

Como estrella fugaz, acomete el rastro suspendido de un sujeto en fuga. La subjetividad lírica nómada en Alejandra Pizarnik

Camila Victoria Esquivel¹

Estudiante de Letras,
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

camiesquivel99@gmail.com

Recibido el 20 de marzo de 2024, aprobado el 24 de mayo de 2024

Resumen: el presente artículo pretende analizar la obra poética de Alejandra Pizarnik para ver cómo la lírica deconstruye la idea moderna de identidad, sostenida en la unicidad y homogeneidad del sujeto. En efecto, este último se presenta de forma fragmentaria y discontinua, es decir, se encuentra en fuga y devenir permanente. Se propone demostrar, entonces, la configuración de una subjetividad lírica nómada: solo es identificable en el momento en que su rastro temporario irrumpe en el espacio poético. En constelación con otros materiales metatextuales, se analiza el poema “Caroline de Gunderode” (1959). Aquí, en diálogo con la tradición del romanticismo alemán y el surrealismo, Pizarnik le atribuye un repertorio de máscaras a la poetisa sufriente, romántica y suicida, y presenta el problema del sujeto, develando su carácter de construcción ficcional.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, literatura argentina, subjetividad lírica, nomadismo, Karoline von Günderrode.

Like a Shooting Star, the Suspended Trace of a Subject on the Run Storms. The Nomad Lyrical Subjectivity of Alejandra Pizarnik

Abstract: This article aims to analyze Alejandra Pizarnik’s poetic work to see how the lyric deconstructs the modern idea of identity, sustained in the uniqueness and homogeneity of the subject. In effect, the latter is presented in a fragmentary and discontinuous way, that is, it is in flight and permanent evolution. She sets out to demonstrate the configuration of a nomadic lyrical subjectivity: it is only identifiable at the moment when its temporary trace bursts into the poetic space. From this, in constellation with other metatextual materials, we analyze the poem “Caroline de Gunderode” (1959). Here, in dialogue with the tradition of German romanticism and surrealism, Pizarnik attributes a repertoire of masks to the suffering, romantic and suicidal poetess and presents the problem of lyrical subjectivity, revealing its character of fictional construction.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Argentine literature, lyrical subjectivity, nomadism, Karoline von Günderrode.

¹ Con aval de la Lic. Eugenia Straccali, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Breves consideraciones teóricas

La disolución o evaporación del sujeto habla del carácter radicalmente subversivo, propio del género lírico. Como bien señala Reisz de Rivarola (1981) retomando los aportes de Stierle (1979), “la lírica se ubica en el punto máximo de tensión entre el discurso y el no-discurso” (p. 83) al transgredir el tipo de esquema discursivo previo con el cual se relaciona. Esto implica una puesta en crisis o “problematización de la linealidad del discurso” (Reisz de Rivarola, 1981, p. 84) que la lírica expresa en la abolición de restricciones semánticas: sometido a desaparecer y aparecer incesantemente, el sentido se ramifica en innumerables puntos de fuga. De ahí que un poema sea concebible en términos de dispositivo rizomático (Deleuze, 1990; Deleuze y Guattari, 2008) de carácter multilineal y multidimensional, que no conoce principio ni fin.

La obra poética de Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972), quien póstumamente logró una permanencia constante en el campo literario argentino y latinoamericano, más allá de las estéticas dominantes, viene a subvertir el sustrato discursivo autobiográfico y confesional: ambos instauran un pacto de lectura, en términos de Lejeune (1991), por el cual se establece la afirmación en el texto de una “identidad de nombre” (p. 53), basada en la coincidencia entre la identidad del autor, del narrador y del personaje de quien se habla (Loureiro, 1991). Paul de Man (1991), por su parte, señala el carácter ilusorio de la autobiografía, en tanto “figura de lectura y de entendimiento” (p. 114), al remarcar la imposibilidad de una identidad entre una figura textual y una instancia extratextual, por lo que habla de una desfiguración. De Man cuestiona la existencia de un yo en tanto esencia o sustancia precedente al acto discursivo: aquel se aloja en una máscara que se modela solo a través del lenguaje. Considerando esto, la autobiografía es la ficción de una voz que asume un rostro, una máscara y constituye “la escenificación de un fracaso” (Catelli, 1991, p. 22) por restaurar la vida mortal, pues “desposee y desfigura en la misma medida que restaura” (de Man, 1991, p. 118). Este tipo de discurso permanece en una “dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del discurso del yo” (Catelli, 1991, p. 22). Siguiendo a de Man, lo autobiográfico conlleva la realización de un tropo, la prosopopeya que “se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar

rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración” (1991, p. 116). El vínculo autobiográfico se basa en la donación de una voz y un rostro, mientras que el Yo, sujeto a esta intermitencia del estar y no estar, constituye una mera figura retórica.

