

# La poesía según César Aira: Alejandra Pizarnik/Osvaldo Lamborghini

---

Nancy Fernández  
CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 20-04-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-07-2019

## RESUMEN

La poesía según César Aira tiene su manifestación y su sentido en al menos dos poetas argentinos, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini. Nuestro trabajo se propone interrogar desde la diferencia de poéticas, aquellos elementos (forma, motivos, enunciación) que hacen posible pensar en la poesía desde marcas comunes y disímiles.

## PALABRAS CLAVE

Escritura; poesía; subjetividad; autor

### *The poetry according to César Aira: Alejandra Pizarnik/Osvaldo Lamborghini*

## ABSTRACT

The poetry according to César Aira has its manifestation and its meaning in at least two Argentine poets, Alejandra Pizarnik and Osvaldo Lamborghini. Our work aims to question from the difference of poetics, those elements (form, motifs, enunciation) that make it possible to think of poetry from common and dissimilar brands.

## KEYWORDS

Writing; poetry; subject; author

César Aira es narrador. Traduce y dibuja. Y también escribe ensayos. Lo curioso es que en cada una de sus prácticas podemos advertir las señales que nos orientan hacia los núcleos de su propia escritura, aquellos que, como en el libro sobre Alejandra Pizarnik, privilegian la construcción del tiempo y del sujeto, ambos ligados en una lógica de sentido que los vuelve dos aspectos de un mismo planteo. De este modo, en el texto que en rigor supone la transcripción de cuatro conferencias que el autor brindó en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en Buenos Aires durante mayo de 1996, suponen el exhaustivo examen no sólo de aquello que constituye la obra de Flora Pizarnik (ese fue en realidad su verdadero nombre y quizá la marca primera de su voluntad creadora: el seudónimo que habla de una lejanía continua e indeleble) sino también de lo que, hasta ese momento, había hecho la crítica literaria con la vida y la obra de la poeta. El libro de Aira no es extenso y sin embargo alcanza la dimensión suficiente para condensar la singularidad, no sólo del objeto de su lectura sino la de su propia posición ética y estética frente a un concepto de arte que agoniza en la estela de la modernidad.

En cierto modo, esa lectura contra la corriente de los hábitos instalados (institucionalizados), contra el sentido común que rige el modo de leer de la crítica académica (el consenso que dicta y prescribe un modelo de aplicación externa a la signatura del trazo y a la peculiaridad del nombre propio) supone la deconstrucción, tanto como perspectiva de análisis como del gesto que deliberadamente busca un lugar de enunciación intempestivo, en franca ruptura con los usos y costumbres ligados a la cómoda asociación (lineal, causal) entre biografía y textualidad. Aira enfoca su mirada sobre aquel movimiento que le permite tomar la distancia necesaria de la reducción de la poesía y la vida de Pizarnik al desgaste abusivo de la metáfora kitsch, el recurso frecuente a una fragilidad impostada que cae de manera inevitable en la devaluación estética de una vida dedicada a la creación. Por ello, Aira ejecuta la selección de algunas de esas cristalizaciones efectistas para promover el proceso de construcción que hizo del efecto, el verdadero acontecimiento de inicio. Es entonces cuando las mencionadas metáforas ahuecadas en la pantomima sentimental recuperan su vigor en la inscripción de la imagen, sintetizando la condición programática de la subjetividad. Aira toma así, las remanidas sinestesias como “pequeña náufraga”, “niña extraviada”, “estatua deshabitada de sí misma” y otras recurrencias semejantes, para asumir el uso como acto de lectura y enunciación dinámico y productivo, en la línea de la imagen-tiempo que desnaturaliza mostrando aquello en

que consiste el procedimiento de una forma condensada en la brevedad del instante: la noche/alba de la grafía insomne, la oscuridad plena que advierte la presencia cercana (constitutiva) de la muerte. Leído de este modo, si la muerte es el punto de inicio y la condición de un programa, Alejandra Pizarnik evita la decantación causal admitida en un propósito supuestamente ontológico y trascendente, tal como lo lee Cristina Piña en la biografía de Pizarnik correspondiente a su autoría. En este sentido, más que la materialidad de un trabajo engarzado con el cuerpo y las palabras (y con el cuerpo de las palabras), modalidad que implica una experiencia vanguardista en filiación surrealista, la postura de Piña opta por la consecuencia de una sensibilidad hipostasiada en la cultura de un romanticismo tardío. Desde otro ángulo, la lectura airana sintoniza, en cambio, la fruición deliberada por la cosmología surrealista y en la obstinada consciencia de la afinidad electiva de Pizarnik, advirtiendo la cifra breve en la precisión de su diseño gráfico o literal. Si Aira es el lector mayúsculo de Pizarnik, ella lo es, a su vez, del surrealismo.

