



**Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)**

*Corrector literario especializado en textos literarios*

# **“SALA DE PSICOPATOLOGÍA”**

Autor: Eugenia Mercedes Coiro Correa

Tutoras: Carolina Kelly y Adriana Santa Cruz

Fecha de entrega: 25 de noviembre de 2010

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA .....	6
CAPÍTULO 2. LOS TEMAS RECURRENTE. EL SEXO, LA MUERTE, EL EXILIO, EL LENGUAJE Y LA POESÍA .....	15
CAPÍTULO 3. LAS DISTINTAS VOCES. LA FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO .....	25
CONCLUSIÓN .....	34
ANEXO 1. “SALA DE PSICOPATOLOGÍA” .....	36
ANEXO 2. OBRAS PUBLICADAS DE ALEJANDRA PIZARNIK .....	41
BIBLIOGRAFÍA .....	42

O el pozo era muy profundo o ella caía muy lentamente, porque mientras descendía le sobraba tiempo para mirar alrededor y preguntarse qué iría a pasar a continuación. Primero trató de mirar abajo para descubrir a dónde iba, pero estaba demasiado oscuro para ver algo. Después miró las paredes del pozo y advirtió que estaban llenas de armarios y de estanterías con libros: aquí y allá se veían mapas y cuadros colgados ...

Lewis Carroll, *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Los libros de Alicia*, Buenos Aires, Ediciones de la flor. 2010. p. 28.

## INTRODUCCIÓN

La figura de Alejandra Pizarnik se ha convertido en un referente indiscutido de la poesía argentina. Difícil de enmarcar en una corriente literaria determinada, su obra ha sido asociada a la generación del 60 y a la herencia surrealista pero se ha destacado por su originalidad. Dentro de la tradición literaria femenina, la poesía de Pizarnik intenta romper con los cánones al igual que otras poetisas, como Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y, más tarde, Susana Thénon. Así, los temas de sus poemas abandonan el sentimentalismo y se vuelcan a la reflexión sobre la poesía misma y el lenguaje. Asimismo, las voces que hablan desde sus textos, primero suaves, pero precisas, luego se atreven a la violencia y a la coloquialidad, como no lo había hecho ninguna poetisa hasta ese momento.

Este trabajo tiene como fin acercarse a uno de los poemas de Pizarnik menos mencionados por la crítica y nunca analizado en profundidad desde el ámbito literario:<sup>2</sup> “Sala de Psicopatología” (1971). Se intentará demostrar cómo en este poema confluyen los rasgos característicos de toda la obra de Pizarnik: sus temas recurrentes, los distintos registros utilizados en los poemas, las voces que se manifiestan en los textos y los particulares usos de los pronombres, entre otros. De la misma forma, se pretende reconocer cuáles son los puntos de conexión entre la poesía de Alejandra Pizarnik y las corrientes literarias a las que comúnmente se la ha emparentado, y cuáles son las características propias de su escritura que marcan una ruptura con ellas.

Para llevar a cabo este estudio y con el fin de analizar “Sala de Psicopatología” en relación con el resto de la obra de Pizarnik, nos apoyaremos en el trabajo de Susana Haydu: *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético* (1995). Este libro examina cada una de las obras de la poeta y, a través del análisis de algunos de sus poemas más representativos, da cuenta de las modificaciones que a lo largo de los años van apareciendo en los poemas y en los libros publicados. Así, Haydu da cuenta de los cambios en cuanto a los aspectos formales, los registros y también a los temas elegidos por Pizarnik.

En el primer capítulo, a partir de los estudios de Sarah Martín López, por una parte, y de Jorge Fondebrider, por otra, se intentará describir el contexto literario que rodeó la vida

---

<sup>2</sup> En el año 2008 el psicólogo Marcelo Percio publicó *Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis*, ensayo sobre psicoanálisis que se apoya en el poema “Sala de Psicopatología” y en algunos fragmentos de los diarios de Pizarnik para referirse a la figura del “analizante”.

de Pizarnik, y ubicar la obra de esta autora en relación con la de otros escritores de su época. Se comentará sobre sus vinculaciones con el surgimiento del Neobarroco en el ámbito rioplatense, las influencias del Romanticismo en su obra y se tomará *Alejandra Pizarnik* de César Aira como guía para el análisis de las relaciones de su obra con el Surrealismo.

En el segundo capítulo se hará foco en los temas recurrentes en los trabajos de Pizarnik, haciendo hincapié en su obra a partir de la publicación, en 1968, de *Extracción de la piedra de la locura*, y se analizará la inclusión de cada uno de ellos en “Sala de Psicopatología”. El sexo, la muerte, la figura materna, el exilio, el lenguaje y la poesía son los principales puntos por tratar que serán abordados teniendo en cuenta tanto la obra programática de la autora como sus *Diarios* (2007). Para la elaboración de este capítulo, además de seguir los textos mencionados de Aira y Haydu, se utilizarán como apoyo bibliográfico los artículos “Una estética del desecho” de Cristina Piña y “Primer plano de un infierno musical” de María Negroni, que se acercan al tema de la muerte a través del análisis de *La condesa sangrienta*.

Finalmente, en el tercer capítulo, se examinarán las distintas voces del yo poético de Pizarnik presentes en “Sala de Psicopatología” y se las comparará con otros poemas de la autora. También será tratado el tema del sujeto, los juegos pronominales propios de Pizarnik y el lugar que ocupan las citas en el último periodo de su obra.

## CAPÍTULO 1

### CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA

Los intentos de encasillar la poesía de Alejandra Pizarnik en alguna de las corrientes estéticas o movimientos literarios continúa siendo un tema de debate para los críticos. Si bien a veces las definiciones sobre este punto se contraponen, como por ejemplo con respecto a la inclusión de la obra dentro de la corriente surrealista, en muchas ocasiones lo que ocurre es que la heterogeneidad de sus escritos, las actividades de la poeta, las distintas publicaciones en las que participó y las relaciones que mantuvo con autores de diversas generaciones, hacen que se le atribuyan conexiones con varias corrientes al mismo tiempo. Pero pese a la dificultad de ubicar a Pizarnik en una determinada escuela literaria y para intentar comenzar a contextualizar su obra, empezaremos por dar cuenta de la generación del 60. Dentro de esta, ya sea por motivo de coincidencias de predilecciones y rechazos, de afinidades temáticas y estéticas, o simplemente por una cuestión temporal, se puede enmarcar la obra de esta autora.

La generación poética del 60 asistió al renacer político y cultural de la Argentina. Luego de la revolución cubana en 1959 y del retorno al país de muchos intelectuales durante la presidencia de Arturo Frondizi, hubo un florecimiento cultural que se expresó en el ámbito de la literatura, con la proliferación de nuevas revistas. Susana Haydu (1995) divide en dos grupos estas publicaciones. Por una parte, revistas comprometidas con los cambios políticos y sociales, vinculadas con la denominada izquierda política, *Agua viva*, *Eco contemporáneo*, *El grillo de papel* y *Hoy en la cultura*. Dirigidas por escritores, como Abelardo Castillo y Pedro Orgambide, llevan implícitas las ideas de vanguardia del Futurismo y el Dadaísmo, y se conectan con la tradición de los poetas malditos y los insurrectos como Baudelaire, Lautrémont, Rimbaud, Breton y Éluard. Por otra parte, aparecen *Airon*, *El arpa de pasto* y *Cero*, publicaciones que dejan de lado todo lo que no se refiera a los planteos estéticos y a las preocupaciones del orden formal de la poesía —abolición de la rima, de los metros regulares, de las mayúsculas y signos de puntuación—. Estas revistas reciben toda la influencia del Surrealismo y expresan la preocupación por la metalingüística derivada de la influencia de Mallarmé —a partir de la publicación del poema “*Un coup de dés*”—.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “En este poema, como respondiendo a la afirmación de Hegel de que, para el espíritu moderno, la reflexión del arte terminaba siendo más interesante que el arte mismo, Mallarmé introdujo la dimensión

Alejandra Pizarnik no solo publica en revistas pertenecientes a estos dos grupos sino que además participa y es amiga de los grupos de izquierda, al mismo tiempo que se conecta con el grupo Sur mediante el cual conoce y se relaciona con escritores de generaciones anteriores como Enrique Molina, Olga Orozco y Silvina Ocampo.

Pero no es la pluralidad de los aportes de Pizarnik a estas divergentes publicaciones lo que establece la dificultad para el encasillamiento de su obra en una determinada corriente literaria. Es la obra misma la que permite recuperar en ella una heterogeneidad de lecturas: el Romanticismo alemán, el Bizancio anglo-francés del siglo XIX, Sade, Lautremont, Trakl, Carrol, Joyce, pero también los argentinos Gironde y Perlongher.

La distancia de Pizarnik con lo que se ha denominado el “setentismo” también ha sido señalada por Jorge Fondebrider (2006) quien asegura que este movimiento “potenció la protesta social y el compromiso político, reivindicando una vieja tradición de las letras rioplatenses”<sup>4</sup>. Este escritor afirma que el “setentismo”, merced a sus intentos de nivelar en un mismo plano el mundo estético y el mundo social, y pese a que hizo aportes para expandir el horizonte poético explorado, se agotó en la repetición de ciertas fórmulas más o menos eficaces que terminaron por saturar su propuesta. Al referirse a Pizarnik en relación con el “setentismo”, Fondebrider asevera que al igual que otros poetas de su época, como Susana Thénon, Juana Bignozzi o Mario Morales, “a pesar de compartir un cierto tono generacional, tampoco entran en la fórmula aplicada para describir al «setentismo»”<sup>5</sup>. Una respuesta de Pizarnik a una entrevista parece confirmar esta conclusión de Fondebrider acerca del abismo existente entre la poesía social vinculada con la política y la autora: “Un poema político, por ejemplo, no solo es un mal poema sino una mala política”. (2003a: 308).

Sarah Martín López (2007), por su parte, intenta reconstruir el camino que sigue la poesía desde Mallarmé hasta la década del 60 en la Argentina, teniendo en cuenta los cam-

---

metalingüística de la práctica del lenguaje [...]. Se trata de un poema que se cuestiona a sí mismo sobre la esencia de poetizar, en un sentido muy diferente, sin embargo, a la artes poéticas versificadas desde la preceptiva tradicional: lo que está en proceso no es un escenario de cómo hacer poesía, sino una indagación más profunda de la peculiar verdad del poema, una experiencia de límites”. Haroldo De Campos (1972) “Superación de los lenguajes exclusivos” en *Lectura crítica de la literatura americana*, [en línea] Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997. pp. 294, 295. [consultado 15/06/2010]  
Disponibile en: <http://books.google.com.ar>

<sup>4</sup> Jorge Fondebrider, "Treinta años de poesía argentina", [en línea] en *El hilo de Ariadna Revista online*, nro. 6, 2006. [consultado: 23/08/2010]. Disponible en: <http://www.elhilodeariadna.org/files/download/21>

<sup>5</sup> J. Fondebrider, art. cit.

bios que trajo aparejada la modernidad, los conflictos internacionales que ocurrieron durante ese intervalo —incluidas las dos guerras mundiales—, la aparición de las vanguardias históricas y considerando, además, las particularidades de la modernización desigual ocurrida en Latinoamérica en virtud de las características particulares de la región. A partir de este análisis, señala que a grandes rasgos durante la década del 60 en el panorama literario argentino, podrían diferenciarse dos líneas poéticas: “una con un lenguaje altamente referencial que da muestras de un lenguaje coloquial en un afán de escenificar la realidad inmediata y de forma más o menos evidente, la situación político-social” (2007: 434), y otra línea que continúa con la exploración explícita del territorio del lenguaje y su forma poética.

