

Alejandra Pizarnik

# Érase una jaula que se volvió pájaro

Jorge Fernández Granados

*Alejandra Pizarnik (1936-1972) es una de las presencias más destacadas de la poesía argentina del siglo xx. Su suicidio suscitó múltiples enigmas y comentarios. En este ensayo, de su próximo libro, El fuego que camina, Jorge Fernández Granados se lanza a descubrir a la poeta tras la figura trágica del personaje que se ha construido en torno de ella.*

## 1. LA PRISIÓN DE LA PERSONA, LA LIBERTAD DEL PERSONAJE

Etimológicamente los vocablos *persona* y *personaje* provienen de un mismo concepto: *máscara*. Por lo menos en su origen en el drama griego, un personaje, una máscara, es un gesto extremado. El personaje es la invención de una persona, en principio un autor, que persigue alumbrar u ocultar con éste determinada zona del ser. Es un énfasis sin fin. Por ello, un personaje resulta fascinante en la medida de su coherencia, de su integridad hasta el final de un drama. En ocasiones, el personaje es tanto o más real que la persona cuando acierta y libera con su participación una esencia humana. Un personaje, una máscara, podría ser imprescindible al fin cuando en su discurso no hay simulacro sino revelación.

El personaje y la leyenda de la escritora Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972) es uno de los me-

jores ejemplos de esta transfiguración. Su obra edifica un personaje que a la vez se confunde finalmente con la persona de la autora de un modo magistral. Cabe la afirmación, reiterada por sus propios escritos y los testimonios de quienes convivieron con ella, que ni su obra ni su vida, ni siquiera su muerte —ocurrida como se sabe de propia mano—, fueron sucesos fortuitos. La poeta tuvo desde muy pronto la perspectiva de su propia identidad como artista y trabajó en ella como si construyera un personaje de ficción. Progresivamente este personaje fue creciendo, lo mismo en singularidad que en hondura, lo mismo en excentricidad que en influencia sobre generaciones subsiguientes, hasta alcanzar su dimensión legendaria. Y si bien la muerte vino a *redondear* al personaje autoconstruido, ya en vida este personaje era perfectamente distinguible. Una anécdota sucedida durante el día del funeral de Alejandra Pizarnik, re-

ferida por un amigo suyo, el periodista y escritor Antonio Requeni, da cuenta de hasta qué punto la voluntad de creación de su propio personaje ya era un hecho en los últimos días de su vida:

La velamos en la Sociedad Argentina de Escritores. La primera vez que abrió las puertas la Sade para un acto público fue para el velatorio de Alejandra. Y yo recuerdo que estaba con varios amigos y nos pasamos la noche allí velándola, con el cajón cerrado, según el rito judío. Vimos entrar una chica que era Alejandra. Muy parecida a ella, con su *montgomery*, que era el uniforme de Alejandra en los últimos tiempos, peinada como ella, caminaba como ella, vestida igual... la imitaba. Ya era un mito entonces en vida.<sup>1</sup>

Para entonces, la transfiguración de la persona en su propio personaje literario estaba casi concluida. A partir de ese momento el rescate, la revisión y las ediciones prácticamente exhaustivas de sus escritos que se han llevado a cabo en años recientes no han hecho más que pulir el bronce de su leyenda y, quizá lo más importante, nos han permitido ahondar en aquella obra donde sin duda dejó sus mejores fuerzas. Pocos artistas han tenido tan plenamente concebida la efigie final, la máscara labrada por sí mismos que llevará su rostro en el trayecto del tiempo.

Se ha mencionado a la persona y a su personaje como si se tratara de dos conceptos complementarios. Hay que dejar claro este punto: tanto la persona (en este caso la autora) como el personaje (el *yo* de quien escribe los poemas) son, en términos del análisis literario, identidades igualmente imaginarias. No hay que caer aquí en la fácil dicotomía, ya bastante cuestionada y creo que superada por lo menos en el campo literario, entre lo *real* y lo *ficticio*, entre lo objetivo y lo subjetivo que dan sustento y entidad a la que denominamos *personaje*: “la distinción entre persona y personaje, o lo real y lo ficticio, es ilusoria porque tanto el uno como el otro son construcciones mentales elaboradas sobre una materia que nunca podemos conocer directamente, sino a través de un sistema de representación”.<sup>2</sup> En este caso el sistema de representación, tanto de la figura biográfica de la autora como de su propio personaje literario, es casi exclusivamente verbal. Es decir, sin la palabra testimonial y la obra literaria dejada como argumento de su mistificación difícilmente tendríamos elementos siquiera suficientes para conocer tal *autopersonaje*.