En la flexión del trazo onomástico y en la imagen textual de los usos revertidos en abstracciones, se juega uno de los núcleos fundantes donde la concepción de la poesía según César Aira, hace posible una lectura simultánea y paralela con Osvaldo Lamborghini. ¿Cómo es posible la glorificación de dos poéticas que se diferencian desde la noción misma de literalidad? Mientras Alejandra hace de la metáfora un enclave o una técnica de autofiguración que desautomatiza el procedimiento surrealista, Lamborghini reduce al mínimo el motivo ligado a imagen. En Osvaldo, no hay significado ni sentido previo ni exterior a la escritura poética; así es como funciona una literalidad en tanto noción aparejada en términos de una poesía que en Lamborghini puede definirse como sistema de analogías trucas. O mejor: deliberadamente trucas, con el acento puesto en la voluntad creativa basada en la (aparente) destrucción de los nexos lógicos y causales. Para arriesgar una aseveración, podría decirse que la poesía de Osvaldo Lamborghini asume una táctica de la inconsecuencia, cadena neobarroca, en su decir textual, de motivos (fragmentariamente figurados) y de signos inmotivados que no responden a la potestad de antecedentes gramaticales. Sin embargo, Osvaldo no rehúye de lo que todo marco libresco supone; comienzos y finales en tanto conjunto de convenciones, los cuales, en la escritura de Osvaldo destaca como apoteótico inicio que entraña núcleos barrocos y neogauchescos sobre la trama de un misterio original: “Entre lo racial y lo pedernal/ Pringles/ Entre lo social y lo pedernal:/ ‘bla,ayer vino una señora...italiana.../ liana /Y cada apóstrofe,

Silence,/es una mención men(diga)a, a la(/Culpa". La referencia espacial, apodíctica y concreta, contradice y desajusta la descripción atributos y propiedades neutras: "lo". Ni cuantificación ni tangibilidad. El neutro ratifica la condición inabarcable, desmesurada, sin efectos previamente asignables entre la raza, la resistencia y la sociedad, como repetición e insistencia. Y en cierta forma, la poesía de Osvaldo (otra vez dice, nombra "lo pedernal"), la dureza. Pero sobre todo, la señal concreta y estable, Pringles, termina por contradecir, inesperadamente, o por simple oposición de secuelas, convirtiéndose en la extrañada viñeta de un espacio sin nombre posible. El neobarroco instala ese juego de contrastes entre lo específico y la abstracción desatinada de lo que se escapa a la aprehensión, a la comprensión inteligible, a la nominación razonable. Lo que resiste duro, es el resto y en su durabilidad se juegan los cortes de sonidos, de palabras a medio decir, de suspensiones, de signos incompletos. El apóstrofe introduce un vacío donde el corte cifra el fragmento y a su vez, una totalidad sin sentido asignado, donde la contigüidad simbólica habilita una constelación de palabras o mejor, de significantes. En principio, podemos aducir que la noción del lenguaje y la escritura en Lamborghini destituye cualquier resabio trascendental: lo metafísico desde una operación concreta. El poema dice lo que es: un retazo de papel que graba el deseo sin ilusión (la ilusión como idea de un concepto) porque el enigma es el del misterio verbalizado, el del lenguaje que lleva el presente hacia adelante para que, sin embargo, la medida del tiempo siga siendo ese aquí y ahora. Esa sería la "traducción" de una figura que no traspasa el límite del presente, móvil (porque discurre y se desplaza) inmóvil (porque vuelve al punto de partida, transformado en restos de máscaras). La escritura "dice" que el trazo remite al sentido pero el acto de trazar se descompone y desvía. Así, el poema se detiene en la microscopía de un sufijo: "azarlo", no en su acepción de fortuna sino de cocción.

como se hace con el hijo prefe-  
/rido  
O ¡hum, que rico! Con el bebe más comestible:  
Porque hoy -yourattentionplease-  
Es 1981 de un jueves  
Especial, atrevámonos: fe  
(pero no de golpe) febrero 5  
Igual a como empieza  
El enigmático ´bla de 5  
3  
3.