Esta segunda línea, en la que Martín López ubica a Pizarnik, es la que retoma el primer Romanticismo alemán y anglosajón y las vanguardias históricas —en este nuevo estadio, yendo más allá del Surrealismo y del Neorromanticismo—. Sin embargo, y aunque se hace evidente la vinculación de la autora con estos movimientos literarios, no puede asegurarse que Pizarnik no participe de la primera línea poética que describe Martín López, sobre todo teniendo en cuenta el uso del lenguaje gráfico y cotidiano e incluso los acercamientos al lunfardo que aparecen por ejemplo en “Historia del tío Jacinto”, *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, *Los perturbados entre las lilas*, *Textos de Sombra y últimos poemas* y “Sala de Psicopatología”.

Si bien es bastante habitual que se relacione a Pizarnik con el Surrealismo, como se verá más adelante cuando nos refiramos al análisis que hace Aira, también se la ha vinculado al Neobarroco. María Alejandra Minelli en su artículo “Políticas del Neobarroco” (2005) marca los puntos de contacto de este movimiento con una obra de Pizarnik: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

Las influencias del Neobarroco en la literatura argentina y uruguaya de los años ochenta dieron lugar al surgimiento de un nuevo subgénero que fue bautizado por Néstor Perlongher como “neobarroso”: “En su expresión rioplatense, la poética neobarroca [...] anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta experiencia” (2008: 101). Este movimiento, más allá de sus puntos de coincidencia con el Neobarroco descrito por Severo Sarduy, está caracterizado principalmente porque “mina los presupuestos formales de la cultura masculina racionalista y sostiene la



feminización de la escritura”<sup>6</sup>. Las obras “neobarrosas” generan la posibilidad de leer un texto como la desfiguración de una obra anterior. En este sentido, y siguiendo el análisis que hace Minelli en el artículo mencionado, podemos decir que *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* es una reescritura de *Museo de la novela eterna* de Macedonio Fernández. Por una parte, en ambas aparecen varios prolegómenos a la obra. Mientras que Macedonio Fernández opta por incluir cincuenta y seis prólogos, en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* aparecen dos índices —“Índice ingenuo (o no)” y “Índice piola”—, un texto a modo de prefacio llamado “Praefacción” y una aclaración al lector “Aclaración que hago porque me la pidió V.”. Por otra parte, tanto en la novela de Fernández como en este libro de Pizarnik, la acción de los personajes es siempre secundaria frente a la descripción de estos y a los juegos que los autores hacen con el lenguaje. Cabe mencionar además dentro de las características de la literatura “neobarrosa”, la inclusión del nombre de la autora en la obra, en el caso de este texto Pizarnik aparece mencionada de tres formas distintas. En primer lugar, como la narradora —“Doctor chu, [...] Acá no entendemos tanta cosa. Y sobre todo ¿qué van a decir los lectores? —Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik” (2003a: 117); en segundo lugar, como Sacha: “Hay cólera en el destino puesto que se acerca... —Sacha, no jodás. Dejá que empiece el cuento” (2003a: 134); y en último lugar, aparece un personaje, “la coja ensimismada”, que conlleva todos los rasgos de una escritora devaluada. Pericles, otro de los personajes, lo expresa de esta forma: “¡Coronela cojíba! [...] La verdad, papusa: no servís para mostrar la perlita, ni para oír a Pergolese, ni siquiera para parafrasearme a mí, que soy un pobre periquito que perora para Pizarnik y para nadie más”. (2003a: 159).

A partir de la lectura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, también pueden seguirse las huellas del Neobarroco a través de la utilización de algunos recursos tales como: el extrañamiento ante el lenguaje cotidiano —cuestionamiento de las frases hechas y los lugares comunes—, diversos procedimientos de alteraciones de los significantes —desplazamientos de letras dentro de una palabra, cambios de letras que hacen que todo el registro del texto se vea alterado, etc.— y neologismos, entre otros. Tam-

---

<sup>6</sup> María Alejandra Minelli “Políticas de género en el Neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio” [en línea] en *Conversiones. Revista transdisciplinaria*, diciembre de 2005. [consultado: 06/06/2010]. Disponible en: <http://www.con-versiones.com/textos/nota0503.doc>

bién María Negroni resalta algunos puntos que permiten la inclusión de esta obra de Pizarnik en el estilo Neobarroco, al referirse a ella como:

Una fiesta desfigurada, una desarticulación constante del lenguaje, la premisa de que, desatado el significante, adviene la multisignificación y con ella, un posible incremento de la libertad literaria y vital: ¿qué otra cosa sino esto han postulado, desde siempre, los escritores del neobarroco latinoamericano? ... (2003: 106)

Sin embargo, no es solamente en este texto donde la obra de Pizarnik se conecta con el estilo Neobarroco. El carácter transgresor de este tipo de escritura, que se vale de la parodia y de otros artificios del lenguaje, aparece en muchas otras obras que a diferencia de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* no han sido catalogadas como textos de humor. Uno de esos casos es “Sala de Psicopatología”, en el que el “neobarroso” no se deja ver a través de su veta humorística, sino más bien a partir del cuestionamiento al lenguaje cotidiano y también al poético.

Otro de los recursos vinculados al Neobarroco es el uso de las citas. En los últimos trabajos de Pizarnik y en particular en “Sala de Psicopatología”, las citas y las intertextualidades, algunas veces indicadas por la autora y otras no, son un tema central en la escritura. El uso de estos procedimientos y la manipulación de otros textos como punto de partida para la escritura es además un lugar de conexión con el Surrealismo. Siguiendo a César Aira (2004), se puede decir que el Surrealismo “fue esencialmente un sistema de lecturas, una reordenación de la biblioteca” y, en este sentido, Pizarnik volvió a lo largo de su obra, una y otra vez, sobre sus lecturas y las utilizó muchas veces como punto de partida.

Este rasgo surrealista de escritura a partir de la lectura además de rastrearse en los poemas aparece señalado explícitamente en los diarios de la escritora. Los *Diarios* de Pizarnik son, aparte de una clave para la lectura de su obra y una serie de definiciones acerca de la escritura, una guía para acercarse a los autores predilectos de Pizarnik. A partir de los diarios puede seguirse el camino de lecturas que recorre la escritora al tiempo que produce sus propias obras: “Lecturas: releo un párrafo por día de los diarios de K. a fin de darme fuerzas. En cambio, el libro de O.O. me las sustrae [...]. Deseo releer algunos cuentos de Borges y, sobre todo, *Perinola*, de Quevedo, pero no quiero leer más de un libro por vez” (2007: 444); “Leer, después, García Márquez. Releer, luego, Rulfo” (2007: 455); “Creo que mis lecturas debieran orientarse hacia eso torcido acerca

de lo cual quiero escribir” (2007: 456). El texto “Casa de citas” sugiere una declaración al respecto de la apropiación de las lecturas para la producción de sus textos: “Hay como chicos mendigos saltando mi cerca mental, buscando aperturas, nidos, cosas para romper o robar”. (2003b: 69).

Otra característica del Surrealismo está relacionada con la escritura automática. Y es en este punto en el que Pizarnik parece, ante una primera mirada, alejarse de él tangencialmente. Es que la precisión y la rigurosidad con la que esta escritora elige cada palabra distan mucho de la espontaneidad tan mentada por los manifiestos surrealistas. Lejos de la búsqueda del *fluir* del inconsciente, Pizarnik examina palabra por palabra, haciendo con plena conciencia cada elección de un término. En este sentido, se pueden rastrear numerosos poemas en los que hace mención a la búsqueda de la palabra que exprese exactamente lo que ella necesita decir: “no, la verdad no es la música / yo, triste espera de una palabra / que nombre lo que busco / ¿y qué busco? / no el nombre de la deidad / no el nombre de los nombres / sino los nombres precisos y preciosos / de mis deseos ocultos”. (2003b: 431).

No obstante, esta obsesión por las palabras vuelve nuevamente a acercar a Pizarnik al Surrealismo, ya que los representantes de este movimiento articulan sus procedimientos de creación en torno a la palabra, como por ejemplo la escritura automática, actuando sobre el efecto que produce la combinación de palabras sueltas. A diferencia de otros escritores que al reflexionar sobre su trabajo se centran en el “verso”, el “poema”, el “libro” o la “biblioteca”, Pizarnik se vuelve sobre las palabras y su relación con las funciones del lenguaje:

Siento que los signos, las palabras insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato ... (Pizarnik, 2003a: 313).

Como se verá más adelante, muchos de los poemas de Pizarnik toman el tema del lenguaje como eje central, un ejemplo de esto lo ofrece el poema “En esta noche, en este mundo”: “las palabras del sueño de la infancia de la muerte / nunca es eso lo que uno quiere decir / la lengua natal castra / la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema [...]” (2003b: 398). En otros textos como “Sala de Psicopatología”, si bien el tema predominante no es el lenguaje, la problemática relación entre el significa-

do y el significante no deja de estar presente. Si André Breton postulaba que las palabras hacen el amor, Pizarnik dirá: “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?” (2003b: 398) y es aquí, por ejemplo, donde se puede observar que, aunque la autora parte del Surrealismo, sus poemas no se agotan en el seno de este movimiento, sino que avanzan más allá, en busca de desentrañar de alguna forma los misterios del lenguaje.

En este sentido, siguiendo a César Aira, podemos afirmar que el arte está compuesto por dos estadios: el proceso y el resultado. En el arte clásico se buscaba una armonía entre estos dos estadios, pero, en cambio, las vanguardias del siglo XX, encabezadas por el Dadaísmo, situarán al proceso en primer plano. En el Surrealismo, la escritura automática es la más alta expresión del desbalance en la armonía entre estos dos estadios, ya que ubica al proceso como fin último. Es decir, el procedimiento de la escritura automática expone al proceso en estado puro, debido a que el resultado mismo se reabsorbe en el proceso. De esta forma, la obra de arte, una vez concluida, deja de ser arte, pasa a convertirse en una mera documentación, un registro del proceso de creación. En los textos de Alejandra Pizarnik, la escritura automática se pone a las órdenes del yo crítico, el procedimiento se vacía del contenido programático esgrimido por los surrealistas y se vuelve método al servicio de la escritura. Aira lo resume de esta forma: “En la joven A.P. hay un sinceramiento, o simplificación, de la postura del poeta. No hay ningún disfraz utópico o ideológico, sino un objetivo único y explícito: escribir buenos poemas, llegar a ser un buen poeta”. (2004:14).