Por otra parte, las referencias a la muerte, la depresión, el deseo de fuga y la obsesiva premeditación del



Alejandra Pizarnik

suicidio son tan frecuentes en la poesía de esta autora que es preferible obviarlas: se trata ya de un lugar común de su leyenda. No es que falten elementos para abordar estos temas en lo que dejó escrito; por el contrario, abundan tanto que señalarlos una y otra vez deja de tener sentido. Ana Nuño lo advierte, al revisar dicha leyenda, pero sobre todo al pretender ser objetiva con la mera obra literaria: “En el caso de Pizarnik, la mitificación de su muerte ha acabado produciendo una especie de ‘relato de la pasión’ que la recubre con el velo de un Cristo femenino”.<sup>3</sup>

Hay que decirlo, se ha cometido con una escritora sumamente singular lo mismo que se repite muy rentablemente entre las figuras del rock y del espectáculo: el suicidio como un acto mórbido de legitimación artística, una especie de mitificación *ipso facto* que no ayuda a revelar una obra sino que la estereotipa. No dudo de que la muerte, particularmente el modo de morir, de un individuo es la última carta que su destino pone sobre la mesa. Siempre la muerte tiene un significado y es único como la vida que cierra. Sin embargo lo que alimen-

<sup>1</sup> *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*, documental realizado por Virna Molina y Ernesto Ardito, Canal Encuentro, Argentina, 2011.

<sup>2</sup> Carroll Johnson, “La construcción del personaje en Cervantes” en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, University of California, Los Angeles, 1995, pp. 12-13.

<sup>3</sup> Ana Nuño, “Prólogo” en *Prosa completa* de Alejandra Pizarnik, Lumen, Barcelona, 2002, p. 7.

ta esta mitificación resulta en el fondo una melodramatización de un personaje y no, como cabría esperar, una particularización de su esencia. A veces el mito es una máscara colectiva sobre un rostro particular. El mito oculta a la verdadera persona y conforme crece puede llegar a borrarla del todo, pues no obedece a un deseo de conocer sino a uno de adorar.

A este respecto, una de las aproximaciones mejor logradas para extraer a la obra literaria de su mito es el ensayo biográfico realizado por César Aira;<sup>4</sup> un caso notable de “antibiografía” emprendida con el programa ante todo —quiero suponer— de separar a la obra de la figura de su autora o, dicho de otro modo, de salvar a la poesía de su poeta. Aira toma desde el principio una distancia defensiva, incrédula y detectivesca ante el personaje que la leyenda —en buena medida trabajada por la propia Alejandra Pizarnik— nos quiere imponer. Evita, con este fin, el menú de expedientes (políticos, psicoanalíticos o sexuales) con los que el *caso Pizarnik* ha sido abordado. Se limita, por el contrario, a excavar las fuentes objetivas y los pocos testimonios

no contaminados por el mito. Amarga medicina en el paladar de una hagiografía ya demasiado edulcorada por generaciones de admiradores honestos pero mal informados, esta “antibiografía” no es imparcial: busca ser un mazo para demoler la efigie de un ser amado. Y supongo, después de todo, que se odia apasionadamente lo que acaso se ama apasionadamente. Nadie dedicaría tanto tiempo y esfuerzo a un enemigo como quien, a fin de cuentas, lo admira.

Un señalamiento, por ejemplo, que no debe escatimarse a este “antibiógrafo” es el de la decisiva influencia de Antonio Porchia en la poesía de la autora: “Porchia fue fundamental en la creación del estilo y el procedimiento de Pizarnik”, afirma Aira, específicamente al abordar el tema de la génesis y evolución del peculiar estilo de Alejandra, “[...] La solución que eligió Pizarnik ya desde 1956 consistió en poner el mecanismo al servicio de una visualidad de raíz surrealista (el mecanismo de distorsión lógica volvía vidente o alucinatoria esta imaginaria) y al mismo tiempo lo usó para dislocar la posición del sujeto, con lo que le daba una vuelta de tuerca insólita al mito del poeta maldito”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> César Aira, *Alejandra Pizarnik*, colección Vidas Literarias, Omega, Barcelona, 2001.

