ha dejado de tener un lugar privilegiado accediendo a una condición de desterrado. Paz señala que la modernidad fundió poesía y religión convirtiendo la poesía en teorizar sobre la misma poesía. Dentro de la manera de ver el mundo del poeta moderno, cuando poesía y filosofía se confunden con religión, el poeta, según Paz, llega al indecible, puesto que “Dios es una sustancia pura, sobre la que la razón nada puede decir, excepto que es indecible” (PAZ, 1999, p.288). El mito se presenta como una salida para este indecible que incluye imaginación y razón, donde confluyen poesía y filosofía, donde afloran las verdades poéticas:

Las Escrituras del mundo nuevo serán las palabras del poeta revelando a un hombre libre de dioses y señores, ya sin intermediarios frente a la muerte y a la vida. La sociedad revolucionaria es inseparable de la sociedad fundada en la palabra poética. (p.290)

Esta afirmación de Paz sobre la cual giran las ideas principales de su artículo, traen importantes claves de la teorización poética que hace Pizarnik al escribir sus poemas, una de ellas está en la poesía como revolución y es inherente al hacer poético de la autora de *Árbol de Diana*:

una mirada desde la alcantarilla
 puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
 hasta pulverizarse los ojos (PIZARNIK, 1962, p.125)

El pulverizarse los ojos es una bella metáfora del poeta que emprende la revolución de querer convertirse en su propia esencia. Mirar una rosa o como Narciso a su imagen hasta perderse por ella, hasta tocarse por este doble reflejado que fascina y transforma al que lo mira y que padece en este acto para renacer convertido en flor. Por la imposibilidad concreta de convertirse en el poema, el poeta que escribe bajo la tensión del deseo ha sido, sin embargo, tocado por la poesía y transformado por ella. Dentro del poema el contenido adquiere la total libertad de operar la revolución y la

rebelión del poema con su objeto. En el proceso de identificación se anula el intermediario entre el observador y la rosa.

Alejandra revela la libertad de su doble como elemento poético. La rosa es la representación máxima de lo indecible, que aquí convertido en poesía y en objeto, transforma a su observador (el sujeto lírico del poema) en un doble observador que delante de la imposibilidad de hacerse rosa, se asemeja a ella, y se pulveriza los ojos. El que se muestra es el poeta en su misma palabra, sin el intermedio de Dios, ya que la sustancia pura que es Dios, que es la rosa, es poesía y está en su poema.

La rosa en sí encierra una cantidad de símbolos, entre ellos, el de la perfección, del misterio, la rosa también simboliza el renacimiento místico (CHEVALIER, 1999, p 789). La rebelión consiste en poder operar el renacimiento dentro del propio poema, a partir de su doble, y por este camino volvemos otra vez al *Verbo desencarnado* de Octavio Paz:

A diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. (PAZ, 1999. p. 287)

Paz al recuperar las ideas de William Blake y su palabra poética como palabra original, recupera al hombre como imaginación y deseo, que se hace infinito por obra de su misma imaginación. La mitología como reflejo de la misma imagen del hombre es fundamental en la historia de este hombre libre y suelto por su imaginación. Esta ambición blakeana del reino de la poesía fundado en la sagrada palabra poética fue compartida por los románticos, como lo recuerda Paz, asumiendo las concepciones de Novalis y su visión de una sociedad en comunión poética, donde no haya diferencia entre las personas. Recordamos aquí la reflexión de Paz sobre Novalis que nos presenta otra clave de la importancia de esta concepción para la estética de la muerte en Pizarnik:

Esta comunión es, ante todo, un penetrar en la muerte, la gran madre, porque sólo la muerte – que es la noche, la enfermedad y el cristianismo, pero también el abrazo erótico, el festín en donde la «roca se hace carne» - nos dará acceso a la salud, a la vida y al sol. La comunión de Novalis es una reconciliación de las dos mitades de la esfera. En la noche de la muerte, que es asimismo la del amor, Cristo y Dionisos son uno. (PAZ, 1999, p. 295)