Susana Haydú reconoce, al igual que Aira, la innegable vinculación de Pizarnik con el Surrealismo pero agrega un ingrediente más a nuestro intento por configurar el mapa de influencias en la obra de esta autora, al asegurar que esta “se entronca con la tradición romántica, en especial con la representada por Novalis y Trakl” (1995:14). Los influjos del Romanticismo en Pizarnik pueden leerse con facilidad en los primeros libros de juventud, en los que predomina un tono melancólico y triste, y un tratamiento del tiempo centrado en el pasado y la infancia. En cuanto a las cuestiones formales, los poemas escritos entre 1955 —año de la publicación de *La tierra más ajena*— y 1968 —cuando aparece *Extracción de la piedra de la locura*— respetan las formas poéticas tradicionales. Pero la influencia, desde el punto de vista temático, va más allá de este período inicial y, aunque no conserva la misma intensidad a partir de *Extracción de la piedra de la*

*locura*, puede rastrearse la recurrencia a temas, como la infancia, la noche, el amor, la nostalgia, y a elementos, como los pájaros y las flores. Con el fin de ejemplificar los mencionados rasgos del Romanticismo, aquí se transcribe un fragmento del poema “Cenizas”, incluido en *La última inocencia*:

La noche se astilló en estrellas  
mirándome alucinada  
el aire arroja odio  
embellecido su rostro  
con música.

Pronto nos iremos

Arcano sueño  
antepasado de mi sonrisa  
el mundo está demacrado  
y hay candado pero no llaves ... (2003b: 55).

Cabe aclarar que, si bien es cierto que en la Argentina una de las corrientes literarias que integraba el panorama cultural era el Neorromanticismo, siguiendo a Patricia Venti podríamos afirmar que no sería acertado vincular a Pizarnik con esta vertiente por dos motivos:

... primero que dicha corriente literaria se hallaba en decadencia a mediados y finales de los 50, y en segundo lugar, que Pizarnik no frecuentó a los poetas neorrománticos argentinos, por tanto, cualquier influencia de este corte posiblemente provenga de sus lecturas adolescentes de románticos alemanes.<sup>7</sup>

Pese a que, como puede extraerse de lo mencionado hasta ahora en este capítulo, Pizarnik no se encolumnó detrás de ninguna de las corrientes literarias que florecían en la Argentina durante los comienzos de su carrera, ya se ha aludido a las fluidas relaciones de la poeta con sus colegas. Las publicaciones en las distintas revistas, los registros en su diario y mucha de su correspondencia dan cuenta de estos vínculos, que se ampliarían e intensificarían a partir del viaje de Pizarnik a Europa. Desde 1960, la poetisa se instaló en París, donde gracias a su trabajo de colaboradora en la revista *Les Lettres Nouvelles*, comenzó a frecuentarse con escritores como André Pieyre de Mandiargues, Roger Caillois, Italo Calvino y Paul Verdevoye. Además mantuvo relaciones de amistad con Oc-

---

<sup>7</sup> Patricia Venti. “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino” [en línea] *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, número 37, año 2007. [consultado: 22/08/2010]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>

tavio Paz —quien escribe en 1962 un texto que se publicó a modo de introducción para el libro *Árbol de Diana*— y con Julio Cortázar.

Una entrada del diario de Pizarnik da cuenta de cómo la afectó la distancia de Buenos Aires y confirma que no se deben tomar las publicaciones de sus textos en las revistas porteñas de los distintos grupos literarios como una señal de convalidación de la ideología de estos:

Convencionalismos poéticos y literarios. Hasta ser joven es un convencionalismo. Y el mito del poeta. El mito de la cultura. [...] Las luchas o contiendas de Bs. As. me hacen reír, ahora que estoy lejos. Arte de vanguardia, sonetos dominicales. Todo esto es tan imbécil. [...] Mis jóvenes amigos vanguardistas son tan convencionales como los profesores de literatura. [...] Porque esto no es la poesía. (2007: 170, 171).

Para concluir, puede asegurarse que si bien ninguna corriente literaria basta para enmarcar definitivamente la obra de Pizarnik, son numerosas las influencias que pueden leerse a través de sus trabajos y de las relaciones que forjó con sus contemporáneos de la cultura.

## CAPÍTULO 2

### LOS TEMAS RECURRENTES. EL SEXO, LA MUERTE, EL EXILIO, EL LENGUAJE Y LA POESÍA

A lo largo de este capítulo se intentará dar cuenta de los principales temas que aparecen en forma recurrente en la poesía de Alejandra Pizarnik y se analizará su inclusión en el poema “Sala de Psicopatología”. Si bien consideramos inviable hacer un listado exhaustivo de los temas que aparecen en cada uno de los libros, se recorrerán aquellos cuya relevancia es considerada significativa en el período abarcado entre 1968 —año de publicación de *Extracción de la piedra de la locura*— y 1972 —año de la muerte de Pizarnik—, incluyendo no solamente los libros publicados en vida por la autora sino también los poemas dispersos en diarios y revistas y los hallados inéditos, recogidos por Olga Orozco y Ana Becció, que fueron publicados en 1982 bajo el título *Textos de sombra y últimos poemas*.

Una primera enumeración de los temas de interés para la autora (durante la etapa antes mencionada) la ofrece una entrada de su diario fechada el tres de marzo de 1968: “Mi intento (leve) es, ahora, unificar, clasificar y ordenar. Por lo pronto voy a separar los temas (?) que más me interesan (?). El surrealismo. El espacio (o la noción del espacio y del propio cuerpo). El doble. El poema en prosa. El humor.” (2007: 442). Esta lista de la autora se atiene a nombrar los temas que tiene intención de abordar próximamente, y deja de lado aquellos que, desde el comienzo de su carrera, regresan una y otra vez en sus poemas. El signo de pregunta entre paréntesis luego de la palabra “temas” parece poner en duda el estatus de “tema” de estos términos, y el contenido de la lista se asimila más a un recuento de algunos recursos o procedimientos, en los cuales está interesada en este período, que a un listado temático. Sin embargo, dos de los puntos, el espacio (o la noción del espacio y del propio cuerpo) y el doble, proponen dos nociones que están directamente vinculadas a la cuestión del sujeto y del desdoblamiento de la voz, asuntos que serán tratados en el tercer capítulo de este trabajo.

La primera entrada del diario de Pizarnik en 1970, datada como cuatro de enero, retoma el asunto de los temas de esta forma:

Encuentro una hojita donde hace años escribí mis temas: 1. El espacio. 2. El doble. 3. El humor. 4. El poema en prosa. Nada de lo que publiqué hasta ahora me expone. He suprimido mis temas centrales: el orgasmo, poesía y orgasmo, el rol del padre, la muerte del padre, el padre y el príncipe de los

cuentos para niños, la madre como plañidera, la madre como danzarina, la madre como telón de fondo que oculta la figura del padre, la madre como única víctima “y la culpa consecuente que padecen los hijos que ya se dieron cuenta”. (2007: 489).

Este segundo listado introduce algunos de los temas que aparecerán en el poema “Sala de Psicopatología”, entre ellos están: el sexo, la poesía y la figura materna. En la lista, el orden de los elementos enumerados sugiere un posible camino de lectura del poema en cuestión que es el que se seguirá en este capítulo. Cabe aclarar en este punto que no nos extenderemos en el análisis de la figura paterna como tema, debido a su escasa aparición en el poema que nos ocupa.

El orgasmo, primer elemento de esta lista, puede asociarse al tópico sexual que se halla presente a lo largo de todo el poema y que aparecerá siempre en Pizarnik vinculado a otros dos temas recurrentes en su obra: la soledad y la muerte. Ya desde la primera vez que aparece en el texto la cuestión sexual, se hace explícita esta relación: “quiero que me estrangule un negro —dijo. Lo que querés es que te viole— dije”<sup>8</sup>. En este diálogo, el uso de la primera persona indica que es el yo poético quien realiza una reinterpretación de la frase dicha por el otro que expresa su anhelo de ser asesinado, de morir, y lo vincula con el deseo sexual. Esta relectura pone en evidencia que el yo poético está atravesado por las concepciones freudianas sobre el principio del placer y sus aparentes excepciones<sup>9</sup>, es decir, por la vinculación propuesta por Freud entre Eros y Tánatos. Para describir someramente los términos de esta relación citaremos a Gilles Deleuze:

Los resultados de la indagación trascendental<sup>10</sup> son que Eros es quien posibilita la instauración del principio empírico del placer pero que siempre y necesariamente arrastra a Tánatos con él. Ni Eros ni Tánatos pueden ser dados o vividos. En la experiencia sólo se dan combinaciones de los dos [...]. Aunque Eros no esté dado en mayor medida que Tánatos, al menos se hace escuchar y actúa. Pero Tánatos, el abismo producido por Eros, llevado a la superficie, es esencialmente silencioso, y por ello más terrible. (1969: 102).

Esta relación del sexo con la muerte ya había sido abordada por la autora en *La condesa sangrienta*. En esa prosa Pizarnik, a partir de unos documentos recopilados por Valentine Penrose, recrea la historia de Erzébet Báthory, una condesa que hacia los comienzos

---

<sup>8</sup> Alejandra Pizarnik, “Sala de Psicopatología”, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2003. pp. 411-417. Todas las citas de este poema que aparecen en lo sucesivo son tomadas de esta edición.

<sup>9</sup> Véase Sigmund Freud (1920) “Más allá del principio del placer”, *Obras Completas*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires. Tomo XVIII. 2008.

<sup>10</sup> Deleuze se refiere a la indagación que hace Freud en su artículo “Más allá del principio del placer”.



del siglo XV, según la leyenda, asesinó a 650 muchachas. El libro consta de once episodios en los que se ilustran las distintas torturas que la condesa infligía a sus víctimas y se relata la historia de este personaje desde su adolescencia hasta su muerte.

En *La condesa sangrienta*, sexo y muerte no pueden dissociarse, Báthory necesita torturar y matar para poder obtener el placer sexual: “Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (2003a: 287). Otro elemento en común entre “Sala de Psicopatología” y *La condesa sangrienta* es el abordaje del lesbianismo. En ambos textos el tema no está solapado o sugerido, sino que se muestra explícitamente: “Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía” (2003a: 290). En “Sala de Psicopatología”, si bien el sexo no se limita a la práctica homosexual, el lesbianismo también se manifiesta y precisamente en un verso en donde se articula con la relación entre el sexo y la muerte: “hablo de la concha y hablo de la muerte, / todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo”. Es necesario destacar que más allá de las coincidencias temáticas entre ambos escritos, el lenguaje utilizado en cada uno de ellos difiere ampliamente. Mientras que en *La condesa sangrienta* Pizarnik “utiliza un lenguaje ceñido y lacónico, muy controlado, donde la mención de lo directamente sexual apenas existe”<sup>11</sup>, en “Sala de Psicopatología” el lenguaje se vuelve cotidiano y gráfico. Al respecto del registro de Pizarnik en *La condesa sangrienta*, Cristina Piña (2003) afirma que

[es el] único texto publicado en libro donde irrumpe lo obsceno, con su carga de cuerpos mutilados y suplicados, desenvuelve su escritura desde una mirada y una voz saturadas de referencias culturales, las cuales estetizan, estilizan y descarnan las inscripciones de un cuerpo sádicamente usado y exhibido ...<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Susana Haydu “Las dos voces de Alejandra Pizarnik” (1994) [en línea], [consultado: 29/05/2010] Disponible en: <http://sololiteratura.com/piz/pizlasdosvoces.htm>

<sup>12</sup> Cristina Piña, “Una estética del deshecho”, 2003 [en línea], [consultado: 07/06/2010]. Disponible en: <http://www.sololiteratura.com/piz/pizunaestetica.htm>

Pero el sexo no solo aparece en el texto en relación con la muerte y la violencia, sino también con otro de los temas clave en la obra de Pizarnik: el exilio<sup>13</sup>. Desde el mismo título del poema se plantea este problema. El exilio —y, como resultado, el aislamiento— es causa y consecuencia del encierro en la sala de psicopatología del Hospital Pirovano. Es a causa de estar escindida de la sociedad, de ser diferente del resto de la gente, de tener una “enfermedad de lejanía, de separación, de absoluta NO-ALIANZA con Ellos —Ellos son todos y yo soy yo—” que la han encerrado en la sala de psicopatología. Y es como consecuencia de este aislamiento hospitalario que ella queda imposibilitada de relacionarse con el afuera, con las personas consideradas sanas. El sexo aparece entonces de dos formas: por un lado, asociado a la libertad perdida (“Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría”) y, por otro lado, como una de las dos respuestas posibles —la otra es la muerte, el suicidio— ante el vacío de la soledad (“A veces —casi siempre— estoy húmeda. [...] Quisiera un tipo con una pija así y cogermé a mí [...] Húmeda. / Concha de corazón de la criatura humana / corazón que es un pequeño bebé inconsolable”).