<sup>5</sup> César Aira, *op. cit.*, pp. 25-26.



Alejandra Pizarnik en una foto de Sara Facio, 1964

Tal como la escuela de Porchia lo propone, el espacio concentrado de la frase, rigurosamente administrado, y el giro paradójico final, que suele retar a la razón para obligarla a incursionar en una dimensión paradójico-poética, fue sin duda el volumen idóneo para el temperamento —y tal vez la temperatura— intelectual de la autora de *Extracción de la piedra de locura*. “Todo el aprendizaje literario de Alejandra Pizarnik durante estos años —concluye Aira al referirse al periodo formativo que va de 1955 a 1965— fue una conquista de la brevedad”.<sup>6</sup>

Lo anterior se confirma, creo que sin grandes dificultades, al revisar o reconsiderar algunos de los versos de *Árbol de Diana*, tal vez el libro donde está ya hecha su voz y por eso se escucha contundente como las saetas de la cazadora celeste que da en el blanco; versos que —y esto no es de ninguna manera una casualidad— también han sido desde entonces celebrados y citados profusamente:

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

\*

cuando vea los ojos  
que tengo en los míos tatuados

\*

la rebelión consiste en mirar una rosa  
hasta pulverizarse los ojos

\*

los pájaros dibujaban en mis ojos  
pequeñas jaulas

Si por una parte ella emprende y alcanza desde muy pronto en su estilo esta “conquista de la brevedad”, por otro, temáticamente parece obsesionada por un único personaje, representación o desdoblamiento de sí misma, el cual termina por asimilarlo todo a su sistemática desolación. A diferencia de sus relatos cortos o de sus escenas teatrales, donde sí se permite la entrada en juego de otros asuntos y personas, en sus poemas el tema es único: pensarse a sí misma. Sorprende la eficacia expresiva que la autora supo hallar con este minimalismo temático a lo largo de una obra no por cierto breve y la absoluta fijeza de este —por llamarlo de algún modo— *narcisismo omnívoro*.

<sup>6</sup> César Aira, *op. cit.*, p. 40.

Esquirlas o condensaciones, sus poemas caen como gotas ardientes sobre la página, sobre la que no pocas veces semejan salpicaduras de una sangre oscurecida. La carga poética de estos textos cortos o cortísimos, no siempre evidente pero siempre inquietante, imprime de inmediato una horadación, una quemadura de frío, como si esa propiedad ardiente o sangrante fuera asimismo un ácido anímico que deja inconfundibles tatuajes en alguna parte del cuerpo mental del lector. No avanzan ni retroceden, no cambian de tono, hablan desde un mismo lugar en permanente penumbra, estrecho e intacto, a ratos casi hermético, a ratos alumbrado por la azulada incandescencia de pequeñas estrellas o cuchillos, desde donde una voz aterida se va extinguiendo bajo su propia vigilia, desde donde alguien, también, parece pedir auxilio.

## 2. EL PÁJARO Y LA JAULA, LA MÚSICA Y LA TENTACIÓN DEL SILENCIO

En uno de los poemas más incipientes y que, muy probablemente por lo mismo, Alejandra Pizarnik decidió no recoger en ninguno de sus libros, aparece una breve escena simbólica donde están reunidos ya por lo menos cuatro de los temas o tropos que serán recurrentemente invocados por su imaginario personal. Me refiero a la música, el pájaro, la jaula y la soledad de un abismo íntimo. Éste es el texto:

Su música me lleva  
a un acantilado con un pájaro  
que juega a oírse cantar.  
Su música me alumbra en la lluvia  
por donde vamos yo y una jaula vacía.