La unión de muerte y noche es una constante en la obra de Pizarnik y se afianza con más fuerza en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”. Con el amor como doble de la muerte, y el renacimiento como doble también, Alejandra opera

dentro de sus poemas la duplicación del sujeto lírico femenino que ya por su esencia es engendradora y doble, logrando establecer el diálogo con su mitad perdida:

A medida que el poeta se desvanece como existencia social y se hace más rara la circulación a plena luz de sus obras, aumenta su contacto con eso que, a falta de expresión mejor, llamaremos la mitad perdida del hombre. Todas las empresas del arte moderno se dirigen a restablecer el diálogo con esa mitad. (PAZ, 1999, p.299)

Esta concepción platónica de la mitad perdida es el doble buscado y forjado por Pizarnik dentro de sus poemas. El poeta que para Octavio Paz es un desterrado, un sin lugar en la sociedad moderna, llega al extremo de su condición solitaria y se acerca a la búsqueda de sí mismo. Éste es el movimiento de Pizarnik y su lugar de nacimiento del doble, pero no olvidemos también que Alejandra es una poeta surrealista. Paz demuestra que el surrealismo fue una pretensión de fundir sujeto y objeto y que los surrealistas así como los románticos alemanes y el arte contemporáneo también intentaron fundar un nuevo sagrado. El surrealismo quiso convertir a los hombres a la poesía. La escritura automática en su opinión es imposible puesto que el lenguaje no permite alcanzar la perfecta coincidencia entre las cosas, una vez que abolir esta distancia entre el hombre y las cosas, sería hacer desaparecer el lenguaje. El estado al que aspira la escritura automática es para Paz el del silencio y la no palabra. Pese a las ilusiones surrealistas Paz señala el poder de transformación y de reaparecimiento del surrealismo.

En su *Árbol de Diana*, libro prologado por Paz, Alejandra escribe en su poema de apertura:

He dado el salto de mí al alba.
 He dejado el cuerpo junto a la luz
 y he cantado la tristeza de lo que nace. (PIZARNIK, 2002, p.103)

Claramente el salto es dado de sí mismo a un doble. La transformación se opera por la duplicación. La posibilidad del salto poético se opera sin intermediarios. El poeta asume el lugar divino y por una maniobra del mismo lenguaje, se hace otro. Por el mismo lenguaje, en otro poema, Alejandra demuestra también el fracaso cuando no ocurre la duplicación: “Caer como un animal herido en el lugar que iba ser de revelaciones” (PIZARNIK, 1968, p.242)

Pero esta etapa de la caída en que está la voz poética de este poema, marcada por el infinitivo del verbo caer, puede corresponder tanto al que se enuncia como al que es enunciado. Éste es el caer de Orfeo, que en el momento que le es concedido el derecho

de llevarse a su amada Eurídice del infierno la pierde eternamente por burlar la prohibición de mirarla, la pierde eternamente justo en el momento que la salvaba.

El doble tiene su clásica representación en la figura mítica de Narciso, que enamorado de una imagen que desconoce ser suya, muere contemplándola. En Narciso el objeto de su deseo que lo lleva al padecimiento es el deseo de lo imposible. En la poesía de Pizarnik las muertes poéticas que abundan en sus poemas forjando nacimientos son imágenes de imposibilidad real, proyectadas en realidad poética y llevadas a cabo dentro de la poesía.

Sobre el tema del Narciso y del doble contamos con el cuidadoso estudio de Antonio Ballesteros González presentado en el libro *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. En su libro Ballesteros relaciona, bajo el punto de vista literario, el motivo del doble con la literatura fantástica y señala que la dualidad constituye un motivo fundamental de la literatura fantástica, relacionando la aparición del doble a la fantasía. Ballesteros afirma que la eclosión de lo fantástico coincide desde el punto de vista literario con lo que puede definirse como «deseo de la alteridad»⁴ (que Ballesteros cita como fundamento de su análisis) que tiene que partir del mundo real. Con esto presenta la literatura fantástica como un doble del canon realista.