Más adelante, el sujeto de enunciación veta la posibilidad de la ilusión con la excepción explícita de aquellos que puedan sumergirse en la turbia materia del barro. Pero “embarrarse” supone *nadar* en las aguas de un apócrifo misterio del “bagre”. Nadar o embarcarse en la promesa fraudulenta de transparencia y comunicabilidad. La negatividad de todo lenguaje realista y referencial (postulado fundante del proyecto *Literal*) pone en marcha la concepción filosófico teórica que ofició de marco de formación intelectual para Osvaldo Lamborghini: el psicoanálisis lacaniano, a través de los cursos tomados con Oscar Masotta. La imposibilidad de ilusión clausura la evasión onírica, la patraña idealista, porque el ensueño elevado y narcótico se extingue en el barro del lenguaje provocando turbulencias entre la significación y el significante. No hay anhelo ni fantasía inherente a la ilusión, sino la potencia “capaz de soportar” el “barro”. La aparente cualidad de fuerza es sólo el disfraz que cubre el otro disfraz, el de las palabras que vagan en cadena de asociaciones negativas (es decir, sin admisiones lógicas previas). La firma de autor “O. Lamborghini” inscribe la presencia improbable de huellas identitarias (lo individual, lo familiar, lo cultural, lo nacional, lo popular). La rúbrica constata eso que queda como presencia residual, como deseo de prescribir la repetición fragmentaria de jergas y códigos desorganizados, fuera de lugar. La poesía de Lamborghini se manifiesta como lenguaje gerenciado, pronunciando palabras como ecos y resonancias exhumadas, cuya novedad coincide con los restos de un pasado, un origen o mejor, una genealogía. Es aquí mismo donde se pone a prueba la eficacia de la letra para mostrar (y desmontar) en su gestación, el sistema de valores inherente al binarismo logocéntrico. Asimismo, el exceso de las palabras extraviadas en el prisma indescifrable del conjunto, se juegan en los préstamos fallidos de refranes, lugares comunes, polémicas ya oídas y hasta construcciones sintácticas que rememoran la deliberada “intención” de creación estética (el hipérbaton). Todo desfondado desde el vacío de los fundamentos, la topología sin niveles ni distinciones conceptuales. Sin la mediación dialéctica de la distancia, el título afirma la paradójica coincidencia del goce y del fracaso. El canto de amor y duelo donde la posición de uno u otro no hace sino refrendar la circulación y el intercambio del nombre y del yo, que en el texto se convierte en significado de otro significante. El nombre es propio pero también sello familiar y más aún, firma compartida de poéticas hermanadas (iliteralmente hermanadas!) en la injundia festiva del despojo del canon; pero más aún, en la furiosa algarabía ante la tradición desollada en su blasón nacional. Lamborghini celebra la potencia productiva del