Se titula “Nocturno de Chopin por pianista de cuatro años”,<sup>7</sup> lo cual en sí mismo es otra imagen que contrasta un ideal (la música, el arte) y una dificultad terrestre (la edad del pianista). Este juego de temas, y el gusto por la dualidad y el contraste que originan, serán como una pequeña linterna con la que arroja luz, en momentos definitivos, sobre ciertas encrucijadas interiores:

Señor  
La jaula se ha vuelto pájaro  
Qué haré con el miedo.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Alejandra Pizarnik, *Poesía (1955-1972)*, Edición a cargo de Ana Becció, Lumen, Barcelona, 2001, “Poemas no recogidos en libros, 1956-1960”, p. 304.

<sup>8</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “El despertar”, *Las aventuras perdidas*, 1958.

\*

no sé si pájaro o jaula  
mano asesina  
o joven muerta entre cirios<sup>9</sup>

Tales imágenes tienden a tornarse progresivamente sombrías. No es, sin embargo, que se oscurezcan o desdibujen sino, por el contrario, que parecen penetrar cada vez más hondo en un laberinto interior, como galerías que se van abriendo en una mina mental. De tal suerte que al llegar a *Extracción de la piedra de locura*, libro publicado en 1968, dichas figuras (el pájaro, la jaula, la música, la muerte) han sido sometidas a un alumbramiento paulatino, a un desarrollo que les otorga una dimensión casi de personajes de un complejo drama expresivo:

Grisés pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema.<sup>10</sup>

\*

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.<sup>11</sup>

Puede decirse que, si en un primer momento estas recurrentes imágenes parecen una clara oposición metafórica entre la libertad y la prisión, entre la belleza cautiva y una fuerza que la enclaustra o bien, bajo cierta lectura un tanto política, entre la afirmación de la voz individual frente al mutismo del poder, esta exégesis inmediata y hasta cierto punto obvia se construye y desconstruye de tal modo desde su poesía que, ya al llegar a un texto como el titulado “Las promesas de la música” del libro en cuestión, debemos reinterpretar su verdadero significado:

Detrás de un muro blanco la variedad del arcoiris. La muñeca en su jaula está haciendo el otoño. Es el desperter de las ofrendas. Un jardín recién creado, un llanto detrás de la música. Y que suene siempre, así nadie asistirá al movimiento del nacimiento, a la mímica de las ofrendas, al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy. Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la mú-

<sup>9</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Formas”, *Los trabajos y las noches*, 1965.

<sup>10</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Desfundación”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968.

<sup>11</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Caminos del espejo, XIX”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968.

sica, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque.<sup>12</sup>

Ahora ya no es un pájaro sino una “muñeca” lo que hay en la “jaula” y hay un “llanto detrás de la música”, que a su vez se desdobra en “la música, la muerte”. Improbablemente estas figuras están ahí como simples recursos literarios. La autora sabe que estas imágenes son tan poderosas para ella como las cartas de un íntimo Tarot. Por ello no parece ponerlas sobre el papel o la mesa para adornar una metáfora sino para articular un sistema de símbolos cuyo sentido más profundo está fuera de nuestro alcance, pero cuya evidencia a lo largo de toda su obra es poco menos que innegable.

El último de sus libros que vio publicados lleva el título —por demás enigmático— de *El infierno musical* y apareció en 1971, algunos meses antes de su muerte. Si en general casi toda su obra poética puede leerse como una larga misiva de introspección simbólica, en este libro es particularmente hermética en su manejo de su propio vocabulario; hay, incluso, momentos donde se abisma ante un inquietante vacío que parece provenir de la misma música. En el poema que también da título a este libro finaliza con estos versos:

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufregando en sí misma<sup>13</sup>

Pero da una clave más justa, consigo misma y con el propio lugar de su poesía, en el tercer fragmento del poema “Los poseídos entre lilas”, donde concluye:

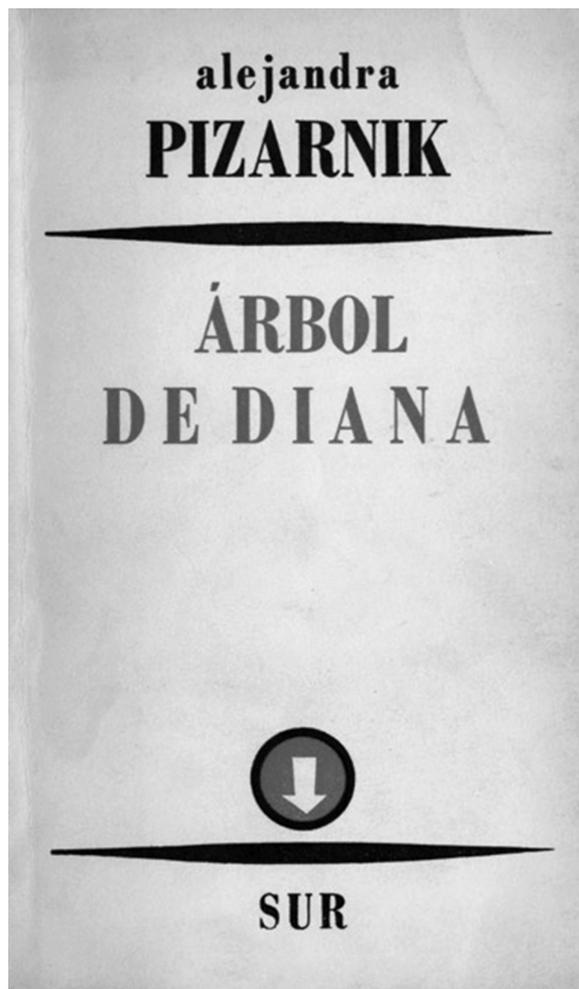
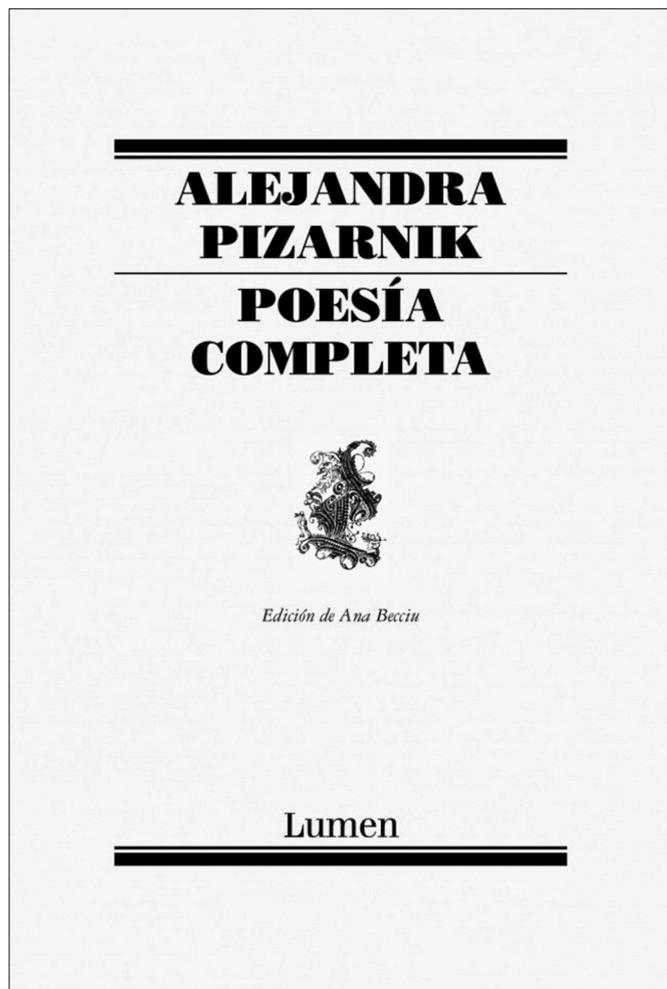
Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.<sup>14</sup>

Estremece la proximidad de estas líneas con el tono, pero sobre todo con aquella agobiada, agónica autoconciencia de la prisión de la propia mente irreversiblemente abismada que manifiesta en sus últimos escritos Friedrich Hölderlin. Compárense, sólo para ilustrar tal referencia, estas dos afirmaciones: “Allí donde se han apartado los dioses sólo quedan los fantasmas” (Hölderlin),

<sup>12</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Las promesas de la música”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968.

<sup>13</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “El infierno musical”, *El infierno musical*, 1971.

<sup>14</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “Los poseídos entre lilas, III”, *El infierno musical*, 1971.