Pero retomando el tema del exilio, debe aclararse que existe una causa anterior al encierro y que ya estaba presente en otros textos de Pizarnik, debido a que el motivo último del distanciamiento de las otras personas tiene su origen en la escritura misma, en el oficio del escritor tal como se configura para Pizarnik: “Cada palabra que escribo me restituye a la ausencia por la que escribo lo que no escribiría si te dejara venir aquí. Me atengo al poema. El poema me lleva a los confines, lejos de las casas de los vivos”. (2003b: 360).

De esta forma, se deduce que el tema del exilio está directamente vinculado con el próximo elemento de la lista de Pizarnik: la poesía. Y, si esto es así, es porque esta búsqueda en el lenguaje es lo que aleja al escritor del resto de la sociedad; en “Sala de Psicopatología”, Pizarnik lo expresa de esta manera:

---

<sup>13</sup> Este trabajo no indagará en el tema del exilio en tanto estado de encontrarse lejos de la patria natural. Sin embargo, cabe mencionar que Alejandra Pizarnik refiere repetidamente en sus diarios el hecho de sentirse extranjera en la Argentina a causa de su origen judío: “No quiero morir en este país. Padre, padre querido, no quiero morir en este país que —ahora lo sé— odiabas o temías. Del horror que te causaba, de la extranjería que te producía, solamente yo puedo dar testimonio. Y saberte para siempre, por siempre en esta tierra azarosa y vasta, nunca podré consolarme y debo irme y morir fuera de este lugar al que no debiste venir, padre, ni yo debí regresar”. (2007: 431).

pero le pasó a Kafka lo que a mí:  
se separó  
fue demasiado lejos en su soledad  
y supo —tuvo que saber—  
que de allí no se vuelve  
se alejó —me alejé—  
no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)  
sino porque una es extranjera  
una es de otra parte  
ellos se casan,  
procrean,  
veranean,  
tienen horarios,  
no se asustan por la tenebrosa  
ambigüedad del lenguaje  
(No es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*) ...

En este fragmento puede observarse que el yo poético manifiesta su condición de paria de la sociedad como una sentencia que no puede evitar. Este estar apartado de la comunidad a causa del extrañamiento ante el lenguaje puede encontrarse en innumerables poemas de Pizarnik: “Yo estaba destinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé, pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo” (2003b: 295); “nadie me conoce yo hablo la noche / nadie me conoce yo hablo mi cuerpo / nadie me conoce yo hablo la lluvia / nadie me conoce yo hablo los muertos” (2003b: 379). Esta escisión de la comunidad que le produce la obsesión de búsqueda en el lenguaje también puede rastrearse en los diarios de Pizarnik, en los que una y otra vez la poeta manifiesta su angustia por no poder relacionarse normalmente con el resto de la gente: “La antigua causa de este impedimento es mi imposibilidad congénita para comunicarme espontáneamente con los otros, de sobrellevarlos, de tener amigos, amantes, etc., de preferir en su lugar, los amores fantasmas, las sombras, la poesía” (2007: 200); “Siento desde mi sangre que no quiero ver a nadie, ni conversar con nadie, y que nada me importa salvo el aprender a interesarme obsesivamente por la literatura. Yo sé que esto es una locura”. (2007: 104).

Entonces, se puede decir que para Pizarnik, contrariamente a lo que afirma Octavio Paz (2005), la poesía no surge de la vida, del contacto diario con sus semejantes, del resultado del trabajo y de la inspiración; para esta autora, la búsqueda implica un aislamiento del mundo. En este fragmento de “Sala de Psicopatología”, no es casual la identificación que manifiesta el yo poético con la figura de Kafka, escritor cuya vida y obra está estrechamente vinculada al tema de la soledad: “La vida de Kafka puede ser definida, de

manera global, como la dolorosísima lucha entre soledad y mundo. [...] La literatura —Kafka pretende convencerse— le permite vivir. Pero la escritura, que está relacionada con la soledad, cercena la posibilidad de ligarse a persona alguna”.<sup>14</sup>

Como ya se ha mencionado en el primer capítulo de este trabajo, la obsesión de Pizarnik por el lenguaje y por la problemática relación entre el significante y el significado constituye uno de los puntos sobre los que más ha escrito. El amor, tema central en sus primeros libros, va retirándose progresivamente de la obra dejando ocupar este lugar al cuestionamiento de la palabra y del lenguaje. En su diario, la autora explica que la constitución de su propio estilo literario se asienta sobre este conflicto: “Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. [...] Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera.” (2007: 286). Se trata de la misma problemática que plantea Foucault en 1966 al reflexionar sobre el paso del Clasicismo a la Modernidad:

¿Cómo reencontrar después de todo [...] la compleja relación de las representaciones, las identidades, los órdenes, las palabras, los seres naturales, los deseos y los intereses, a partir del momento en que se deshizo toda esa gran red en la que las necesidades organizaron por sí mismas su producción, en la que los seres vivientes se replegaron sobre las funciones esenciales de la vida, en la que las palabras se lastran con su historia material [...]? Ahora queda abolido todo el sistema de las rejas que analizaba la sucesión de las representaciones... (2008: 318).

Este problema de la representación de la realidad a través del lenguaje se pone de manifiesto en la obra de Pizarnik a lo largo de toda su producción pero se presenta con más intensidad en sus últimos libros, en los que reiteradamente manifiesta su angustia al no poder expresar lo que desea mediante la lengua. En este sentido, Ana María Rodríguez Francia apunta que “en la obra pizarnikiana, el camino transcurre en una imposibilidad de allegar a ser y palabra [...] y si el poeta no alcanza el lenguaje necesario, porque un velo insalvable ensombrece la existencia, la visión de su propio mundo poético oscila en cierta peligrosidad de estallido de la materia poética”. (2003: 329).

En ese camino hacia la imposibilidad total de la expresión del yo poético se hallan poemas como “En esta noche, en este mundo”, en el que se plantea que: “ninguna pala-

---

<sup>14</sup> Lillian Walde Moheno, “Franz Kafka. Entre la soledad y el mundo”, [en línea] *Destiempos*, México Distrito Federal, septiembre-octubre 2008, año 3, número 16. Disponible en <http://www.destiempos.com/n16/waldemoheno.pdf>

bra es visible [...] los deterioros de las palabras / deshabitando el palacio del lenguaje [...] no puedo más de no poder más”; también en “Recuerdos de la pequeña casa del canto”, en donde la imposibilidad ya se presenta como total: “Ya no sé hablar. Ya no puedo hablar” (2003b: 435) y en la poesía que nos ocupa, “Sala de Psicopatología”, donde afirma: “El lenguaje / —yo no puedo más”. De igual forma, en los diarios de Pizarnik se registran las huellas de este conflicto:

Imposibilidad de la poesía. (Apenas anoté esto hice un poema para demostrarme que no.) Los problemas que me plantea el escribir. El primer, mi primer exilio del lenguaje. Dada mi espontaneidad debiera arrojarme sobre quinientas hojas en blanco y “escribir como siento”. Ahora bien: sucede que yo no siento mediante el lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas... (2007: 331)

Al respecto de estas transformaciones que se dan progresivamente en la obra de Pizarnik, Susana Haydu (1995) señala como punto de quiebre el libro *Los trabajos y las noches*: “El color, la textura, la espacialización, el lenguaje, sufrirán un cambio, un viraje que nos lleva a la poesía de sus dos últimos libros [...] que podrían definirse como desborde de la angustia”. Entre las manifestaciones de este viraje también pueden señalarse el uso de lo obscuro y del humor, recursos que también aparecen en “Sala de Psicopatología”. Pero cabe mencionar que, en contraste con esta postura de Haydu, en un texto publicado en 1965, Enrique Pezzoni afirmaba que en *Los trabajos y las noches* Pizarnik, lejos del desborde, encontraba una forma de vencer el exilio a través de la poesía: “Alejandra Pizarnik describe el viaje emprendido en su poesía, el rito mediante el cual el ser desarraigado, abandonado en el mundo, encuentra al fin un lugar donde aposentarse” (2009: 175). Negroni,<sup>15</sup> a diferencia de Haydu, señala como texto bisagra *La condesa sangrienta* y asegura que es ese el momento a partir del cual la autora abandona cierta postura inocente y esperanzadora frente a la poesía y comienza a manifestar su decepción: “la poesía, como aquello prohibido / perdido, fracasa y entonces el lenguaje inaugura la noche marginal de su infortunio, lo obscuro desgarró el discurso melancólico [...] Es sin duda el personaje Erzébet Bathory quien inaugura la revuelta pizarnikiana y anticipa el fracaso”.

---

<sup>15</sup> María Negroni, “Primer plano de un infierno musical” [en línea], [consultado: 07/06/2010]. Disponible en: <http://www.eltribuno.com.ar/antecedentes/2000/1/19/cultura.htm>

Pero la desolación resultante del fracaso ante el lenguaje está vinculada con una figura quizás antagónica que aparece representada como “el jardín”. En un poema fechado el primero de junio de 1972 aparece explicitada esta relación: “—Sólo vine a ver el jardín —dijo. Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar: —No, no es esto lo que yo quería decir” (2003b: 403). Pizarnik explica el significado de esta figura en “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”:<sup>16</sup>

Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: —“Solo vine a ver el jardín”. Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, es el centro del mundo. Lo cual me sugiere esta frase: “El jardín es verde en el cerebro”. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: El jardín del recuerdo sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero. (2003a: 311).