saqueo, de uso y de traición. “Lamborghini” es anverso de “barro” generando el orden que asegura el intercambio, ante la ley en su presencia y en su inmediata necesidad de transgresión. El trazo, en la poética literal de O. Lamborghini, funciona como aspersión y absorción de individualidades marginales, restos de propiedades y atributos como restos identitarios, en el espacio asocial de la escritura. En esta línea, “Lamborghini” y “Pringles” condensan la referencialidad en su fragmentación en tanto elementos simultáneos erigidos desde el ritual del culto a la palabra. “Lamborghini” y “Pringles” se inscriben como “máquinas de poetizar” motivos que ponen a prueba la eficacia lúdica de las designaciones nacionales. Y así, el “Diantre” (reverso de “bicho Tadeo”) que contrabandea y calumnia (sentidos, morales, razones) trenza, coloquial, el pelo de “m’hijita”; allí resuena el contrapunto ajetreado con la deformada payada del Sabio Blanco y del Sabio Negro, que en su hermano Leónidas toma forma del Martín Fierro pero también, de la escena del electroshock determinado en un fraseo incompleto y equívoco en “Las diez escenas del paciente” de *El solicitante descolocado*: “loco sí, boludo no”. ADN de préstamos y transferencias encubiertas sobre el espacio sin propiedad de la escritura; eso es el secreto acuerdo del diantre y la risa negra (en Osvaldo y en Leónidas respectivamente), anudados en la lengua empañada y sexual de las nuevas versiones gauchas. Desde esta línea podemos pensar cómo avanza la imagen de la letra en la firma (literalmente, el “dibujo” del nombre propio Osvaldo Lamborghini), la visualidad del grafo, que textualmente, propone dos posturas: “la firma es Telón”, según grita el público del Teatro Proletario, y la firma es interrupción. Esto es; los “chongos” de la “popular” quienes dan pie al nombre como fin o remate trasero. O como recita el sujeto de enunciación asumiendo una primera persona, la firma es “breva de descanso/fresa del camerino”. Pausa del regodeo narcisista, el yo rubrica su propio aplazamiento y allí reinscribe el paso diferido de la temporalidad escrita. Lo literal se encuadra en la imagen inagotable que sin embargo no excede el sitio de la letra, siendo precisamente allí donde lo real se postula al infinito y como apariencia incontrastable de lo visible en la sílaba, su efecto y su acción. “Pez tiene una sola sílaba/El pez nada/una sílaba nada”. En los versos que siguen a la cita entrecomillada, el silogismo continúa un punto de inicio: el discurrir de un “arte poética”, de un lenguaje exonerado de la culpa. Quiero decir: la lengua poética no paga tributo con algún sentido estable, ni contrae deuda responsable de algún crédito semántico diferido en el tiempo. Lamborghini prescribe la pauta literal como programa

artístico sellando su acuerdo con la intermediación material, la presencia súbita y repentina de los desplazamientos significantes. Los versos continúan, entonces, el discurrir de una suerte de “arte poética”, fechada en 1981 en la localidad de Pringles. Lo referencial actúa como contraparte concreta y singular de un sentido que permanece, no obstante, enigmático. La temporalidad signada como un jueves de febrero en la dirección (literalmente, el sentido) de Stegmann 553, inscriben la calle y la casa que alberga el aquí y ahora de la escritura, en tanto texto que indica sus propias condiciones de producción. Como frases o palabras fraccionadas, la poesía desfonda la significación monolítica desplazando al sentido como materia significativa. Sean citas embragues (variación de géneros y textos, caso de “es la vida” en alusión al tango; estribillos o leitmotivs (“crisis del alba”); registros onomatopéyicos de una grafía fonológica que juega con la mimesis de sonidos sin traducción (“clanc, clanc”). Es la búsqueda de la forma y del ritmo lo que la lengua reparte y negocia en tanto objetivación poética que no va más allá de su imagen inscripta y de su sonoridad. Aquí se juegan las series combinatorias que disuelven y encadenan, paradójicamente, a la familia, la ley y el saber, en una fatalidad ciega para que en lugar de una traducción razonable se imponga una mitología desaforada.

Acaso sea el tiempo que inscribe su propio registro, la huella resultante o el efecto devenido y radicado en la escritura –proceso que acentúa Oswaldo– aquello que Aira se propone mostrar como función del sujeto de lenguaje en Alejandra. Y allí donde la poeta sigue las huellas de maestros tales como Breton, Lautréamont sobre todo, pero también Artaud, Roussel, Carroll y hasta Antonio Porchia, hace un anclaje fugaz por un destino decretado en la instancia inaugural de su escritura. Allí donde los surrealistas de la vanguardia histórica hicieron de su programa, el acto supremo de la paradoja que invierte los lugares del proceso y del resultado, Alejandra anula el tiempo (en tanto larga duración) y con él, oblitera el transcurso de una orfebrería dedicada a la escultura de la gema, la joya de la palabra perfecta. Porque si los surrealistas anticipaban el resultado y prorrogaban el proceso, suponiendo la deriva inconsciente que proscibía la intervención crítica, ella se obstinaba en las palabras que condensaban de modo intensivo, su propia experiencia del lugar de la poesía en su vida. Así, en la vigilia noctámbula que persiste en la elaboración cuidadosa, ella anula la perspectiva de un programa cuyos ancestros legaban al sueño y al inconsciente, la consecuencia adecuada al registro automático. Hay que decirlo, Aira indica la flexión paradójica de un