“tengo frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento” (Pizarnik).<sup>15</sup> Acaso, bajo este vocabulario de la soledad ambas voces se aproximan sin saberlo o, por el contrario, su intuición es tan plenamente consciente de su fatalidad que les permite concentrar, con un breve sistema de metáforas, todo lo que queda por decir.

Los últimos poemas que Alejandra Pizarnik dejó escritos —hay que advertir que no publicados— dan certeza de la desintegración. No son ilegibles pero sí cada vez más ajenos, en el sentido del alejamiento que ella solía temer: cuando la propia conciencia se convierte en la jaula del canto y la música es cortada de raíz por el gran silencio.

No abundaré sobre este punto porque me parece, como dije al principio, que algunas veces la mitificación es una máscara colectiva sobre un rostro particular y aquí interesa más ese íntimo rostro y su obra que el mito del arte y la locura. Sólo añadiré al respecto que, aunque todo el tiempo los caminos se bifurcan, extraña cómo los destinos coinciden y se concretan.

La historia de lo decible no culminaría sin lo indecible y finalmente, ella y su personaje deciden atravesar, como la Alicia de Lewis Carroll, hacia el otro lado

<sup>15</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “sólo vine a ver el jardín” [fechado en 1972], p. 432.

del espejo donde quizá se muere para nacer a una transfiguración. El personaje frente a la persona, el rostro frente a la máscara, el pájaro dentro de la jaula o la música frente a la final tentación del silencio son formas transfigurativas de una sola conciencia que agoniza de frente a su propia finitud pero, al mismo tiempo, alcanza en ese trayecto con su palabra su más alta transparencia.

### 3. LA TRANSGURACIÓN:

HABLAR POR TODOS AQUELLOS QUE OLVIDARON EL CANTO

La vida, en su acepción más mundana, la existencia terrestre fue para esta solitaria voz poética una franca cárcel y por eso decidió transfigurarla lo más pronto posible. La mejor estrategia al alcance fue probablemente la de evidenciar la cárcel, la persona, la jaula donde habitaba aquella voz.

La dualidad se hace patente en ella como maniobra expresiva pero también como drama existencial. El centro de esta oposición parece situarse bajo un recurrente juego de elementos que se trasponen, se intercambian y se trastocan, una recóndita lucha entre adversarios intangibles. Finalmente —pongámoslo en estos términos— entre el atributo o don de la *belleza*, a través de un ser que la manifiesta desde su original esencia, frente a una



En una foto de Sara Facio, Buenos Aires, 1967

*prisión* de fuerzas ajenas, invisibles y mutantes. A partir de esta dualidad de fondo el objetivo parece ubicarse una y otra vez en convertir o transfigurar la prisión en belleza. En sus propios términos poéticos: volver a la jaula pájaro.

La transfiguración, el deseo o la necesidad de ella, radica en ser un otro ser que no se es, o que se es incompletamente. Mudar de *yo* o llegar a ser un *otro* que, por alguna razón, es preferible como identidad o residencia. No es en principio ningún término de valor, sólo uno de movimiento. No implica tampoco involución ni evolución alguna, sencillamente alude a un cambio de forma (y no hay que olvidar que forma es manifestación). Una forma que desaparece para dar su lugar a otra. Consideremos, en este sentido, que uno de los más extremos acontecimientos de la transfiguración es el nacimiento y la muerte.

Varias de las piezas del libro *Extracción de la piedra de locura* son lo que se conoce como poemas en prosa. Algunos de ellos parecen transcripciones de “sueños”, en tanto que narran territorios del pensamiento a los que difícilmente se tiene acceso desde la vigilia y suele denominárseles por ello como *lo inconsciente* (a partir de la clasificación bien conocida de Sigmund Freud). A decir verdad, no creo que exista, en un sentido riguroso, lo que ha llegado a definirse como *escritura automática*,<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Con este término se alude al acto de redactar de un modo estrictamente espontáneo lo primero que viene a la mente. Se supone que bajo este método lo que resulta es una fidedigna “transcripción” del inconsciente. Es menos una verdadera técnica literaria que un juego practicado en su momento por algunos escritores adscritos a los movimientos dadaísta y surrealista.