Alejandra Pizarnik y las múltiples figuraciones del Yo

Ahora bien, apuntando a tamizar su inclinación autobiográfica, Pizarnik impone una ruptura en la continuidad identitaria entre la persona y su obra poética en tanto discurso, para lo cual recurre a la construcción de metáforas autobiográficas. Más aún, como se verá más adelante, su Yo deviene en un Yo *textual* que se fragmenta en múltiples personajes o máscaras, los cuales le permiten a la escritora escapar de los subgéneros tradicionalmente destinados a las mujeres escritoras —el diario íntimo, la novela sentimental y la lírica tardorromántica— y su tono confesional. Como bien señala Aira (2001), “el sujeto personaje, fraccionado en niñas, sonámbulas, náufragas, le permitió a A.P. avanzar en la escritura sin caer en los convencionalismos de la vieja lírica sentimental” (p. 18). Esto solo es posible en el territorio de la lírica, debido al carácter precario de su identidad discursiva, lo que hace que se lo conciba como el producto de un proceso de mimetización, cuyo objeto es “el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta” (Reisz de Rivarola, 1981, p. 81). Ello explica la inconsistencia identitaria del sujeto lírico, que en Pizarnik se objetiviza en el lenguaje. Así, por ejemplo, en el poema titulado “Ajedrez” (1955), el Yo poético deja manifiesto su anhelo de descorporalizarse hasta devenir lenguaje: “quisiera ser masa lingüística” (Pizarnik, 2000, p. 22). Este verso marcaría el rumbo de los siguientes poemarios, al definir uno de los rasgos más característicos de la escritura poética de Pizarnik.

“Es el Hombre un extraño en la tierra. Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra” (Pizarnik, 2001, p. 284). De este modo, en una entrevista incluida en la antología *El deseo de la palabra* (1972), Pizarnik parte de una frase de Georg Trakl para describir su *vocación de errancia* —en palabras de Martha Isabel Moia— como el carácter definitorio de todo poeta. Esta idea de errancia toma forma en las múltiples voces que, como “la extranjera”, “la silenciosa en el desierto” o “la pequeña viajera” hacen constelación en la obra poética de Pizarnik, en tanto *figuraciones de un yo* (Molloy, 2015) o máscaras compuestas por palabras. A partir de estas, la crítica ha tendido a cristalizar su imagen de autora, imponiendo un punto de clausura a su obra, lo que suspende la labor

poética como creación en proceso.

En la búsqueda ilusoria por afianzar una identidad y escritura propias, la escritora configura un sujeto poético en disolución, es decir, que se descorporaliza hasta devenir voces: “no puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (Pizarnik, 2000, p. 230), enuncia el sujeto lírico del poema “Piedra fundamental”. Este procedimiento —rastreado desde su primer poemario, *La tierra más ajena* (1955), hasta el último, *El Infierno Musical* (1971), pero también en sus poemas póstumamente recopilados y editados— se vincula con la fragilidad identitaria del sujeto lírico (Stierle, 1979, como se citó en Reisz de Rivarola, 1981) y es lo que Mignolo (1982) ha señalado como evaporación en la lírica de vanguardia: la imagen de la poeta se construye “sobrepasando los límites de lo humano” (p. 134), escapa a los confines del cuerpo y el espacio que habita. En este aspecto, la obra de Pizarnik se encauza en una tradición de la lírica argentina escrita por mujeres como Olga Orozco, Susana Thénon o Diana Bellessi, las cuales parecen coincidir en la manifestación de una actitud contra el lenguaje, en un movimiento de destrucción y construcción de sí mismas que se produce en el cuerpo del poema (Mallol, 1998). Así pues, en “El Despertar” (1958) uno de los primeros poemas éditos de Pizarnik (2000), se lee: “contemplar a cada uno de mis nombres/ ahorcados en la nada” (p. 76).

Caroline de Gunderode

*En nostalgique je vagabondais
par l'infini
C. de G.*

La mano de la enamorada del viento
acaricia la cara del ausente.
La alucinada con su «maleta de piel de
pájaro»
huye de sí misma con un cuchillo en la memoria.
La que fue devorada por el espejo
entra en un cofre de cenizas
y apacigua a las bestias del olvido.

A Enrique Molina. (Pizarnik, 2000)

En *Obras Completas. Poesía y prosa* (1990), con prólogo de Silvia Baron Superville y editado por Corregidor, se incluye por primera vez un repertorio de poemas inéditos, que en el mes de diciembre de 1959 habían sido publicados en la revista *Poesía-Poesía*. Se trata de siete composiciones preferentemente breves (de tres y de cinco versos), tendencia a la depuración en la que Pizarnik incursiona por esos años, razón por la que, presumiblemente, aparecen anexados al poemario *Árbol de Diana* (1962), bajo el título “Otros poemas (1959)”. Sin embargo, “Caroline de Gunderode” es la excepción al conjunto, no solo en cuanto a su extensión, sino también a los paratextos, ya que incluye título, epígrafe y dedicatoria. Aquí se manifiesta una subversión del discurso autobiográfico y biográfico, apoyada en el procedimiento de la disolución o evaporación del sujeto, que adquiere, en este caso, una doble complejidad: afecta a la configuración del Yo lírico, pero también a la de la otredad como protagonista de la experiencia poética; mientras uno deviene voz, el otro deviene lenguaje. Aquí puede verse lo que Hölderlin plantea al sentenciar: “somos palabra-en-diálogo” (como se citó en Heidegger, 1944). A esto, Heidegger agrega que el ser histórico del Hombre, su carácter de palabra-en-diálogo, esto es, dar nombre a los Dioses y hacer vocablo del mundo, se funda en la palabra, la cual acontece como “palabra dialogada” (Heidegger, 1944, p. 28). La poesía, entonces, viene a ser la palabra primogénita, en tanto “fundación del ser por la palabra de la boca” (p. 34).