El jardín también aparece en “Sala de Psicopatología” en donde se amplía el significado de este lugar simbólico en el que se disuelven las ambigüedades del lenguaje y en el que también, como se verá en el tercer capítulo de este trabajo, se unifican las voces de la poeta. En este sentido, debe notarse la doble significación de la palabra “cita” en el fragmento antes transcripto: Pizarnik alude al jardín como el lugar del encuentro, de la reunión, pero también como el lugar de la cita textual. Al respecto, en la última entrada de su diario, el cuatro de diciembre de 1971, la autora enumera las tareas que desea que realizar en pos de la escritura de un nuevo trabajo que llamaría “Casa de citas”:

A pesar de todo, es decir de la conspiración para que no escriba, quisiera, subrepticamente, ir escribiendo CASA DE CITAS. 1) Buscar todos los cahiers anthologiques y reunirlos. Leerlos y obtener de ahí las citas (cahier de lecturas de ensayos inclusive). 2) Releer algunos libros mareados, Lichtenberg, Beguin, Kafka (los ojos, ¿cómo puede eso ser hermoso?), Lautr., Rimb., Hölderlin, Günderode, etc. 3) Lo fundamental es el “tema” del lenguaje ... (2007: 503).

Así, la posibilidad de acceder o no a este jardín es un punto que varía en las distintas obras de Pizarnik. Por un lado, en algunos poemas se trata de un jardín totalmente inaccesible, como en “Rescate”: “Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquel” (2003b: 229), o en un poema sin título escrito en 1971: “como si todo anunciase el poema / (aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible —solo vine a ver el

---

<sup>16</sup> Entrevista de Martha Isabel Moia, publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972.

jardín—)” (2003b: 431). Por otro lado, hay textos en los que el jardín se presenta como un lugar incierto, por ejemplo en “Extracción de la piedra de la locura”: “Pero no hables de los jardines [...]. Habla de lo que sabes” (2003b: 248). Por último, otras veces aparece como la morada del yo poético: “¿En dónde estoy? Estoy en un jardín” (2003b: 266). Pero, en “Sala de Psicopatología”, si bien el jardín no es inaccesible, a él ya no se llega por medio de la creación poética ni por ningún otro medio que no sea la muerte o, más precisamente, el suicidio:

El suicidio determina  
un cuchillo sin hoja  
al que le falta el mango.  
Entonces:  
adiós sujeto y objeto,  
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales,  
ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro ...

El tema de la muerte es, como se dijo anteriormente, otro de los tópicos recurrentes en la obra de esta autora y en “Sala de Psicopatología” es la segunda respuesta posible —la primera que analizamos fue el sexo— ante la angustia por la soledad y por la imposibilidad de expresar la realidad mediante el lenguaje. En los diarios de Pizarnik se encuentra la reiteración de la idea del suicidio: ya en 1961 (nueve años antes de su muerte) escribe: “Dentro de muy poco me suicidaré. Siento claramente que estoy llegando al final. [...] Simplemente no tengo fuerzas y la locura me domina” (2007: 185); las anotaciones se vuelven más recurrentes durante 1971: “Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes, quise envenenarme con gas” (2007: 502); “El domingo pasado traté de ahorcarme. Hoy no dejo de pensar en la muerte por agua”. (2007: 503).

Por otra parte, tanto el tema de la muerte como el del suicidio aparecen en “Sala de Psicopatología” vinculados con otro ítem de la lista planteada por Pizarnik: la madre. Así, en esta poesía, mediante el uso de distintas voces y de intertextualidades, la autora expone frases que actúan como diferentes definiciones de “madre”:

—una señora originaria del más oscuro barrio de un pueblo que no figura en el mapa dice:  
—El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo Tengo algo aquí (se toca las tetas) y tengo unas ganas de llorar que mama mía.  
Nietzsche: “Esta noche tendré una madre o dejaré de ser.”

Strindberg: “El sol, madre, el sol.”

P. Eluard: “Hay que pegar a la madre mientras es joven.”

Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire, pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha, después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi útero ...

En el listado de temas planteados por Pizarnik, aparece “la madre como plañidera”, ese mismo sustantivo es utilizado por la autora para nombrar a la muerte en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”. El término “pañidera” (mujer llamada y pagada que iba a llorar a los entierros) actúa como un vínculo entre tres temas centrales en Pizarnik: la madre, la muerte y el nacimiento. Ya a partir de la lista de temas antes mencionada, puede notarse cierta estigmatización de la figura de la madre a la que no se define positivamente sino solo en relación con la figura del padre: “la madre como telón de fondo que oculta la figura del padre”. En “Sala de Psicopatología”, la valoración negativa de la madre se hace más evidente, el yo poético la define como “un animal carnívoro que ama la vegetación lujuriosa” y en dos oportunidades niega la figura materna: en un primer momento, al expresar sus deseos de nacerse a sí misma (convirtiéndose de esta forma en su propia madre) y, en un segundo momento, negando su existencia —“la niña que fui [...] niña, mi querida niña que no has tenido madre”—. También en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, se entrecruzan los temas del nacimiento y la muerte con la ausencia de la figura materna: “Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos —como una cesta llena de cadáveres de niñas. [...] Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia”. (2003b: 254, 255).



## CAPÍTULO 3

### LAS DISTINTAS VOCES. LA FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO

En el presente capítulo será analizada la fragmentación del sujeto y el manejo de la intertextualidad. Ambos recursos aparecen reflejados ampliamente en “Sala de Psicopatología”, poema en el que Pizarnik recurre a innumerables voces y al uso característicamente particular que la autora hace de los pronombres, así como también la utilización de citas de textos propios y ajenos, que en algunos casos aparecen marcadas y en otros no, haciendo depender su recuperación de las competencias del lector.

Para comenzar diremos que al analizar el tema de las voces en Pizarnik, César Aira (2004) comienza por confrontar la obra de la autora con los escritores surrealistas. Aira plantea las dificultades programáticas de los surrealistas quienes, por un lado, debían renunciar al yo como mediador en la escritura y, por otro lado, respetando la dinámica de la escritura automática debían abandonarse a la espontaneidad y dejar hablar a las “voces” que dictaban desde el inconsciente. Según Aira, en Pizarnik esta dificultad del Surrealismo es superada gracias a la aparición de un “sujeto dislocado”. Este sujeto sería el punto donde confluirían “las estrategias poéticas de A.P.: la pureza, la combinatoria, la metáfora descendente o fascinación del mal o lo negativo, las inversiones. Y la brevedad: la topografía sísmica que en la escena del sujeto es refractaria a la extensión, que por definición necesita de un espacio racional” (2004: 57). Siguiendo su análisis, Aira distingue al sujeto del enunciado y al sujeto de la enunciación y, parafraseando a Lacán, afirma que es imposible la coincidencia del “yo” con la palabra “yo”. El sujeto del enunciado es una máscara, infinitamente variada, del sujeto de la enunciación, y ese infinito tiende a la coincidencia de “yo” y “yo”, pero sin llegar nunca a ella. El sujeto entra en la lengua como sujeto de enunciado o de enunciación porque se allana a las reglas del lenguaje. El modo de devolverle su potencia activa, sin salir del lenguaje, es transformarlo en sujeto poético, es decir en el “sujeto dislocado”. Este procedimiento descrito por Aira consiste en hacer correr un elemento del enunciado por el de la enunciación o viceversa.

Si bien Claudia Magliano (2005) plantea que, a lo largo de la obra poética de Pizarnik, el yo es a la vez sujeto de la enunciación, tema de la enunciación y su destinatario, y niega que exista, no ya una multiplicidad de voces sino, ni siquiera un desdoblamiento, nosotros seguiremos el análisis realizado por Aira. En contradicción con lo asegurado

por Magliano, Pizarnik en su diario explica que el destinatario de su obra no coincide con ninguna de sus voces: “Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy yo puesto que yo a mí no me hablo ni me escribo ni tengo el menor interés en hacerlo [...] Si yo escribiera para mí, en amistad con mi delirio, no escribiría, pues si por algo escribo es para que alguien me salve de mí” (2007:249). Magliano sostiene que en Pizarnik no existe el desdoblamiento porque para que este tenga lugar es necesario que el sujeto desdoblado mantenga “alguna diferencia, por pequeña que sea, con el sujeto de quien es «sombra» [...]. En la poesía de Pizarnik no hay diferencia entre un yo y otro, es el mismo que ni siquiera se divide porque ambos permanecen fusionados”.<sup>17</sup>

En reiteradas ocasiones a lo largo de su obra programática y también en sus diarios, Pizarnik se refiere al uso de distintas voces, a las que muchas veces nombra como “máscaras” y otras las menciona simplemente como “voces”. La elección de la palabra “máscara” merece un comentario cuando lo que se quiere es discernir o al menos acercarse a la entidad de estas voces que pueblan los poemas de Pizarnik. Tradicionalmente, en la etimología este término se relaciona con la palabra “persona” a través del verbo latino *personare* cuyo significado es “resonar”. Así “persona” alude a las máscaras, utilizadas en la antigüedad por los actores griegos como un requisito escénico imprescindible ya que, gracias a estas y por medio de un agujero que tenían a la altura de la boca, lograban dar a la voz un sonido penetrante y vibrante que permitía que sus diálogos fueran audibles a gran distancia. En este sentido, las máscaras, como Pizarnik elige llamarlas, permiten que afloren desde la distancia las diferentes voces encarnadas por el yo poético. Tal es así que, en uno de sus últimos poemas, cuando ya la decepción había desplazado a la intención de aunar vida y poesía, y Pizarnik expresaba: “en esta noche en este mundo / donde todo es posible / salvo / el poema” (2003b: 400), la autora se pregunta: “¿Tendré tiempo para hacerme una máscara cuando emerja de la sombra?”. (2003b: 450).

La entidad de estas voces parece ser variable ya que en oportunidades, cuando se refiere a ellas, Alejandra Pizarnik parece preguntarse por su propia identidad —“Yo soy una aunque me desdoble. Aunque me destripe. Una. ¿Lo comprendo, acaso?” (2007: 223)—, pero en otras ocasiones simplemente las describe como meros recursos literarios que elabora

---

<sup>17</sup> Claudia Magliano. “Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo” [en línea], Revista uruguaya de psicoanálisis, nro. 101, diciembre de 2005. Disponible en: [http://www.apuruguay.org/revista\\_pdf/rup101/101-maglaiano.pdf](http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-maglaiano.pdf)

y maneja a su voluntad: “Mi proyecto de escribir voces es inteligente pues denota algún conocimiento de mí. Si tuviera una sola voz no escribiría. Pero ¿cuántas voces? ¿Y cómo identificarlas? Podría nombrarlas pero entonces serían personajes”. (2007:460).

Uno de los poemas centrales que se refiere a este punto es el segundo del libro *El infierno musical*, “Piedra fundamental”, en el que el yo poético afirma: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” dejando en claro que el camino para el análisis de la obra excede al conocido tema del doble en la literatura, ya que no se trata solamente de dos voces contrapuestas, sino de una multiplicidad: “algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrastra dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella” (2003b: 264). Este poema, cuyo tema central es la escritura, junto con el primer poema del mismo libro, inaugura una última etapa en la que Pizarnik renuncia a la lucha por aunar la vida con la poesía —“y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo / y qué es lo que vas a hacer / voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo” (2003b: 263)—. En relación con este punto, Haydu asegura: “El poema que da título al libro, *El infierno musical*, vuelve sobre el tema de la escritura pero ya liberada a sí misma. Es la palabra la que ha adquirido autonomía, libertad absoluta, y que Pizarnik ya no controla” (1995: 76). Esta renuncia a conciliar vida y poesía también aparece en su obra teatral *Los perturbados entre las lilas*: en cuyo final el personaje Car, a quien se le ha pedido que diga unas palabras de despedida, dice: “He vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan. Seg, no quiero hablar: quiero vivir” (2003a: 194). “Los poseídos entre lilas”, reescritura de esa obra teatral en forma de poema en prosa, mantiene la reflexión sobre este tema: “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. [...] Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente” (2003b: 295). Mientras que en la obra de teatro las voces que dialogan se ven encarnadas en distintos personajes, en “Los poseídos entre lilas” puede observarse la aparición de ese “sujeto dislocado” descrito por Aira.