pero bien podría decirse que algunos de estos textos parecen redactados bajo este procedimiento. El estilo, no obstante, con el que se hallan escritos habla de todo menos de cualquier clase de automatismo. Sus temas, es cierto, son casi exclusivamente simbólicos; pero su forma es vigilada y fina. Hay un título y un texto en particular sumamente extraño (y tal vez por lo mismo sumamente revelador) en el cual la autora describe lo que parece en principio un sueño y que a mi parecer podría interpretarse como una *alegoría de la transfiguración*. Vale la pena traerlo aquí íntegramente:<sup>17</sup>

#### EL SUEÑO DE LA MUERTE

#### O EL LUGAR DE LOS CUERPOS POÉTICOS

*Esta noche, dijo, desde el ocaso, me cubrían con una  
mortaja negra en un lecho de cedro.  
Me escanciaban vino azul mezclado con amargura.  
El Cantar de las huestes de Igor*

Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.

Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría.

<sup>17</sup> Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, *Extracción de la piedra de locura*, 1968, pp. 254-256.

Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque al oír su canto dije: es el lugar del amor. Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque con una sonrisa de duelo yo oí su canto y me dije: es el lugar del amor (pero tembloroso pero fosforescente).

Y las danzas mecánicas de los muñecos antiguos y las desdichas heredadas y el agua veloz en círculos, por favor, no sientas miedo de decirlo: el agua veloz en círculos fugacísimos mientras en la orilla el gesto detenido de los brazos detenidos en un llamamiento al abrazo, en la nostalgia más pura, en el río, en la niebla, en el sol debilísimo filtrándose a través de la niebla.

Más desde adentro: el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro y el tiempo es un viento afilado que atraviesa una grieta y es esa su sola declaración. Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos —como una cesta llena de cadáveres de niñas. Y es en ese lugar donde la muerte está sentada, viste un traje muy antiguo y pulsa un arpa en la orilla del río lúgubre, la muerte en un vestido rojo, la bella, la funesta, la espectral, la que toda la noche pulsó un arpa hasta que me adormecí dentro del sueño.

¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río? Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez sea solamente la muerte.

La muerte es una palabra.

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.

Nunca de este modo lograrás circundarlo. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando. Y la muerte es ella, me lo dijo el sueño, me lo dijo la canción de la reina. La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba, se alejó cantando y contemplada de atrás parecía una vieja mendiga y los niños le arrojaban piedras.

Cantaba en la mañana de niebla apenas filtrada por el sol, la mañana del nacimiento, y yo caminaría con una antorcha en la mano por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, amor mío perdido, y el canto de la muerte se desplegó en el término de una sola mañana, y cantaba, y cantaba.

También cantó en la vieja taberna cercana del puerto. Había un payaso adolescente y yo le dije que en mis poemas la muerte era mi amante y mi amante era la muerte y él dijo: tus poemas dicen la justa verdad. Yo tenía dieciséis años y no tenía otro remedio que buscar el amor absoluto. Y fue en la taberna del puerto que cantó la canción.

Escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos: que se desmorone el muro, que se vuelva río el muro.

La muerte azul, la muerte verde, la muerte roja, la muerte lila, en las cisiones del nacimiento.



En una foto de Sara Facio, 1964

El traje azul y plata fosforescente de la plañidera en la noche medieval de toda muerte mía.

La muerte está cantando junto al río.

Y fue en la taberna del puerto que cantó la canción de la muerte. Me voy a morir, me dijo, me voy a morir.

*Al alba, venid, buen amigo, al alba venid.*

*Nos hemos reconocido, nos hemos desaparecido, amigo el que yo más quería.*

Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte.

Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta lo seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor.

El sueño, precisamente en este texto, es una máscara sobre el rostro de la razón que ayuda a articular lo que para la razón sería simplemente absurdo u oscuro. El sueño, también, es el personaje que vislumbra y habita el tiempo verdadero de la conciencia. He aquí, por tanto, la concentrada magnitud de su significado.