Atendiendo al contenido del poema citado, Pizarnik entabla diálogo con una poetisa y pensadora del periodo correspondiente al prerromanticismo alemán: Karoline von Günderode (1780-1806), cuya producción escrita le valió ser póstumamente reivindicada como una figura emblemática, siendo que su prosa y sus versos abarcan una amplia constelación temática (como el amor, la muerte o la mitología). Asimismo, su correspondencia ha sido analizada por la crítica como la constante tensión “entre su ansia de saber y el anhelo de plenitud amorosa” (Bermúdez-Cañete y Trancón y Widemann, 1995, p. 90). Un siglo más tarde de su suicidio, motivada por una fascinación por los poetas románticos y las figuras femeninas sufrientes, Pizarnik rescata su legado y la hace objeto de su poesía. Interesa partir de aquí porque, en relación con esta poetisa, el poema presenta un sujeto que está “de paso”, fragmentario y discontinuo, que se encuentra en fuga y devenir permanente. Se reconoce, entonces, la configuración de una subjetividad lírica nómada: solo es identificable en el momento en que su rastro temporario irrumpe en el espacio poético. De este modo, Alejandra Pizarnik deconstruye la idea moderna de identidad, sostenida en la unicidad y homogeneidad del sujeto.

Compuesto por siete versos y una métrica irregular, “Caroline de

Gunderode” es un dispositivo de enunciación múltiple, un montaje de voces e imágenes poéticas. Justamente, un rasgo que caracteriza la obra poética de Alejandra Pizarnik es la proliferación de palabras ajenas, es decir, incorporaciones en forma de citas, alusiones o referencias a otros autores. Esto es concebible en términos de intertextualidad (Kristeva, 1981): la palabra o el texto en tanto “cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (p. 190); o bien como un tipo de transtextualidad (Genette, 1989), o sea “la relación de copresencia entre dos o más textos” (p. 10). Este procedimiento es el más evidente del poema. Como ya se ha mencionado, este alude explícitamente a Karoline von Gunderode (además de a Enrique Molina, aunque de forma no explícita), la cual viene a integrar el repertorio de “los arrebatados rostros de la muerte” (p. 166), retomando las palabras con las que Piña (Piña y Venti, 2021) refiere a la Condesa Báthory, que sumergieron a la escritora en la obsesión.

Con este poema, Pizarnik deconstruye el mito que se alza en torno a poetisa alemana como la que “buscaba el ideal del amor y fue víctima de la imposibilidad de alcanzarlo” (Bascoy Lamelas, 2001, p. 2), lo que hizo que su prolífica obra sea interpretada desde su imposibilidad de afianzar sus relaciones amorosas y desde su trágico desenlace: a la edad de veintiséis años, se clava una daga en el pecho para luego dejarse arrastrar por el fluir incesante del Rin. Ciertamente, el martirio del amor no correspondido, que contravino su afán de conocimiento y excesiva sensibilidad, ha contribuido al mito del suicida romántico por sufrimiento (Sánchez Loyola, 2011). También se la ha abordado desde su interés por la mitología griega y la construcción de las heroínas de su obra, de ahí que sea reconocida como la Safo alemana o del Romanticismo. En cualquier caso, la fascinación de Pizarnik por Karoline von Gunderode es rastreable en las menciones a su nombre, que aparecen en los diarios unos años después de la concepción del poema inédito, más precisamente en 1962, cuando se publica *Árbol de Diana*. En la entrada del 10 de agosto, Pizarnik alude a ella junto a Mariana Alcoforado y a Eloísa, figuras femeninas sufrientes que supieron volcar sus padecimientos de la experiencia amorosa en la escritura:

Saber que no reencarnas a la Monja Portuguesa ni a Heloisa ni a Caroline de Gunderode te llevará a una muerte magnífica que ellas no imaginaron siquiera, porque su dolor tenía raíces y cuerpo y era auténtico y veraz como la mano del enamorado lejano que alguna vez

tocaron. (Pizarnik, 2003, p. 259)

Ya en la entrada del 02 de febrero de 1959, Pizarnik hace referencia a su “imposibilidad de amar” (p. 149), lo que le impide apaciguar su deseo y la diferencia de dichas escritoras. Por otro lado, en la entrada del 25 de noviembre, la poeta alemana aparece asociada a una figura que la autora retrata poéticamente en el escenario de un paraje solitario:

Por el río se desliza una esperadora muerta —Caroline de Gunderode— desnuda, manando sangre, abiertos los ojos claros para ver cómo es la muerte dulce, en un río, con los silenciosos cabellos en amistad con las lianas, las algas, las flores de agua que la acompañan en su transitar detenido, que no finaliza; su leve pasaje entre barcos de papel, su muerte de juguete. (Pizarnik, 2003, p. 295)

Aquí Pizarnik, en tanto sujeto de enunciación, ocupa el rol de testigo impasible. La escena es protagonizada por una mujer que transita su propia muerte en el río, aunándose con la naturaleza con los ojos abiertos, lo que recuerda a la Ofelia de Millais.

Desaparecer y no morir, no ser y perdurar

El hecho de que Pizarnik se permita escribir el nombre de esta poetisa de forma diferente (con “C” y no con “K” e incluso bajo siglas) y que la cite en otra lengua que no es la original nos habla de la apropiación de un nombre y una voz, que corresponde y a la vez se contrapone a la entidad real que es Günderrode². Esto es debido a una distancia lingüística dada por el acceso que tiene Pizarnik a su producción escrita en francés, lengua que dominaba en la lectura y escritura: los diarios ponen de manifiesto que hacia 1959 la poeta medita constantemente sobre la posibilidad de viajar a París, lo que acabará concretando para permanecer allí durante cuatro años (Aira, 2001). Asimismo, en *Biografía de un mito*³ (2021) Cristina Piña señala que Pizarnik incursiona en

² No está demás mencionar que Günderrode ha publicado bajo seudónimos masculinos como Tian, por lo que su propia obra está atravesada por este juego identitario, salvando el hecho de que tenga relación con las limitaciones de la época a la escritura femenina.