proceso que se quiere librado al azar o al movimiento aleatorio del inconsciente, señalando que el resultado es la instancia previa, el efecto inevitable donde las palabras del registro cumplen la función (diríamos, sintomática) de la imagen. En este sentido, los surrealistas sostienen un presente absoluto que, negándose a la recomposición convencional, contrasta con el sistema de enunciación cuya finalidad es la constitución de una imagen de autor, una subjetividad alerta frente a la posibilidad infinita, sin caución de calidad en función de testimonio psíquico. En esta perspectiva, la escritura de Alejandra hace uso deliberado de esas fórmulas gastadas en el estereotipo porque si las incorpora en su textualidad, es para continuar escribiendo y extremar el absurdo de un yo que realiza dos metas simultáneas: subjetivizar la máquina de la escritura manteniéndola en movimiento y a su vez, poner en foco el andamiaje de un sistema pronominal que tiene al yo (en singular) como sujeto y como objeto, como matriz generadora de un lenguaje y como cuestión a observar, como entidad material auspiciante, en definitiva, de la forma perfecta.

Acaso el punto de inicio que define la poesía de Alejandra Pizarnik resida en la exasperación de esa subjetividad que los surrealistas disolvían. Porque si en ella se admite el tópico que lo vuelve imagen instrumental y reificada (al modo de maniqués o marionetas), aún quedaría por revisar el lugar del prestidigitador que lo conserva con la dosis de racionalidad (por responder a un programa estético), permitiéndole el hallazgo de una nueva genealogía que será matriz de su poética: la miniatura. Un yo que escribe viéndose mirar/se, en el punto extremo de una dislocación que comienza (y concluye) alineando una serie de motivos ligados a la paradójica noción de brevedad. Paradójica porque en ella hay una captura sensitiva del infinito próximo de la noche eterna, la muerte que acecha desde el instante en que la poeta descubre su propia obra ya realizada, un *readymade* en los textos de sus maestros. En esa noche que coincide por insomnio con el alba, el miedo traba alianza con la inmovilidad del cuerpo frágil que se vuelve pequeña moradora, dama curiosa o muñeca automática. La escritura de Alejandra Pizarnik hace converger los vértices temporales, pasado y presente, proceso y resultado potenciando la clave críptica, cierto hermetismo firmado con letra póstuma. Es entonces cuando su poesía liquida la posibilidad de abrir la acción continua del presente y por ello impacta desde la inscripción negativa que se propone resuelta mediante fórmulas pulidas como piedras. Y decir piedra equivale a poner énfasis sobre el carácter inmóvil, rígido del cadáver pero también de la genealogía de motivos ligados a la juguetería mágica y por ende, a la miniatura. La

pequeñez donde anida el misterio de sombra, la noche implacable de una economía basada en la negatividad del lenguaje. Si la brevedad está, en parte, sindicada en la elocución literalmente negativa, hay que insistir también en que la resistencia a la idea de comunicación (un lenguaje transparente en conexión con las cosas), se emplaza en la pregunta, en la interrogación que suspende momentáneamente la variación entre interrogante y respuesta, cristalizando finalmente en una suerte de retórica donde el signo de interrogación es el registro casi irónico de una palabra que se conoce de antemano: el saber anticipado sobre el cerco que media entre la palabra y la nada misma. Dicho de otro modo, la literalidad de Pizarnik no refiere únicamente al claustro voluntario sino también a la desconfianza genuina por la relación entre palabra y cosa; dilema contiguo, simultáneo a la verdad tomada de la poesía, del acto creador soberano que pone a prueba la eficacia de la supremacía estética. La morada de Alejandra es el lenguaje reducido al rescoldo de la palabra en penumbras.