El principio es reiteradamente claro: se escucha el llamado de la muerte, el “canto de la muerte junto al río”. Pero enseguida ese llamado no se identifica con una amenaza sino con una promesa. La muerte, aquí, si bien es desintegrativa, no viene a restar sino a restaurar. Su llamado no le despierta miedo alguno pues en su corazón escucha “el canto de la más pura alegría”; de modo que con “una sonrisa de duelo” tiene la certeza de que el lugar adonde la muerte la está llamando es “el lugar del amor”. Llama asimismo la atención que el lugar hipotético donde sucede ese llamado es un “jardín de ruinas y de lilas” donde la perturban “los muñecos antiguos y las desdichas heredadas y el agua veloz en círculos”. Insiste en esta “agua veloz en círculos” que parece succionarla hacia una hondura abisal mientras, por otro lado, “en la orilla el gesto detenido de los brazos detenidos en un llamamiento al abrazo” quiere salvarla. Por un lado, podría parecer cierto episodio infantil de peligro y ayuda, pero es más agudo su valor simbólico: la muerte la llama desde el río, desde la hondura, mientras unos brazos impotentes quieren rescatarla.

La parte medular de este *sueño* se despliega a partir de aquí. Ella describe ahora el “lugar en que se hacen los cuerpos poéticos”, describe la visión que tuvo en el fondo de las aguas de aquel río. Al parecer se trata de un territorio que está antes o después de la vida: o bien un tiempo fuera del tiempo donde la muerte reina y se presenta como “una bella dama que tañe un laúd y canta”. A su alrededor se alza “el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento”. Hay en este pasaje un señalamiento de suma importancia simbólica pues *la voz de quien escribe* precisa que preexiste a su aparición sobre el mundo y de hecho *es llamada* a nacer. Pero nacer es “un acto lúgubre” que la obliga a conformarse (en el sentido de *adquirir forma*) y someterse a recorrer caminos de incer-

tidumbre que sólo le permiten avanzar intuitivamente, como a Santa Teresa de Ávila, “sin luz ni guía por el camino de las metamorfosis”. En este alegórico trayecto antes de nacer presencia cuerpos incompletos, seres en formación que cuelgan de los árboles como frutos y “un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos”. Una de esas cabezas es la suya, la futura a la cual tendrá que alumbrar desde sí misma, literalmente según el sueño, dar a luz desde su propio útero, puesto que “hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad”; y aquello a quien su voz ha dado la palabra, aquello que “es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento” es nada menos que la muerte.

Aunque la sola transcripción detallada de un sueño parece la estructura literaria con la que este texto fue escrito, su sustento (y sustrato) simbólico rebasa el mero anecdótico biográfico. Evidentemente hay asuntos particulares que lo delimitan; pero son ante todo los universales los que lo distinguen. La alegoría de la transfiguración que plantea equivale a *morir para nacer*, a crearse a sí misma desde la muerte para “hablar por todos aquellos que olvidaron el canto”. El elemento central en esta metamorfosis es la música, la belleza de la música a través de una increada voz poética que le permitirá finalizar el rito de su propia transfiguración. Es por ello que esta alegoría le revela a la muerte como una reina vestida de rojo con largos cabellos oscuros que porta “un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba”. Aquella constante presencia entonces que atraviesa —y de algún modo protagoniza— este sueño, presencia siempre invisible pero siempre a su lado, es en resumen su primer y más grande amor, porque desde que “tenía dieciséis años y no tenía otro remedio que buscar el amor absoluto” ya alentaba en su ser esa certeza de que “en mis poemas la muerte era mi amante y mi amante era la muerte”.

Hasta aquí este adentramiento al “agua veloz en círculos” de un sueño y a la vorágine de una escritura poética que, sin duda, alumbró como muy pocas la oscuridad.

A manera de conclusión cabe recordar que algunos críticos y pensadores han considerado al Surrealismo una de las últimas manifestaciones históricas del Romanticismo. Si aceptamos esta idea y en particular que para los artistas de este movimiento uno de los más caros conceptos era no sólo hacer la revolución sino ser la revolución, la vida y la obra de Alejandra Pizarnik fueron una misma y absoluta creación. Para ella no bastaba con vivir y escribir, había que volver al arte una forma de vida y a la vida una obra de arte. La creación como autodestrucción toma así un giro fulgurante: no se trata de una negación sino de una transfiguración radical. La persona se funde con su propio personaje y el pensamiento con la propia voz de la escritura hasta que entre ambos no hay distancia. La metamorfosis, por lo tanto, se ha cumplido. **U**