³ Cabe detenerse en la adopción de la palabra “mito” en vez del nombre de la persona biografiada, al contrato de como lo ha hecho Aira (salvando que haya sido en un ensayo y no en una biografía), o de un sintagma explícitamente relacionado con la escritora. El mito implica una narración situada fuera del tiempo histórico, en un tiempo anacrónico, que se construye en torno a una entidad o personaje. Ahora bien, ¿qué hay detrás de este desplazamiento del mito por sobre el nombre? ¿Qué hay de mitológico en

la composición de poemas en francés desde 1961 a 1963. Esto no es un dato menor, considerando que el título y el epígrafe del poema citado evidencian la intervención de Pizarnik como traductora, pues no se conoce una traducción de la obra de Günderrode al francés hasta 1963, con el libro *Les romantiques Allemands* de Armel Guerne. Por lo tanto, ya desde esta instancia es posible apreciar que el yo autor se descorporaliza para devenir espectro: Derridá (1995) plantea que lo espectral nunca está presente en tanto sustancia, esencia ni existencia: este “presente no presente” (p. 20) no es ni alma ni cuerpo y es una y otro a la vez. Esto no es ajeno a Pizarnik, cuya imagen de escritora se construye en un estado de suspensión fantasmal y asume un carácter de muerto-vivo o de sonámbulo —ambos asociados a la noche, motivo constante en su poesía—. En los diarios, esto se ve, por ejemplo, en la entrada del 21 de abril de 1958: “mi susceptibilidad ante la menor desatención de la gente para conmigo es tan enorme que me transformo en una muerta” (Pizarnik, 2003, p. 133). Invisible en sus apariciones, se desconoce si el espectro vive o está muerto y, sin embargo, “nos ve no verl[o] incluso cuando está ahí” (Derridá, 1995, p. 21). Según puede apreciarse, lo espectral en Pizarnik tiene que ver con la imposibilidad de suplir la constante demanda del otro, de su mirada, sin la cual no habría figura y, por consiguiente, un yo. Aun en el diario íntimo se habla de un desdoblamiento del sujeto de enunciación: quien dice yo es al mismo tiempo el receptor de su propio discurso.

En la entrada del 10 de febrero de 1958, Pizarnik (2003) escribe: “yo no quiero vivir, yo quiero un interés obsesivo por dos cosas: los libros y mi poesía” (p. 124). En un gesto de renuncia a la experiencia vital y a la interacción social, la poeta aspira a una muerte simbólica, un enclaustramiento en el territorio anacrónico de lo literario: escribir, dice Blanchot, es “entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo” (2002, p. 25). La escritura, como plantar una huella en la arena, se convierte en la única instancia posible para corroborar la propia existencia, se trata de un acto de intervención en el mundo. A su vez, el sufrimiento de la autora viene a ser el combustible de su escritura: de otro modo, ¿cómo explicar la enormidad de su archivo? No se trata, por tanto, de buscar una continuidad más allá de la muerte, sino de sustituir al ser mediante el lenguaje, facilitado por la propensión a la escritura: “¿posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (Pizarnik, 2003, p. 119). Esta fuga de sí misma para precipitarse en el papel se sostiene en una obsesión por la pulsión de muerte, traducida en el gesto de morir

Alejandra Pizarnik, en la imagen que ha proyectado en su escritura sobre sí misma y que sus allegados, lectores críticos y aficionados han sabido reconstruir? En cualquier caso, titular una biografía con la palabra “mito” implica una contradicción: poner en duda la existencia del sujeto biografiado.

para el poema, de *ser para la literatura*: sobrevivir es nacer al cuerpo poético (Aronne-Amestoy, 1983). A su vez, se vuelve necesario poner en escena un maniquí del yo, para dar continuidad y contener el caos que implica la existencia, que en el caso de Pizarnik toma forma en una multiplicidad de autofiguraciones.

La flor seguirá posando en su atril de aroma extinguido

Es posible analizar el diálogo de Pizarnik con Enrique Molina⁴ como otro de los elementos que gravitan en torno al poema “Caroline de Gunderode”. Esto resulta significativo considerando que, desde 1956, Pizarnik entabla contacto con grupos poéticos e intelectuales contemporáneos, como Equis o Poesía Buenos Aires, durante su breve paso por la facultad. El contacto fue mediante publicaciones en revistas culturales (como *Agua Viva* o *Eco Contemporáneo*) en sus viajes a París y Nueva York, pero sobre todo a través de intercambios epistolares, donde fluyen las reflexiones, lecturas y recomendaciones de autores. Lo mismo le sucede con escritores de generaciones anteriores, como Olga Orozco y Silvina Ocampo, a partir de una aproximación al grupo Sur. Con respecto a Molina, Pizarnik lo ubica a la par de Orozco y califica a ambos como “los mejores poetas” (2017, p. 301) de Argentina, en su diálogo por carta con Antonio Fernández Molina⁵. Asimismo, los diarios permiten iluminar sobre la íntima amistad entre la poeta y Enrique Molina: sus encuentros se datan en diciembre de 1958, año en el que se publica *Las Aventuras Perdidas*, y enero de 1959, momento en el que surgen los poemas inéditos; una zona apenas sugerida por la dedicatoria del poema y silenciada ante la falta de correspondencia entre ambos (considerando el repertorio publicado hasta el momento). Esto también habla del punto de contacto entre Pizarnik y el surrealismo, pilar fundamental en la génesis de su escritura, bien lo señala Aira: la poeta “vivió y leyó y escribió en la estela del surrealismo” (2001, p. 11). Este último apuntaba a convertir la vida en poesía, más precisamente:

[En un] estallido de formas insólitas, abriéndose al inconsciente y lo onírico, afirmando una extrema libertad imaginaria para así acceder

⁴ Enrique Molina (1910-1996) fue un poeta y pintor argentino, reconocido por pertenecer a la denominada Generación del 40 y por encabezar el Movimiento Surrealista Argentino. En 1952 fundó, junto a Aldo Pellegrini, la revista de orientación surrealista *A partir de cero. Revista de poesía y antipoesía*, que dirigió en sus dos primeras entregas y en 1956 compartió redacción con Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga y Juan Antonio Vasco. Asimismo, integró el comité de redacción de *Letra y Línea*, que se identificaba con el surrealismo.

⁵ El poeta Antonio Fernández Molina (1927-2005) es considerado uno de sus *corresponsales* españoles. Fue secretario de redacción de *Papeles de Son Armadans* (1956-1979), revista dirigida por el escritor Camilo José Cela.

a la superrealidad que anula en un instante de incandescencia, la distancia entre sujeto y objeto, interior y exterior, vida y poesía. (Piña y Venti, 2021, p. 52)

Dicha aspiración en hacer confluír vida y literatura le impide a Pizarnik dar por terminado el duelo, o sea, cicatrizar su herida existencial. Con relación a esto, en uno de los versos de “Caroline de Gunderode” se lee: “la alucinada con su maleta de piel de / pájaro / huye de sí misma con un cuchillo en la memoria”. Esta construcción sinecdótica presenta la imposibilidad de abrir la herida, lo que permitiría cicatrizar el dolor; el cuchillo se encuentra incrustado en la memoria, que es la cristalización de los recuerdos. La herida de Pizarnik que la escritura no puede suturar o *curar* (Rolnik, 2006) es la de asumir pasivamente el transcurso del tiempo y la finitud del ser humano: “pensar que esta humilde flor de cerámica no morirá jamás y yo sí. Morir. Yacer inerte sin sentirme. La flor seguirá posando en su atril de aroma extinguido. Morir. No sentirme nunca más” (Pizarnik, 2003, p. 92). Su obra poética, entonces, presenta una continua dialéctica entre el ejercicio de escritura como salvación y como manifestación de la muerte, que la autora transita en vida.

Transitando sin rumbo por el infinito

“En nostalgique, je vagabondais par l’infini”⁶ es la cita de un poema en prosa de Günderrode titulado “Fragmento apocalíptico”, donde se pueden apreciar aspectos fundamentales de la cosmovisión romántica como “el panteísmo, la grandiosidad visionaria y la libertad imaginativa” (Bermúdez-Cañete y Trancón y Widemann, 1995, p. 85). El sujeto lírico, situado desde lo alto de una roca en el Mediterráneo y mirando a oriente, se sumerge en una experiencia poética donde confluyen la naturaleza (el cielo y el mar) y lo onírico, para abstraer al sujeto de su conciencia espacio-temporal. Este Fragmento aparece anexado a una de las tantas cartas que Günderrode intercambia con Betina von Arnim⁷. De ambas se desprende una intensa y duradera amistad y un fructífero intercambio cultural, cuyo testimonio llega a la actualidad gracias al interés de la crítica por compilar su diálogo epistolar, género tradicionalmente asociado a lo privado, lo sentimental y, por consiguiente,

⁶ “En nostalgia, vagué por el infinito” [traducción del Comité editorial de *Nota al margen*].

⁷ Nacida bajo el nombre de Elisabeth Catharina Ludovica Magdalena Brentano (1785-1859), fue una destacada escritora, pensadora y compositora del romanticismo alemán. Estuvo casada con Achin von Arnim (1781-1831) y fue hermana de Clemens Bentano (1778-1842), dos figuras de importancia en el mismo periodo.

a lo femenino. Cabe destacar que estas producciones escritas no siempre tenían un único destinatario, sino que se leían y comentaban en reuniones y salones. Justamente, si algo distingue a las sociedades literarias de su época es el interés por relacionarse con colaboradores de diversa índole, trabando amistades, parejas e incluso rivalidades; la propia Gúnderrode da testimonio de ello⁸. Considerando esto, es posible afirmar que lo epistolar es fundamental en la construcción de la imagen de autor, tanto en la poetisa alemana como en Pizarnik, aunque la de esta última se ha consolidado en su imposibilidad de afianzar vínculo con otros.