Si bien es la última etapa de Pizarnik la que está signada por la fragmentación del yo poético, ya desde *La última inocencia*, el poema “Solo un nombre” anunciaba este como uno de los temas centrales en la autora: “alejandra alejandra / y debajo estoy yo / alejandra” (2003b: 65). En la cita puede observarse que la fragmentación del yo poético excede

de el *doppelgänger*: en el primer verso se plantea una división a partir de la duplicación del nombre, en el segundo verso el yo poético vuelve a fragmentarse por la aparición del pronombre personal, y, en el tercer verso —cerrando la dialéctica que ha dividido al yo poético— aparece nuevamente el nombre indicando la imposibilidad de nombrarse si no es a través del lenguaje, cuya arbitrariedad está señalada en el título del poema: “Solo un nombre”. Al referirse a este poema, Susana Haydu habla de una fragmentación total: “Nos enfrentamos a tres alejandras [...] la palabra, en vez de exaltar, degrada; en vez de integrar, fragmenta. Lo degradante residiría en la transformación del nombre propio Alejandra vuelta nombre común: alejandra, que así se priva de su singularidad”. (1995: 77).

La aparición de la multiplicidad de voces en Pizarnik se vale de dos recursos: el diálogo y las alteraciones en el uso de las formas pronominales. Ejemplo de estos recursos ofrece el poema “Continuidad” en el que el diálogo se da entre dos voces del yo poético: “Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío —dije. (La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo.) Cúrame —dije”. (2003b: 235).

También en “Sala de Psicopatología” el desdoblamiento del yo poético se presenta a través de ambas formas, pero se destaca el juego pronominal presente en obras anteriores:

Y  
Que te encuentres con vos misma —dijo.  
Y yo le dije:  
Para reunirme con el migo de conmigo y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al migo para que así se muera el con y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica supli-  
ciante finaliza en la fusión de los contrarios.  
El suicidio determina  
Un cuchillo sin hoja  
Al que le falta el mango.  
Entonces: adiós sujeto y objeto,  
Todo se unifica, como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyue-  
los de frescas aguas prenatales,  
Ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo  
vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro ...

Como se analizó en el capítulo anterior, en este fragmento aparece el suicidio como una salida ante la desolación que resulta de la conciencia de su incapacidad para alcanzar

una correspondencia entre lenguaje y realidad. El suicidio entonces se convierte en la forma de alcanzar el jardín y, en él, la restitución de la unidad del yo.

En este punto cabe aclarar que cuando en el presente trabajo se habla del uso de los pronombres personales en “Sala de Psicopatología”, y a pesar de las vinculaciones que se hacen evidentes entre el contenido de este poema en particular y la biografía de la autora, se intenta evitar en todos los casos un análisis que tome en cuenta aspectos de la vida privada de Alejandra Pizarnik. En este sentido y tratándose precisamente del uso de pronombres personales, Gilles Deleuze señala:

Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías propios. [...]. Por regla general, las fantasías de la imaginación suelen tratar lo indefinido únicamente como el disfraz de un pronombre personal o de un posesivo: “están pegando a un niño” se transforma enseguida en “mi padre me ha pegado”. Pero la literatura sigue el camino inverso, y se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada. (1969: 13).

En otro orden de cosas, María Esperanza Gil en su análisis de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* examina las intertextualidades entre esta prosa y *El infierno musical*, y reconoce la presencia de un doble que transforma el elemento humorístico presente en los textos “La Polka” y “Diversiones Públicas” en ominosidad: “Lo ominoso, dice Freud, no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de represión. [...] Lo reprimido en «Diversiones Públicas» es la voz de Sacha, la voz poética de *El infierno musical*”.<sup>18</sup> En el texto al que se refiere Gil, que ha sido catalogado como un texto humorístico, aparece Sacha, un personaje identificable con Pizarnik<sup>19</sup> que irrumpe con una voz melancólica y, utilizando la primera persona del plural, interrumpe una y otra vez el relato principal. Las intervenciones de la voz de Sacha no están señaladas con guiones o marcas de diálogo, y solo se diferencian de la otra voz por el tono que emplea:

---

<sup>18</sup> María Esperanza Gil, “Poesía y humor: notas sobre la lectura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, de Alejandra Pizarnik” [en línea], Madrid: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nro. 39, [consultado: 25/05/2010].

Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/hildapol.html>

<sup>19</sup> Sacha fue uno de los nombres que Pizarnik eligió para ella a partir de su adolescencia, se trataba de un nombre secreto que compartía sólo con algunos amigos. Anotada en el registro civil como Flora Alejandra Pizarnik, a partir de la publicación de su segundo libro comenzó a firmar sus obras con su segundo nombre, recibió diversos apelativos a lo largo de su vida: “Buma” para sus padres y el círculo íntimo de la infancia, “Flora” en la Escuela normal mixta de Avellaneda, “Blímele” para algunos de sus maestros judíos y “Alejandra” en el ambiente literario.

—Miss Coja, que nuestros nietos —que hoy encargaremos sin falta— no digan, al ver nuestros retratos: “Estos mierdas fueron dos titubeantes que la cagaron a la hora de la sonatina. Poco le prometo; soy hombre de mucho cogollo, pero no me las doy de gallo, ¿entendés, carita de ganzúa? Tengo miedo. ... (2003a: 133).

A partir de esta observación sería conveniente preguntarse si existe acaso alguna voz reprimida en “Sala de Psicopatología”, siendo este un poema que alberga una amplia variedad de tonos y registros.

Entre la multiplicidad de tonos y lenguajes que aparecen a lo largo de la obra de Pizarnik, Haydu sugiere que las voces de la autora son dos y que se corresponden con el género de los textos en los que aparecen. Asimismo, esta división tiene un sentido cronológico, ya que, por una parte, se encuentran los poemas y, por otra parte, los escritos en prosa, que surgen posteriormente (cuyo primer exponente es *La condesa Sangrienta*, publicado en 1971 en forma de libro). Siguiendo a Haydu, en los poemas de Pizarnik prima una voz que ahonda en la palabra en su doble vertiente de objeto fónico e instrumento mágico, así como también se manifiesta una brevedad y una economía de palabras. Pero es a partir de *La condesa sangrienta* cuando surge una voz que, primero con un lenguaje ceñido y controlado, se permite ahondar en lo sexual casi sin nombrarlo, y que luego progresivamente se transforma en una voz violenta y obscena que se vuelve obsesiva e incontrolable en los últimos escritos. Esta segunda voz de la que habla Haydu es la que está ligada al lenguaje cotidiano y gráfico y que no escapa a lo pornográfico sino que incluso lo utiliza para burlarse del código social y sexual. Dentro de este segundo grupo aparecerían entonces los textos de humor de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, *Historia del tío Jacinto*, “Una especie en estado bruto” y *Los perturbados entre lilas*. En estos textos y sobre todo en *La bucanera...*, parafraseando a Haydu, podemos decir que Pizarnik se burla de la palabra y su referente, y destruye el orden simbólico del lenguaje, pero también las obras literarias que ese lenguaje configura. A la luz del análisis de este último período, Haydu afirma que: “La evolución de su lenguaje a un orden reiteradamente obsceno a nivel fónico nos asombra, ya que este orden había sido violentamente reprimido en sus textos anteriores”.<sup>20</sup>

Pero la distinción que hace Haydu dividiendo a los textos en prosa o poesía nos exigiría ubicar a “Sala de Psicopatología” dentro de alguna de estas dos categorías para poder

---

<sup>20</sup> Susana Haydu, “Las dos voces de Alejandra Pizarnik”, [en línea], 1994. Disponible en: <http://sololiteratura.com/piz/pizlasdosvoces.htm>

descubrir cuál de estas dos voces es la que habla en el texto. Si bien este escrito ha sido incluido en la edición de la poesía completa, y más allá de que su versificación es, en algunos fragmentos, asimilable a la de la poesía, estos elementos parecen insuficientes para una clasificación de este tipo, sobre todo cuando el objetivo final es discernir cuáles son las voces que aparecen en él. Coincidimos con Delfina Muschietti (2001) en que en “Sala de Psicopatología” se da un estallido experimental de géneros, ya que, si bien unos fragmentos del texto son asimilables a la primera poesía de Pizarnik (“Se habla. / Se amuebla el escenario vacío del silencio. / O si hay silencio, éste se vuelve mensaje”, “pero no me toques así, / con pavora, con confusión”), algunos son equiparables a entradas de un diario íntimo (“pero mi viejo se me muere y estos hablan y, lo peor, estos tienen cuerpos nuevos, sanos —maldita palabra— en tanto mi viejo agoniza en la miseria por no haber sabido ser una mierda práctico”), otros parecen una autoparodia (“alma mía, pequeña inexistente, / decidíte; / te las picás o te quedás”), y algunos otros parecen poesía en prosa (“cuando pienso en laborterapia me arrancaría los ojos en una casa en ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continua”). Asimismo, además de los géneros antes mencionados, “Sala de Psicopatología” despliega un mapa de las lecturas preferidas de Pizarnik, quien, como menciona Muschietti, es “una maestra en el arte de leer”. En este sentido, conviene aclarar que el presente trabajo seguirá la definición de intertextualidad de Gérard Genette:

Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (...); en una forma menos explícita y menos canónica, *el plagio* (...), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones ... (1989: 10).

De esta forma, se puede decir que en “Sala de Psicopatología” pueden encontrarse los tres tipos de intertextualidades que describe Genette. En primer lugar, aparecen “citas”, en las están explicitados los nombres de sus autores, como por ejemplo “«Cambiar la vida» (Marx)”, “«Cambiar el hombre» (Rimbaud)”, “«El le había puesto nombre a sus dos pantuflas» (Lichtenberg)” y también las que se refieren a la madre, como las citas a Nietzsche, Strindberg y Eluard. Otras intertextualidades, que estarían entre el “plagio” y la “alusión” (ya que registran leves variaciones con el texto original del que fueron extraídas), pueden recuperarse más difícilmente ya que dependen estrictamente de las

competencias del lector, entre ellas se encuentra una línea de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski (“Ellos son todos y yo soy yo”<sup>21</sup>) y una pregunta formulada en *Alicia a través del espejo* de Carrol (“¿Podrías hacer un chiste con todo esto, no?”<sup>22</sup>). Además, Pizarnik realiza un pequeño juego alterando una cita de una carta de Freud: mientras que el texto original es “La pequeña Anna está embellecida por la desobediencia”<sup>23</sup>, la autora suprime el nombre de la hija de Freud y en su lugar solo deja la inicial, que concuerda a su vez con su nombre de pila. De esta forma, la autora permite que el lector pueda interpretar que la carta de Freud habla sobre ella misma. Asimismo, puede leerse como una “alusión” a “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”<sup>24</sup> y “Instrucciones para dar cuerda al reloj”<sup>25</sup>, los versos del poema que dicen: “y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles”.