Aira pasa en limpio el sentido del trabajo poético de Pizarnik, lo cual consiste en la operación vanguardista que supone una conciencia alerta que custodia la adopción y puesta en marcha de mecanismos idóneos en la construcción del mito personal del autor. Desde la rúbrica hasta la primera persona del singular, la imagen de autor hace visible cierta obsolescencia por la imposibilidad de acción, o de pulsión narrativa. Como si el presente continuo coincidiera con un pasado eternamente atemporal, o el vestigio de un tiempo estetizado como ficción de origen. Porque si Alejandra juega a preservarse, ocultarse aunque mostrándose fragmentariamente entre máscaras, lo hace desde la estrategia lúdica que esquivo la forma de la ficción cronológica; lo que ella compone es su figura en rictus mortuario, en trance que observa atenta el lugar de su mirada y el objeto que le devuelve su propio rostro. Ese es el punto donde Aira se concentra en la demostración de un procedimiento que invierte las coordenadas temporales, potenciadas en el uso productivo, dinámico que altera el punto de partida tutelar (el supuesto de la disolución del yo) por la coincidencia del sujeto de enunciación y del sujeto de enunciado. Allí se activa el íncipit que propusieron los formalistas rusos, podríamos decir, el principio formulado en términos de extrañeza, de shock efectivo para reinstaurar en el lector una percepción transformadora. La extrañeza, la distancia si se quiere, que logra Pizarnik, es el efecto del procedimiento centrado en la construcción del yo, y ello a su vez, es la secuela inmediata de una ceremonia que comienza donde termina: en el culto de la brevedad. Es la página que cancela el libre flujo por la búsqueda del valor y

la calidad, cuyo hallazgo restituye el sentido de la forma breve, la combinatoria que se quiere limitada, porque se ajusta a la visión epifánica en la irrupción de lo finito, prometiendo la inclemencia de su destino. Sin duda, la muerte real de la poeta, causada por la ingesta de una sobredosis de somníferos, provoca que haya participado en la acumulación de referencias que cristalizaron en una suerte de leyenda prestigiosa; pero es cierto que la muerte y la ausencia, junto al miedo, a la parálisis ominosa que acecha la tentación del movimiento, anticipa, afirma y refrenda la articulación entre vida y obra. Inflexión que Aira ampara de la reducción mecanicista. Y ello se da precisamente porque la obra compone la vida, como el lenguaje atraviesa al sujeto, y no al revés. Alejandra Pizarnik, como si entrara y saliera del panteón donde descansan los vestigios de sus maestros, rescatando del museo lo que resta como piezas enmohecidas o desvencijadas, asumiendo los mecanismos (“el reloj de un pariente difunto”) para restituir con intencionalidad dirigida y estetizada, el revés de la teoría artística de procedencia. De algún modo, Alejandra exhumaría los remanentes que los surrealistas habían proyectado como una suerte de movilidad perpetua sin prever ni pensar en la reabsorción inmediata que supone la grafía de un proceso. “El proceso mismo ya es el resultado”, dirá Aira sobre la escuela que se consideraba muerta cuando Pizarnik comienza a escribir hacia la década del cincuenta. Tampoco es casual que, como señalaba anteriormente, el rasgo quieto en el motivo del juguete, la estatua, muñeca miniaturizada sea parte de una forma vaciada del contenido sentimental que evocaría una autobiografía donde prima el anhelo emotivo por la infancia perdida. Porque si Pizarnik vacía de contenido el programa surrealista (poniendo el yo crítico “al mando de la escritura automática”) lo vuelve inmediatamente un método sin la ilusión ideológica mediadora entre pasado y presente; ella no refiere vínculos ni episodios ni acciones. Entonces, esa suerte de sinceramiento, al decir de Aira, que simplifica la posición de la autora, es el producto de un oficio que le permite guardar precisamente aquello que sus maestros se proponían disolver: el resultado de la palabra tallada a mano. Y en esa misma materialidad de tiempo y lenguaje, donde ella logra retener las voces de la infancia, el miedo, la muerte, la nada, la desmitologización hace efectiva la oquedad animando las palabras con voces prestadas por un sujeto (de enunciado, de enunciación) que las manipula como un ventrílocuo, un titiritero que modula formas y sonidos en la combinatoria cerrada de los signos. Llegado este punto podríamos decir que lo que se hace visible en la escritura de Pizarnik es ni más ni menos que el *trazo*, o la instancia de la