Es interesante el gesto de apropiación de Pizarnik sobre el discurso de Gúnderrode, ya que recorta y abstrae una voz ajena para ponerla a funcionar en otro dispositivo poético, donde adquiere un papel y, por consiguiente, un significado nuevo. Asimismo, se puede apreciar la potencia de la brevedad, que impacta en forma de múltiples y simultáneos relámpagos de sentido. Un sujeto lírico explícitamente enunciado mediante el pronombre de primera persona (lo que es, de hecho, una característica de la poesía románticista) encabeza una experiencia de tránsito —sin un propósito o rumbo concreto— por el “infinito”, posibilitado por el acceso a una instancia de pena o tristeza melancólica, que es la “nostalgia”. Debido a la preposición que le antecede, esta última es concebible como espacio o territorio, al igual que el infinito. Asimismo, la conjugación verbal, en pretérito imperfecto, describe dicha acción en estado de desarrollo, pero tiene lugar en el pasado. Al mismo tiempo, al momento de la enunciación, ese yo se encuentra sintácticamente encerrado entre las palabras *infinito* y *nostalgia*. Por lo tanto, se reconoce en el fragmento una dialéctica entre la huida y la reclusión. Interesa resaltar la idea de movimiento aquí presente, ya que esta contribuye a la configuración de la subjetividad lírica en “Caroline de Gunderode”.

En efecto, en dicho poema se observa una evaporación física y gramatical del Yo lírico, el cual se descorporaliza para dar lugar a la voz: es lo que Mallol (1998) ha señalado en la obra poética de Pizarnik como gesto de destrucción y construcción del Yo-autor en el cuerpo del poema. En este punto de simultánea presencia y ausencia, la identidad del sujeto se muestra inconsistente. Aún más, debido a la ausencia de cuerpo, ya no es posible afianzar una identidad, entendida esta última como “aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable” (Guattari y Rolnik, 2013, p. 98). Al mismo tiempo, la escritura requiere necesariamente de una toma de posición, por lo que el

⁸ A modo de ejemplo, Gúnderrode inició una relación amorosa con el jurista Karl von Savigny, que fracasaría debido a que este termina comprometiéndose con una hermana de Betina, Gunda Brentano.

yo autor de Pizarnik se desterritorializa y reterritorializa desde un no-lugar, desde el vacío y la falta. Esto se materializa en el poema, el cual potencia el carácter ficcional o incompleto de la identidad del sujeto, habilitando el acceso a nuevos territorios de sentido. Desde esta perspectiva, una de las zonas de la obra poética de Pizarnik, que el análisis de “Caroline de Gunderode” permite iluminar, tiene que ver con el nomadismo o la territorialización temporaria de la subjetividad lírica.

Acomete el rastro suspendido de un sujeto en fuga

En el poema mencionado, el sujeto del enunciado y el de la enunciación están totalmente escindidos: el segundo se ha desplazado al rol de espectador o testigo impasible de una experiencia externa, ya sea por entregarse a la fascinación o bien por negarse a contaminar una descripción pretendidamente objetiva, lo cual no deja de remitir al discurso narrativo, aunque subvertido⁹. Aquí, la imagen se impone al yo lírico por contacto a distancia, lo que arrastra, absorbe su mirada en un movimiento inmóvil. La imagen se erige en una presencia ajena al presente del tiempo y al espacio, toma posesión de y acapara a quien la ve. En ese sentido, fascinación es lo que Blanchot (2002) describe como “la pasión de la imagen” (p. 28): la mirada se convierte en el “fantasma de una visión eterna”, mientras que su accesibilidad a la experiencia mediante la distancia es la “imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera en una visión que no termina” (p. 28), ya que la poesía, en tanto comienzo, está ligada a una palabra que siempre vuelve a decir.

En “Caroline de Gunderode” se articula la experiencia de una otredad en tránsito (dada por la conjugación de los verbos en presente). Si, tal como lo plantea Molloy (2015), no hay figuración del yo sin el otro, en los poemas en los que el sujeto del enunciado está en tercera persona, es posible pensar que esta figura articulada apela y demanda la mirada del yo: sin ese yo, aunque no esté explícito, no habría otro, pues solamente existe por oposición al yo. En ese sentido, Benveniste (1997) caracteriza la tercera persona como la no-persona, aquella que es necesariamente parte de un discurso enunciado por un yo, por lo que es en y por el lenguaje como se constituye sujeto. Este último, en el poema, se erige desde lo múltiple, lo fragmentario, lo heterogéneo, pues adquiere diferentes figuraciones o máscaras: “la enamorada del viento”, “la alucinada con su maleta de piel de / pájaro”, “la que fue devorada por

⁹ El poema construye un ilusorio efecto de progresión narrativa, dado por los verbos conjugados en presente. Estos son el núcleo de una sucesión de enunciados que repiten una misma estructura sintáctica –*cappling*– y que introducen construcciones anafóricas (la repetición de la preposición “de”).

el espejo”. Estas se disponen de forma sucesiva, de modo que cada una se superpone a la anterior, lo que a su vez habilita la posibilidad de pensar en más de un sujeto del enunciado. No obstante, la marca formal explícita de género femenino permite hacer constelación de los fragmentos de imagen con el título del poema: Pizarnik convoca el espectro de Karoline y la vuelve a la vida con una nueva luz.