Por otra parte, también merecen mención las intertextualidades con otras obras de la autora, que mediante su detección y seguimiento permiten abrir un nuevo camino de lecturas en el que, gracias a esta nueva red, se amplía el significado de ciertas frases. Así ocurre por ejemplo con “como un niño de pecho he acallado mi alma”, verso que, a pesar de estar atribuido en el texto a un salmo, puede leerse también en “Recuerdos de la pequeña casa del canto”, poesía en prosa fechada en abril de 1972, que se centra en la soledad y el desamor. Este texto, además de conectarse con “Sala de Psicopatología” por los temas tratados y por la intertextualidad referida, comparte con él un registro que oscila entre la coloquialidad y el uso de términos elevados: “Era azul como su mano en el instante de la muerte. Era su mano crispada, era el último orgasmo. Era su pija parada como un pájaro que está por llover” (2003b: 435). Algo parecido sucede con una pregunta que se formula en “Sala de Psicopatología”: “—¿Qué hice del don del sexo”, aunque en este caso la cita no se reproduce de manera exacta, sino que aparece con algunas variaciones en tres textos. Por un lado, en “En esta noche en este mundo” aparece

---

<sup>21</sup> En el libro aludido-plagiado: “¡Soy único, mientras ellos, son todos!”, Fedor Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, Editorial La Página S.A., Buenos Aires, 2008, p. 62.

<sup>22</sup> En el libro aludido-plagiado: “Podrías hacer un chiste con eso”, Lewis Carroll, *Los libros de Alicia*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2010. p. 146.

<sup>23</sup> Ver en: *Sigmund Freud: mi padre*, Martin Freud, [en línea] Ediciones Hormé S.A E., Buenos Aires, 1966. [Consultado el 7/11/2010]. Disponible: [http://isaiasgarde.myfil.es/get\\_file?path=/freud-martin-sigmund-freud-mi-p.doc](http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/freud-martin-sigmund-freud-mi-p.doc).

<sup>24</sup> Julio Cortázar, *Cuentos completos / I*, Alfaguara, Buenos Aires, 2009.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



formulada la misma pregunta pero dirigida a una segunda persona: “¿Qué hiciste del don del sexo? / oh mis muertos / me los comí me atraganté / no puedo más de no poder más”. Por otro lado, en “Los poseídos entre lilas” y en la obra teatral “Los perturbados entre lilas”, la pregunta forma parte de un diálogo, pero aquí lo que se interroga es: “—¿Qué hice del don de la mirada?”. En el poema “El deseo de la palabra” se lee una respuesta posible a estas preguntas: “He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar adentro de las paredes). Imposible narrar mi día, mi vía ”. (2003b: 269).

Para finalizar, cabe mencionar también la intertextualidad planteada a partir de la figura del jardín a la que ya hemos hecho mención en el segundo capítulo. Como ha planteado Pizarnik, “el jardín”, al que refieren sus poemas, hace alusión al jardín que aparece en *Alicia en el país de las maravillas*, como un objeto del deseo de la niña protagonista. Identificándose con Alicia, el yo poético de “Sala de Psicopatología” también anhela ese jardín, que resulta una metáfora de aquello que, sin ser inalcanzable, se muestra solamente accesible mediante la propia transformación. Más precisamente, se puede decir que, si en la obra de Carroll Alicia tenía que empequeñecer su cuerpo para poder pasar a través de la puerta que la conducía al jardín, en el poema de Pizarnik, el yo poético a su vez tiene que transformarse para poder llegar a ese lugar que “es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar”. Sin embargo, a diferencia de lo que debe hacer Alicia para llegar al jardín, el yo poético de “Sala de Psicopatología” sabe o cree que solo puede llegar a él mediante la anulación de la fragmentación del sujeto, lo que implicaría para esta voz, que es una multiplicidad en sí misma, la muerte.

## CONCLUSIÓN

En suma, a partir del análisis realizado en el presente trabajo, podemos concluir que “Sala de Psicopatología” es un ejemplo de la obra de Alejandra Pizarnik que condensa los aspectos más representativos de su estilo y que, a partir de una lectura atenta, de él pueden extraerse los rasgos que caracterizaron su producción poética tanto desde el punto de vista formal como temático.

En este sentido, se ha comentado sobre estallido de géneros que se da en el seno del poema y también se analizó la forma en que aparecen los temas más recurrentes de su escritura. De esta manera, se demostró cómo el sexo, la muerte, el exilio, la soledad y, sobre todo, el lenguaje —temas que forman el eje central en el universo de Pizarnik— son los protagonistas de “Sala de Psicopatología”, más allá de que la crítica al psicoanálisis post Freud parezca a primera vista el tema principal del poema.

Además se buscó explorar en los usos de las distintas voces para discernir las particularidades de la manifestación del yo poético y descubrir sus conexiones con el resto de la poesía de Pizarnik. Con este objetivo, se contrastaron los análisis hechos por Haydu y Magliano, con la obra de Pizarnik y con sus diarios. Concretamente se vio cómo la fragmentación del sujeto, presente ya desde el primer libro de la autora, se reflejaba también en “Sala de Psicopatología”, aunque con características más similares a las del último periodo de escritura, en el que la desesperanza frente a las dificultades del lenguaje ocupa un lugar preponderante.

Asimismo, al considerar el poema en cuestión como parte de la obra programática, se ha intentado desligar la biografía de la autora del análisis del yo poético. De esta forma, se ha comprobado que sin necesidad de apelar a su historia personal, tan paradigmática en términos del estereotipo del poeta romántico, se hace posible una lectura completa de su obra.

En otro orden de cosas, a lo largo del análisis se ha podido observar cómo cada una de las intertextualidades que despliega el texto plantea un camino de lectura posible, no solo de su propia obra, sino también de los autores con los que Pizarnik comparte su imaginario acerca de lo que representa la escritura poética. Así, Pizarnik hace desfilar las voces de Kafka, Dostoievski, Carroll y Rimbaud, pero también alude a los filósofos

más influyentes en su escritura: Kierkegaard, Hegel, Nietzsche, Marx. De la misma forma, se mostró cómo, a partir de la inserción de citas textuales en el poema, la autora logra integrar estas otras voces, dialogar con ellas y algunas veces fundirlas en su propia voz. A propósito de este tema, también se analizaron las influencias de los distintos movimientos literarios sobre la obra de esta autora, que lejos de encolumnarse detrás de ninguna corriente y limitarse a seguir sus mandatos, supo nutrirse de la tradición poética reformulando en pos de su propio estilo cada uno de los recursos que esta le brindaba.

Para finalizar, podemos concluir que a pesar de que “Sala de Psicopatología” puede resultar para el lector en la superficie un poema más emparentado a la catarsis que a la obra siempre tan concisa y precisa de Alejandra Pizarnik, resulta bajo la lupa de un análisis atento una expresión del yo poético que revela, como un *ars poética* tardía, la naturaleza de toda la obra de esta autora.

## ANEXO 1

### “SALA DE PSICOPATOLOGÍA”<sup>26</sup>

Después de años en Europa  
Quiero decir París, Saint-Tropez, Cap  
St. Pierre, Provence, Florencia, Siena,  
Roma, Capri, Ischia, San Sebastián,  
Santillana del Mar, Marbella,  
Segovia, Ávila, Santiago,  
y tanto  
y tanto  
por no hablar de New York y el del West Village con ras-  
tros de muchachas estranguladas  
—quiero que me estrangule un negro —dijo  
—lo que querés es que te viole -dije (¡oh Sigmund! con  
vos se acabaron los hombres del mercado matrimonial que frecuenté  
en las mejores playas de Europa)  
y como soy tan inteligente que ya no sirvo para nada,  
y como he soñado tanto que ya no soy de este mundo,  
aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18,  
persuadiéndome día a día  
de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, tenemos des-  
tino,  
—una señora originaria del más oscuro barrio de un pueblo que no  
figura en el mapa dice:  
—El doctor me dijo que tengo problemas. Yo no sé. Yo Tengo algo  
aquí (se toca las tetas) y unas ganas de llorar que mama mía.  
Nietzsche: "Esta noche tendré una madre o dejaré de ser."  
Strindberg: "El sol, madre, el sol."  
P. Eluard: "Hay que pegar a la madre mientras es joven."  
Sí, señora, la madre es un animal carnívoro que ama la vegetación  
lujuriosa. A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido  
de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire,  
pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha,  
después de haber intentado nacerse sola sacando mi cabeza por mi  
útero  
(y como no puede, busco morir y entrar en la pestilente guarida de  
la oculta ocultadora cuya función es ocultar)  
hablo de la concha y hablo de la muerte,  
todo es concha, yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí  
orgullo por mi virtuosismo -la mahtma gandhi del lengüeteo, la Ein-  
stein de la mineta, la Reich del lengüetazo, la Reik del abrirse camino  
entre pelos como de rabinos desaseados —¡oh el goce de la roña!

---

<sup>26</sup> Alejandra Pizarnik. *Poesía completa*, Barcelona, Lumen. 2003. pp. 411-417.

Ustedes, los mediquitos de la 18 son tiernos y hasta besan al leproso, pero

¿se casarían con el leproso?

Un instante de inmersión en lo bajo y en lo oscuro,

sí de eso son capaces,

pero luego viene la vocecita que acompaña a los jovencitos como ustedes:

—¿Podrías hacer un chiste con todo esto, no?

Y

sí,

aquí en el Pirovano

hay almas que NO SABEN

por qué recibieron la visita de las desgracias.

Pretenden explicaciones lógicas los pobres pobrecitos, quieren que la sala —verdadera pocilga— esté muy limpia, porque la roña les da terror, y el desorden, y la soledad de los días habitados por antiguos fantasmas emigrantes de las maravillosas e ilícitas pasiones de la infancia.

Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría.

Pero

¿qué cosa curar?

Y ¿por dónde empezar a curar?

Es verdad que la psicoterapia en su forma exclusivamente verbal es casi tan bella como el suicidio.

Se habla.

Se amuebla el escenario vacío del silencio.

O, si hay silencio, éste se vuelve mensaje.

—¿Por qué está callada? ¿En qué piensa?

No pienso, al menos no ejecuto lo que llaman pensar. Asisto al inagotable fluir del murmullo. A veces -casi siempre- estoy húmeda. Soy una perra, a pesar de Hegel. Quisiera un tipo con una pija así y cogermela a mí y dármela hasta que acabe viendo curanderos (que sin duda me la chuparán) a fin de que me exorcisen y me procuren una buena frigidez.

Húmeda.

Concha de corazón de criatura humana,

corazón que es un pequeño bebé inconsolable,

"como un niño de pecho he acallado mi alma" (Salmo)

Ignoro qué hago en la sala 18 salvo honrarla con mi presencia prestigiosa (si me quisiera un poquito me ayudarían a anularla)

oh no es que quiera coquetear con la muerte

yo quiero solamente poner fin a esta agonía que se vuelve ridícula a fuerza de prolongarse,

(Ridículamente te han adornado para este mundo —dice una voz apiadada de mí)

Y

Que te encuentres con vos misma —dijo.

Y yo dije:

Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al *migo* para que así se muera el *con* y, de este modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios.

El suicidio determina  
un cuchillo sin hoja  
al que le falta el mango.