Para nuestro trabajo nos interesa sobre todo esta relación señalada por Ballesteros entre el doble y la fantasía que se acentúa con la ilustración:

[...] es precisamente tras la revolución entre todos los órdenes que supuso la Ilustración cuando – al tiempo que se desarrolla la literatura fantástica, esa representación artística de la alteridad – se produce una eclosión sin precedentes de esta proyección del narcisismo en el ámbito de lo literario: los relatos se pueblan de seres escindidos, de dobles explícitos de los personajes que aparecen en las obras. (BALLESTEROS, 1998, p. 37)

Por este camino Ballesteros llega a la invisibilidad del ser humano y su búsqueda existencial delante del espejo de su sombra/alma. Esta sociedad narcisista que mira a sí misma y que genera según Ballesteros «el fantasma, el desdoblamiento, e incluso la invisibilidad: la anulación total del individuo en la sociedad» es también la del poeta moderno descrito por Paz en “El verbo desencarnado”, y la de Pizarnik para la cual la realidad de mujer adulta es tan insoportable que es necesario crear dobles para sus poemas, dobles que permanezcan en la infancia y que tampoco puedan superar los

⁴ “desire for otherness” en la terminología de Rosemary Jackson, según nos indica Ballesteros.

conflictos, desdoblándose como Narciso en ellos. Llegamos finalmente a la necesidad moderna del doble que se concreta con eficacia en Pizarnik: en el arroyo lírico de Pizarnik, la imagen que se proyecta es la de la infancia, el deseo imposible que siempre termina en muertes.

En este trabajo vimos que las ideas de Artaud en *El teatro y su doble*, libro que también utilizamos para la comprensión del doble en la obra de Pizarnik. Para Artaud lo verdaderamente teatral es lo que se escapa del lenguaje hablado, así como lo verdaderamente poético para Alejandra es lo que está fuera del lenguaje, por ello el deseo de hacer el poema con su propio cuerpo. Fuera del dominio de las palabras, es decir de la poesía del lenguaje, Artaud vislumbra una poesía del espacio, para Artaud la verdadera poesía es metafísica. El mismo deseo tiene Alejandra cuando quiere hacer el poema con el cuerpo. Para Artaud el teatro (doble de la vida) puede llegar a ser este lugar verdadero, más verdadero que la propia vida. Para Pizarnik la poesía (doble de la realidad) es también un espacio donde se busca la verdad, “el lugar del amor”. Sin embargo Pizarnik conoce la imposibilidad de hacer el poema con el cuerpo y en esta consciencia reside la necesidad de creación constante del doble. Ante la imposibilidad de fundirse en el poema Pizarnik forja un doble poético que se metamorfosea en otros dobles y simula esta libertad confiscada.

Mientras Octavio Paz habla de la condición del poeta moderno como un “desterrado” que hace de la poesía su propia religión, teorizando a la vez que escribe, Pizarnik habla constantemente de las exigencias corpóreas de la poesía. De hecho su quehacer poético se sostiene en comunicar este deseo, en la tensión provocada por esta angustia. Dentro del poema su yo lírico realiza su transformación en otro yo, con este artificio, frecuente en toda su poética, Alejandra encuentra una salida para volver infinitamente a la infancia, forja dobles poéticos que nacen y mueren según su deseo de permanencia en la infancia y que desean trascender los límites del lenguaje.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2006.
 BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
 CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de André Barbault... [et al.]; Carlos Sussekind (Cord); trad. Vera da Costa e Silva (trad) Volume 19
 Número 42

- [et. Al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- DEPETRIS, CAROLINA. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: UAM Ediciones, 2004.
- PAZ, Octavio. *Obras Completas I.- La casa de la presencia- Poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- PIZARNIK, Alejandra. *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos, 1972.
- _____. *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- _____. *Poesía Completa*. Edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2002.
- _____. *Prosa Completa*. Edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Performace, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Data de recebimento: 30/03/2018

Data de aprovação: 02/05/2018