inscripción que encripta la forma de una materialidad, en este caso, antes que la trascendencia. Quiero decir, el inventario artístico de Pizarnik se condensa en pocas palabras de una prestigiosa tradición metafísica, cuya depuración muestra su secreto: el que consiste en el desvelo de un trabajo. Ahí es donde comienza y también donde se agota. Y aquí el “sinceramiento” al que Aira alude, señala por partida doble el hecho de la revelación (la insistencia en una maquinaria poética que está exhibida por y desde el principio) y el insomnio perpetuo cuyo sentido se define en el trabajo total con la palabra. Extrañamiento producto de la distancia entre el yo y el resto de los términos. Todo lo cual compone la atmósfera mágica donde la ausencia absoluta de la prosaica cotidianeidad determina la condición de su poesía. Pero la poeta es vanguardista porque procura ir en busca de lo Nuevo, paradójal *sine qua non* en quien parte de lo muerto para seguir escribiendo. “A. P. invierte el procedimiento surrealista poniendo a evaluación, el yo crítico, al mando de la escritura automática que así se vacía de su contenido programático” (15-16), dice Aira.

Tomemos, a modo de ejemplo, los poemas 13 y 14 de *Árbol de Diana*. Si los dos versos en que consiste el poema 13 ponen de manifiesto la dislocación del yo (“explicar con palabras de este mundo/que partió de mi un barco llevándome”), el 14 refuerza la concepción ética y estética de un credo simultáneamente material y metafísico, precisamente allí donde impera una mirada física sobre su objeto fetiche: la palabra del poema. Aquí, la orfebrería verbal, deseante, se ejecuta en el ritmo breve de la epifanía cósmica, y el miedo será entonces el motivo que constituya la forma cuando la palabra incompleta (el poema no dicho al que se alude) asoma a un descubrimiento que promete tanto revelar como destruir: ser dos hacia el espejo, aunque los dos puntos vuelvan categóricos, casi apodícticos, una otredad integrada en el sujeto de enunciación, donde “ella” se sabe la misma y la alteridad, desde el tanteo sensitivo que media entre lo sagrado y lo profano. No hay dos sino una diferencia leve entre el yo y el ella, una trémula vacilación donde la fragmentación queda atemperada en las autofiguras de una subjetividad extremada. Se trata de la objetivación autorreferida en tanto procedimiento estético: una suerte de construcción del yo como materia reificada. El elenco de los disfraces que asume e incluso el frecuente recurso de las dedicatorias a maestros, amigos y congéneres, no hacen otra cosa que enfatizar una mirada plegada hacia el nombre propio (construido, elegido) y la serie de imágenes donde descansa la concepción central de su poesía. Una y otra, ella y la misma: todo converge al proyecto deliberado y consciente de