Entonces:

adiós sujeto y objeto,  
todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales, ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión y del encuentro,

fuera del espacio profano en donde el Bien es sinónimo de evolución de sociedades de consumo,

y lejos de los enmierdantes simulacros de medir el tiempo mediante relojes, calendarios y demás objetos hostiles,

lejos de las ciudades en las que se compran y se vende (oh, en ese jardín para la niña que fui, la pálida alucinada de los suburbios malsanos por los que erraba del brazo de las sombras: niña, mi querida niña que no has tenido madre (ni padre, es obvio)

De modo que arrastré mi culo hasta la sala 18,

en la que finjo creer que mi enfermedad de lejanía, de separación de absoluta NO-ALIANZA con Ellos

—Ellos son todos y yo soy yo—

finjo, pues, que logro mejorar, finjo creer a estos muchachos de buena voluntad (;oh, los buenos sentimientos!) me podrán ayudar,

pero a veces —a menudo— los recontraputeo desde mis sombras interiores que estos mediquillitos jamás sabrán conocer (la profundidad, cuanto más profunda, más indecible) y los puteo por que evoco a mi amado viejo, el Dr. Pichon R., tan hijo de puta como nunca lo será ninguno de los mediquitos (tan buenos, hélas!) de esta sala,

pero mi viejo se me muere y éstos hablan y, lo peor, éstos tienen cuerpos nuevos, sanos (maldita palabra) en tanto mi viejo agoniza en la miseria por no haber sabido ser un mierda práctico, por haber afrontado el terrible misterio que es la destrucción de un alma, por haber hurgado en lo oculto como un pirata —no poco funesto pues las monedas de oro del inconsciente llevaban carne de ahorcado, y en un recinto lleno de espejos rotos y sal volcada—

viejo remaldito, especie de aborto pestífero de fantasmas sifilíticos, cómo te adoro en tu tortuosidad solamente parecida a la mía,

y cabe decir que siempre desconfié de tu genio (no sos genial; sos un saqueador y un plagiaro) y a la vez te confié,

oh, es a vos que mi tesoro fue confiado,

te quiero tanto que mataría a todos estos médicos adolescentes para darte a beber de su sangre y que vos vivas un minuto, un siglo más,

(vos, yo, a quienes la vida no nos merece)

Sala 18

cuando pienso en laborterapia me arrancarían los ojos en una casa en

ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continúa,  
15 o 20 horas escribiendo sin cesar, aguzada por el demonio de las  
analogías, tratando de configurar mi atroz materia verbal errante,  
porque —oh viejo hermoso Sigmund Freud— la ciencia psicoanalítica  
se olvidó la llave en algún lado:

abrir se abre

pero ¿cómo cerrar la herida?

El alma sufre sin tregua, sin piedad, y los malos médicos no restañan  
la herida que supura.

El hombre está herido por una desgarradura que tal vez, o seguramente,  
le ha causado la vida que nos dan.

"Cambiar la vida" (Marx)

"Cambiar el hombre" (Rimbaud)

Freud:

"La pequeña A. está embellecida por la desobediencia", (Cartas...)

Freud: poeta trágico. Demasiado enamorado de la poesía clásica.  
Sin duda, muchas claves las extrajo de "los filósofos de la naturaleza",  
de "los románticos alemanes" y, sobre todo, de mi amadísimo Lichtenberg,  
el genial físico y matemático que escribía en su Diario cosas  
como:

"Él le había puesto nombre a sus dos pantuflas"

Algo solo estaba, ¿no?

(Oh, Lichtenberg, pequeño jorobado, yo te hubiera amado!)

Y a Kierkegaard

Y a Dostoyevski

Y sobre todo a Kafka

a quien le paso lo que a mí, si bien él era púdico y casto

—"¿Qué hice del don del sexo?" —y yo soy una pajera como no existe  
otra;

pero le paso (a Kafka) lo que a mí:

*se separó*

fue demasiado lejos en la soledad

y supo —tuvo que saber—

que de allí no se vuelve

se alejo —me alejé—

no por desprecio (claro es que nuestro orgullo es infernal)

sino porque una es extranjera

una es de otra parte,

ellos se casan,

procrean,

veranean,

tienen horarios,

no se asustan por la tenebrosa

ambigüedad del lenguaje

(no es lo mismo decir *Buenas noches* que decir *Buenas noches*)

El lenguaje

—yo no puedo más,

alma mía, pequeña inexistente,

decidíte;

te la picás o te quedás,

pero no me toques así,  
con pavora, con confusión,  
o te vas o te la picás,  
yo, por mi parte, no puedo más.



**ANEXO 2.**  
**OBRAS PUBLICADAS DE ALEJANDRA PIZARNIK**

- 1955 *La tierra más ajena* (Buenos Aires: Botella al mar)
- 1956 *La última inocencia* (Buenos Aires: Poesía Buenos Aires)
- 1958 *Las aventuras perdidas* (Buenos Aires: Altamar)
- 1959 *Otros poemas* (Buenos Aires: Sur)
- 1962 *Árbol de Diana* (Buenos Aires: Sur)
- 1965 *Los trabajos y las noches* (Buenos Aires: Sudamericana)
- 1968 *Extracción de la piedra de locura* (Buenos Aires: Sudamericana)
- 1969 *Nombres y figuras* (Barcelona: Colección La Esquina)
- 1971 *La condesa sangrienta* (Buenos Aires: Lopez Crespo Editorial)
- 1971 *El infierno musical* (Buenos Aires: Siglo XXI Argentina)
- 1971 *Los pequeños cantos* (Caracas: Arbol de Fuego)
- 1975 *El deseo de la palabra* (Barcelona: Ocnos)
- 1976 Reedición de *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*, con prólogo del poeta y pintor Enrique Molina (Buenos Aires: Botella al mar)
- 1982 *Zona prohibida* (Veracruz: Ediciones Papel de Envolver/Colección Luna Hiena)
- 1982 *Textos de sombra y últimos poemas* (Buenos Aires: Sudamericana)
- 1982 *Antología poética* (Buenos Aires: Centro editor de América Latina)
- 1998 *Correspondencia Pizarnik* (Edición de Ivonne Bordelois, Buenos Aires: Planeta)
- 2001 *Poesía completa* (Buenos Aires: Lumen)
- 2002 *Prosa completa* (Buenos Aires: Lumen)
- 2003 *Dos letras* (Correspondencia con Antonio Beneyto. Barcelona: March Editor)
- 2003 *Diarios* (Buenos Aires: Lumen)

## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS LITERARIO

- PIZARNIK, A. (2000) *Alejandra Pizarnik. Prosa completa*, Buenos Aires: Lumen. 2003a.  
----- (2001) *Poesía completa*, Barcelona: Lumen. 2003b.  
----- (2003) *Diarios*, Barcelona: Lumen. 2007.

### OBRAS LITERARIAS

- CARROLL, L. (1998) *Los libros de Alicia*, Buenos Aires: Ediciones de la flor. 2010.  
CORTÁZAR, J. (1994) *Cuentos completos / I*, Buenos Aires: Alfaguara. 2009.  
DOSTOIEVSKI, F. (2008) *Memorias del subsuelo*, Buenos Aires: Editorial La Página S.A.

### OBRAS CRÍTICAS

- AIRA, C. (1998) *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora. 2004.  
DE CAMPOS, H. (1972) "Superación de los lenguajes exclusivos" en *Lectura crítica de la literatura americana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997. [en línea] disponible en: <http://books.google.com.ar>  
DELEUZE, G. (1967) *Sarcher Masoch & Sade*, Córdoba, Editorial universitaria de Córdoba. 1969.  
----- (1993) *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama. 2009.  
FONDEBRIDER, J. (2006) "Treinta años de poesía argentina", *El hilo de Ariadna Revista online*, nro. 6 [en línea], [consultado: 23/08/2010].  
Disponible en: <http://www.elhilodeariadna.org/files/download/21>  
FOUCAULT, M. (1966) *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores. 2008.  
GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. [en línea] Madrid: Taurus. [consultado: 19/05/2010] Disponible en: <http://www.scribd.com>  
GIL, M. E. (2008) "Poesía y humor: notas sobre la lectura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, de Alejandra Pizarnik" [en línea], Madrid: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nro. 39, [consultado: 25/05/2010]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/hildapol.html>  
HAYDU, S. (1994) "Las dos voces de Alejandra Pizarnik" [en línea], [consultado: 29/05/2010] Disponible en: <http://sololiteratura.com/piz/pizlasdosvoces.htm>

- (1995) “Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético” [en línea], [consultado:20/05/2010]. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/15460744/Alejandra-Pizarnik-Evolucion-de-un-Lenguaje-Poético>
- MAGLIANO, C. (2005) “Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo” [en línea], *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, nro. 101, diciembre de 2005. [consultado: 28/08/10]  
Disponible en: [http://www.apuruguay.org/revista\\_pdf/rup101/101-magliano.pdf](http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf)
- MARTÍN LÓPEZ, S. (2007) “Poéticas al límite, lecturas al límite: para una aproximación a la poesía argentina en la década de los sesenta” [en línea] en *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. Coord. Matías Barchino, Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha. [consultado: 20/05/2010].  
Disponible en: <http://books.google.com.ar>
- MINELLI, M. A. (2005) “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *Conversiones. Revista transdisciplinaria*, [consultado: 06/06/2010]  
Disponible en: <http://www.con-versiones.com/textos/nota0503.doc>
- MUSCHIETTI, D. (2001) “Las tres caras de Alejandra Pizarnik” [en línea], Buenos Aires, *Página/12*, 22 de julio de 2001, [consultado: 20/05/2010].  
Disponible en: [http://www.lainsignia.org/2001/julio/cul\\_077.htm](http://www.lainsignia.org/2001/julio/cul_077.htm)
- NEGRONI, M. (2000) “Primer plano de un infierno musical” [en línea], [consultado: 07/06/2010].  
Disponible en: <http://www.eltribuno.com.ar/antiores/2000/1/19/cultura.htm>
- (2003) *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Beatriz Vitervo Editora.
- PAZ, O. (1972) *El arco y la lira*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica. 2005.
- PERCIO, M. (2008) *Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis*, Buenos Aires, Alción Editora.
- PERLONGHER, N. (2008), "Caribe Transplantino" en *Prosa Plebeya: Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires: Colihue.
- PEZZONI, E. (1965) *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. (2009)
- PIÑA, C. “Una estética del desecho” [en línea], [consultado: 07/06/2010]. Disponible en: <http://www.sololiteratura.com/piz/pizunaestetica.htm>
- RODRÍGUEZ FRANCIA, A. (2003) *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor.
- VENTI, P. (2003) “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik” [en línea] Madrid, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nro. 23, [consultado: 26/05/2010]. Dis-

ponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo23/numero/pizarnik.html>

----- (2007) “Alejandra Pizarnik en el contexto argentino” [en línea] Madrid, *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, [consultado: 22/08/2010]. Disponible en:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>

WALDE MOHENO, L. “Franz Kafka. Entre la soledad y el mundo”, [en línea], *Destiempos*, México Distrito Federal, septiembre-octubre 2008, año 3 número 16. [consultado el 1/09/2010].

Disponible en <http://www.destiempos.com/n16/waldemoheno.pdf>