Asimismo, el sujeto del enunciado no asume una voz, pero impulsa el desarrollo de la experiencia poética al ser quien lleva la acción (acaricia, huye, entra, apacigua), a la vez que la recibe y padece: es una subjetividad lírica pasiva. Esto se puede apreciar en los adjetivos sustantivados, previamente mencionados. Ahora bien, si el desdoblamiento del yo lírico queda trunco, porque antes de reflejarse en el otro escapa y deviene lenguaje, lo mismo ocurre a la inversa. El sujeto del enunciado carece de cuerpo, no adquiere una forma concreta, por lo que le resulta imposible afianzar una identidad: es una subjetividad lírica en fuga. La palabra, entonces, viene a ser la instantánea de un sujeto en desaparición que transita su propio devenir, salta de un estado a otro, de una máscara a otra sin fijarse a ninguna. Al mismo tiempo, desde un principio está condenado a la fragmentación, al desmembramiento, marcado por el empleo de la sinécdoque: “la mano de la enamorada del viento” lleva la acción, es decir, “acaricia la cara del ausente”; lo que, nuevamente, habilita el juego con lo espectral —tanto la presencia como ausencia— y arrastra consigo a la enamorada.

Interesa detenerse en esta primera imagen, construida mediante el recurso retórico de la prosopopeya, que describe al sujeto femenino sumido por completo en un estado de fascinación por aquello que está presente, pero es incontenible en un cuerpo. El viento adquiere un simbolismo negativo en Pizarnik, dado por su carácter destructivo como desamparo o locura¹⁰. Esto remite a la poesía expresionista de Georg Trakl (autor de considerable importancia en la obra de Pizarnik), más precisamente al fragmento que sirve de epígrafe y antesala a *Las Aventuras Perdidas* (1958): “sobre negros peñascos se precipita, / embriagada de muerte, / la ardiente enamorada del viento” (Pizarnik, 2000, p. 57). En un escenario sombrío, un sujeto lírico contempla un acontecimiento trágico: la enamorada del viento, extasiada de muerte, se parapeta al vacío entregándose por completo al objeto de su fascinación. Esta misma dialéctica entre el amor y la muerte, que no deja de remitir a la poesía del Romanticismo, es retomada por Pizarnik en el poema 07 de *Árbol de Diana* (1962): “salta con la camisa en llamas / de estrella a estrella. / de sombra en

¹⁰ Un ejemplo de ello se observa en el poema “Origen” (1958): “pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada? / Alguna palabra que me ampare del viento ... Pero no. Mi infancia / solo comprende al viento feroz / que me aventó al frío / cuando campanas muertas / me anunciaron” (Pizarnik, 2000, p. 72).

sombra. / Muere de muerte lejana / la que ama al viento” (Pizarnik, 2000, p. 92). Nuevamente aparece un sujeto en tránsito, en este caso, por zonas de luz y de oscuridad; no obstante, la muerte y el enamoramiento ocurren en la inmediatez del presente. Esta imagen gravita en torno a Pizarnik, incluso en sus diarios, pues en la entrada del 10 de agosto de 1962 habla de su imposibilidad de ser “una maravillosa heroína suicida al borde borrascoso de una locura absolutamente poética” (Pizarnik, 2003, p. 259).

La enamorada del viento deviene “la alucinada con su ‘maleta de piel de / pájaro”, es decir que el enamoramiento desemboca en un estado de locura, trastorno o exaltación. Esta máscara se construye a partir del montaje de una voz ajena, debido a que la cita textual proviene del poema “La maleta de piel de pájaro” de Enrique Molina, publicado en la antología *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951). La que alucina se desdobra en un yo-otro que la persigue, por lo que deviene fugitiva, lo que puede ser puesto en paralelo con la imagen siguiente, donde el sujeto se ha convertido en la víctima fatal de su propia mirada obsesiva: “la que fue devorada por el espejo”. A continuación, ingresa en el territorio de la muerte (“entra en un cofre de cenizas”), instancia donde tampoco hay cuerpo, ya que este queda reducido a polvo, pero aparecen las bestias devoradoras de recuerdos, ahora sosegadas: “y apacigua a las bestias del olvido”.

De este modo, “Caroline de Gunderode” es un dispositivo poético mediante el cual Pizarnik atribuye un repertorio de máscaras a la poetisa sufriente, romántica y suicida que la obsesionaba, para sacarla de su subjetividad, deconstruir el mito en torno a su figura e integrarla en su constelación poética. El poema plantea la cuestión del sujeto como construcción ficcional, puesto que se constituye en múltiples fragmentos de imágenes suspendidas en el espacio de su desaparición (Straccali y Crisorio, 2017). La poeta emprende la reconstrucción, es decir, hace escritura, hace rizoma de aquellos restos dispersos que terminan de configurar una subjetividad lírica herida. Esta se presenta como nómada, está en fuga y acaecer permanente, por lo que solo es reconocible de forma temporaria, en el instante en el que irrumpe en el espacio poético. Con ello, la lírica subvierte la idea de identidad, sostenida en la unicidad y homogeneidad del sujeto.

Referencias

- Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo.
- Aronne-Amestoy, L. (1983). La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso. *Inti: Revista de literatura hispánica*, (18)15. <https://digitalcommons.>