hacer de la letra, el verdadero acontecimiento artístico como cofre de su mito personal, su experiencia identitaria. La intensidad radicada en la forma breve, promete el atisbo de un mundo puente, el umbral contiguo entre el sujeto de enunciación y el cosmos. Un universo donde la relación entre el todo y la parte formula el destello poético, la palabra como fruto de un trabajo alerta, sensible. Así surgen las autofiguras deliberadas de la obrera, la profeta automática, la marioneta cegada por la luz que aísla y que invisibiliza lo real para aquellos ojos cerrados y videntes ante el sentido del infinito. Insisto, una idea de infinito materializado en el cuerpo nunca ausente de Alejandra. Por ello no hablo de una trascendencia escindida entre cielo y tierra, carne y espíritu; ella sutura el abismo devolviendo a la palabra letra, la posibilidad de un girar en salvación su destino y su final. La escritura, entonces, es punto de partida y de llegada, en el proceso de una incorporación literal: Alejandra Pizarnik digiere el mundo que la devora, la desplaza y la expulsa. Para clausurar esta atmósfera de irradiación transparente (ese es el sentido que da Octavio Paz en su prólogo a *Árbol de Diana*) y de claustrofóbico albergue de sonámbulas, Alejandra Pizarnik activa la clave teatral del lenguaje de las marionetas, exponiendo la vertiginosa experiencia del límite (el de la vida vivida en la página y la nada, el afuera del texto adivinado como una muerte cercana), que la sacerdotisa de la palabra le transfiere a cada una de sus máscaras, vaciadas de esencias ontológicas. “Pájaro petrificado”, “enamorada del viento” y también la viajera que dedica su responso a los niños muertos, son las vías o medios estéticos y elaboradamente elegidos para que el lenguaje cristalice en ecos lejanos y sin la pertenencia objetiva que las ligaría a un sujeto centrado en una autobiografía convencional. Quiero decir: las metáforas que señalan el nombre de Alejandra, habilitan más bien el uso estético de aquellas imágenes que instauran a la poesía como recurso y sentido de una experiencia única y total. Así, Pizarnik constituye el lenguaje poético, como un prestidigitador o un titiritero que no oculta su artificio, desde la lectura premeditada que la atraviesa, en la palabra que se transforma y desplaza con variaciones limitadas aludiendo y construyendo un sistema de representaciones basado en la repetición, en tanto obediencia ciega al sentido del dictado verbal. Muñeca o estatua, su voz encarna la oquedad con la mueca que insinúa siempre el límite. Por eso la poeta señala cielo y tierra desde la potestad del artificio, allí donde oye sus propios pasos renuentes en la vigilia nocturna. De esta misma manera, *Los trabajos y las noches* reafirma la negatividad que cincelaba la forma, como hallazgo pero también como medio poético. Entonces, esa forma que vislumbraba el

absoluto del lenguaje como cerco ante la muerte, encuentra que el revés del mismo no devuelve otra cosa que su valla, como en el poema “Algo” de *La última inocencia*: “noche que te vas/dame la mano/obra de ángel bullente/los días se suicidan/¿por qué?/noche que te vas/buenas noches”. La estructura circular del poema, incluyendo la palabra primera en minúscula, como si se cifrara el continuo de una pregunta sin respuesta, hace coincidir principio y fin desde la imagen de la ausencia y la fugacidad. Pero a su vez, el andamiaje anafórico inscribe su diferencia, la huella huidiza del lenguaje que no muestra la doble faz comunicativa con alguna realidad externa sino con un hermetismo crispado en la revelación del enigma autorreferencial. Asimismo, en el mismo libro, la dislocación subjetiva, enclave fundante del proceso de desmitologización (o el otro lado de la construcción del mito personal del escritor) es concomitante a una temporalidad que contempla el desplazamiento pronominal, donde la muchacha que es objeto de la mirada poética (o sujeto de enunciado) es también sujeto de enunciación. Y la condición, formal, sintáctica y conceptual, para dar forma al movimiento de una fragmentación que no abandona la unidad, es la urgencia lapidaria de la visión que anuncia la elevación y la caída, el presente perpetuo, donde el infinito esconde su máscara para que solo ella lo encuentre rompiendo el muro de la poesía. Y así dice el poema “Salvación”, de su primer libro, *La última inocencia* (o al menos el que ella consideró como su primer libro digno de leerse):

Se fuga la isla/Y la muchacha vuelve a escalar el viento/y a descubrir la muerte del pájaro profeta/Ahora/es el fuego sometido/Ahora/es la carne/la hoja/la piedra/perdidos en la fuente del tormento/como el navegante en el horror de la civilización/que purifica la caída de la noche/Ahora/la muchacha halla la máscara del infinito/y rompe el muro de la poesía (19).

## **Bibliografía**

- Aira, César (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Viterbo.
- Calabrese, Elisa (2001). “El mito Pizarnik y la crítica”. *Revista Actual*, Universidad de Mérida, no. 47/48, julio-diciembre. 293-304.
- Lamborghini, Oswaldo (1981). *Stegmann 533'bla* (colección dirigida por Arturo Carrera). Buenos Aires: Mate.
- Piña, Cristina (1991). *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- Pizarnik, Alejandra (1998). *Obras Completas* (edición al cuidado de Cristina Piña). Buenos Aires: Corregidor.



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*