providence.edu/inti/voll/iss18/15

- Bermúdez-Cañete, F. y Trancón y Widemann, E. (1995). Introducción general al romanticismo. En F. Bermúdez-Cañete, E. Trancón y Widemann (Eds.), *Antología de románticas alemanas* (Trad. F. Bermúdez-Cañete, E. Trancón y Widemann). Cátedra.
- Bascoy Lamelas, M. (2001). Karoline von Gunderode: La deconstrucción de un mito. Universidad Santiago de Compostela. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/60544/BASCOY_Lamelas_Montserrat.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Benveniste, É. (1997). De la subjetividad en el lenguaje. En *Problemas de lingüística general I* (Trad. Juana Almela). Siglo XXI Editores.
- Blanchot, M. (2002). *El Espacio Literario*. Paidós.
- Catelli, N. (1991). *El Espacio Autobiográfico*. Lumen.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En E. Balbier, *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa Editorial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). Introducción: Rizoma. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (pp. 9-32). Pre-textos.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración (Trad. Ángel G. Loureiro). *Suplementos Anthropos*, (29), 113-117.
- Derridá, J. (1995). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti). Trotta.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. (Trad. C. Fernández Prieto).
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Trad. Florencia Gómez). Tinta Limón.
- Günderode, K. (1861). *Correspondance of Fräulein Günderode and Bettine von Arnim*. T. O. H. P. Burnham, 12-13.
- Heidegger, M. (1944). *Holderlin y La esencia de la poesía y Esencia del Fundamento*. (Trad. J. D. García Bacca). Séneca.
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. *Semiótica I*. (Trad. J. M. Arancibia). Fundamentos.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico (Trad. Ángel G. Loureiro). *Suplementos Anthropos*, (29).
- Loureiro, Á. G. (1991). La autobiografía y sus problemas teóricos. *Suplementos Anthropos*, (29).
- Mallol, A. (1998). Una canción que sea menos que una canción: La constitución de la tradición literaria femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi. *Tramas para leer la literatura argentina*,

- (9), 152-161. Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10960/pr.10960.pdf
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Semiosis*, (9), 39-59.
- Molloy, S. (2015). “Una torpe estatuilla de barro”: figuración de Alejandra Pizarnik. *Taller de letras*, (57), 71-79. ISSN 0716-0798.
- Piña, C. y Venti, P. (2021). *Biografía de un mito*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía Completa* (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Pizarnik, A. (2001). *Prosa Completa* (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Pizarnik, A. (2017). *Nueva Correspondencia 1955-1972* (Eds. Ivonne Bordelois y Cristina Piña). Lumen.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios* (Ed. Ana Becciu). Lumen.
- Reisz de Rivarola, S. (1981). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. *LEXIS*, V(1), 73-86.
- Straccali, E. y Crisorio, B. (2017). La poesía a través de los astros. En E. Straccali y Bruno Crisorio (Comp.), *Atlas de la poesía argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Rolnik, S. (2006). ¿El arte cura? *Quaderns Portàtils*, (2). MACBA. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/arte-cura>

Anexo: Galaxia Pizarnik

A continuación, se propone una selección de materiales metatextuales con la intención de hacer constelación con la propuesta del presente trabajo. Dicha selección consta de citas extraídas de la obra poética y de los diarios de Alejandra Pizarnik. Asimismo, se incluyen citas de poemas provenientes de otros autores afines: Enrique Molina y Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998), ambos contemporáneos a la autora, para ampliar dicha constelación hacia un panorama latinoamericano. En todos los casos, aparece el problema de la subjetividad lírica nómada que se halla en fuga y en devenir permanente; no tiene cuerpo y, por lo tanto, le es imposible afianzar identidad. Se constituye, desde el lenguaje, en múltiples máscaras y a la vez en ninguna. Aquí, como así también en los diarios, no cabe la idea de identidad en tanto construcción fija y homogénea, porque se da una desterritorialización, lo que habilita la producción de nuevos significados.

Toda yo soy un ser literario.

(Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 2003, p. 147)

Me miro en el espejo y me veo ya un monstruo, ya un ángel. Pero en verdad,
no me miro casi nunca.

(Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 2003, p. 148)

¿Cómo no me arrastro hasta el amado
que muere detrás de mi ternura?
¿Por qué no huyo
y me persigo con cuchillos
y me deliro?

(Alejandra Pizarnik, “La danza inmóvil”, *Las aventuras perdidas*, 1958)

Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en qué vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando

(Alejandra Pizarnik, “Exilio”, *Las aventuras perdidas*, 1958)

¿A qué, a qué
este deshacerme, este desangrarme,
este desplumarme, este desequilibrarme
si mi realidad retrocede
como empujada por una ametralladora
y de pronto se lanza a correr,
aunque igual la alcanzan,
hasta que cae a mis pies como un ave muerta?

(Alejandra Pizarnik, “Mucho más allá”, *Las aventuras perdidas*, 1958)

Cuídate de mí amor mío
cúidate de la silenciosa en el desierto

de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra

(Alejandra Pizarnik, “3”, *Árbol de Diana*, 1962)

un viento débil
lleno de rostros doblados
que recorto en forma de objetos que amar

(Alejandra Pizarnik, “10”, *Árbol de Diana*, 1962)

animal lanzado a su rastro más lejano
o muchacha desnuda sentada en el olvido
mientras su cabeza rota vaga llorando
en busca de un cuerpo más puro

(Alejandra Pizarnik, Sin título, *Otros poemas*, 1959)

Viajera de perfume viajera de suspiro viajera de lamento
Viajera de sollozo de luna en las piedras

(Enrique Molina, “La maleta de piel de pájaro”,
Costumbres errantes o la redondez de la tierra, 1951)

¿Palabras? Sí, de aire,
y en el aire perdidas.
Déjame que me pierda entre palabras,
déjame ser el aire en unos labios,
un soplo vagabundo sin contornos
que el aire desvanece.
También la luz en sí misma se pierde.

(Octavio Paz, “Destino de poeta”, *Condición de nube* (1944),
Bajo tu clara sombra (1935-1944), en *Libertad bajo palabra*, 1935-1957)